

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



“Mi Compadre Nicolás” y “Son de los Diablos”: La transformación rítmica y sonora del ensamble de percusión afroperuano en la década de 1970

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

Mayli Luey Rojas

Asesor:

Laureano Rigol Sera

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Laureano Arturo Rigol Sera*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*“Mi Compadre Nicolás” y “Son de los Diablos”: La transformación rítmica y sonora del ensamble de percusión afroperuano en la década de 1970*”, de la autora *Mayli Luey Rojas* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 13%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-mar.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos del asesor: <i>Laureano Rigol Sera</i>	
DNI: 41584524	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2356-4808	

RESUMEN

El son de los diablos y el festejo son dos formas musicales afroperuanas presentes, no solo en la escena musical limeña, sino también han logrado traspasar la barrera nacional.

Actualmente, el son de los diablos es conocido como un tipo de festejo, las primeras apariciones de este datan de pinturas de Martínez Compañón en el siglo XVIII. Por su lado, el festejo es uno de los géneros musicales afroperuanos más conocidos a nivel mundial. Lo que más resalta de él es su riqueza musical, en especial en la percusión, y su danza. La presente investigación está centrada en el análisis musical de los principales rasgos que caracterizaron el proceso de transformación rítmico y sonoro del ensamble de percusión dentro de la música afroperuana durante la década de 1970. Para tener una muestra significativa del análisis se escogieron dos temas de los principales representantes de esta cultura, Nicomedes Santa Cruz y Perú Negro: “Mi Compadre Nicolás” y “Son de los Diablos”. Santa Cruz conocido por su trabajo dentro del renacimiento cultural afroperuano, y Perú Negro considerada la compañía más representativa de folklore negro en el Perú. Como resultado, la percusión pasa de ser una línea de acompañamiento a tener un protagonismo notorio dentro de la música afroperuana. Todo esto debido a los cambios rítmicos, sonoros y al desarrollo del lenguaje musical que lideró Perú Negro.

Palabras clave: Renacimiento cultural afroperuano, formas musicales afroperuanas, consolidación de la música afroperuana, transformación rítmica.

ABSTRACT

The son de los diablos and the festejo are two Afro-Peruvian musical forms that are present, not only in the music scene of Lima, but have also managed to cross the national barrier. Currently, the son de los diablos is known as a type of festejo, the first appearances of this date back to paintings by Martínez Compañón in the 18th century. For its part, the festejo is one of the best-known Afro-Peruvian musical genres worldwide. What stands out the most about it, is his musical richness, especially in percussion, and his dance. This research focuses on the musical analysis of the main features that characterized the process of rhythmic and sound transformation of the percussion ensemble within Afro-Peruvian music during the 1970s. To have a significant sample of the analysis, two themes of the main representatives of this culture, Nicomedes Santa Cruz and Perú Negro, were chosen: “Mi Compadre Nicolás” and “Son de los Diablos”. Santa Cruz known for his work within the Afro-Peruvian cultural revival, and Perú Negro considered the most representative company of Black folklore in Peru. As a result, percussion goes from being an accompaniment line to having a leading role in Afro-Peruvian music. All of this, due to the rhythmic and sound changes, besides the development of the musical language led by Perú Negro.

Keywords: Afro-Peruvian cultural revival, Afro-Peruvian musical genres, Afro-Peruvian music, Rhythmic transformation.

DEDICATORIA

*A mis padres, que me apoyaron
desde el día uno en esta hermosa carrera.*

*A mis profesores, en especial a mi asesor
y mentor musical Laureano,
que me han guiado a lo largo
de mis estudios universitarios.*

*A mis compañeros de carrera,
sin ustedes no habría llegado
a adaptarme tan fácilmente
a la vida en Lima, los quiero.*

¡Gracias a todos!



ÍNDICE

RESUMEN.....	ii
ABSTRACT.....	iii
DEDICATORIA.....	iv
ÍNDICE DE TABLAS.....	vii
ÍNDICE DE FIGURAS.....	viii
INTRODUCCIÓN.....	1
ESTADO DEL ARTE.....	5
MARCO CONCEPTUAL.....	10
Capítulo 1. La música en el renacimiento cultural afroperuano.....	12
1.1. Antecedentes históricos de la cultura afroperuana.....	12
1.2. Principales exponentes de la música afroperuana.....	17
1.3. El son de los diablos y el festejo.....	22
1.4. Ensamble de percusión: instrumentación.....	24
Capítulo 2. Análisis comparativo del tema “Mi Compadre Nicolás”.....	28
2.1. Información general.....	28
2.1.1. Estructura de los temas e instrumentación del ensamble de percusión.....	29
2.2. Análisis musical.....	32
2.2.1. Cajón.....	32
2.2.2. Quijada.....	42
2.2.3. Congas.....	48
Capítulo 3. Análisis comparativo del tema “Son de los Diablos”.....	53
3.1. Información general.....	53
3.1.1. Estructura de los temas e instrumentación del ensamble de percusión.....	54
3.2. Análisis musical.....	58

3.2.1. <i>Quijada</i>	58
3.2.2. <i>Cajita</i>	63
3.2.3. <i>Cajón</i>	66
CONCLUSIONES.....	71
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73
ANEXOS.....	76



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Leyenda sobre la instrumentación del ensamble de percusión en “Mi Compadre Nicolás”.....	29
Tabla 2. Leyenda sobre la instrumentación del ensamble de percusión en “Son de los Diablos”.....	55



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Leyenda: Cajón.....	28
Figura 2. Leyenda: Quijada.....	28
Figura 3. Leyenda: Congas.....	29
Figura 4. Estructura del tema “Mi Compadre Nicolás” (Nicomedes Santa Cruz,1971)..	30
Figura 5. Estructura del tema “Mi Compadre Nicolás” (Perú Negro, 1974)	31
Figura 6. Patrón base de cajón (Santa Cruz, 1971)	32
Figura 7. Primera variación del patrón base de cajón (Santa Cruz, 1971)	33
Figura 8. Patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)	33
Figura 9. Primera variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)	34
Figura 10. Transcripción de la línea de cajón en la introducción (Nicomedes Santa Cruz, 1971)	35
Figura 11. Segunda variación del patrón base de cajón (Santa Cruz, 1971)	35
Figura 12. Transcripción de la línea de cajón en la introducción [segunda parte] (Perú Negro, 1974)	36
Figura 13. Tercera variación del patrón base de cajón (Santa Cruz, 1971).....	36
Figura 14. Extracto del patrón de cajón en el pre-coro (Santa Cruz, 1971)	37
Figura 15. Transcripción de la línea de cajón en el verso 1 (Perú Negro, 1974).....	37
Figura 16. Transcripción de la línea de cajón en el interludio de guitarra (Perú Negro, 1974)	38
Figura 17. Transcripción de la línea de cajón en el pre-coro (Perú Negro, 1974).....	38
Figura 18. Segunda variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)	39
Figura 19. Patrones derivados de la segunda variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)	39
Figura 20. Tercera variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)	40

Figura 21. Patrón derivado de la tercera variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)	40
Figura 22. Cuarta variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974).....	40
Figura 23. Patrones derivados de la cuarta variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)	41
Figura 24. Quinta variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974).....	41
Figura 25. Patrón de ingá (Perú Negro, 1974)	42
Figura 26. Transcripción de la línea de quijada en la introducción (Nicomedes Santa Cruz, 1971).....	42
Figura 27. Primera variación del patrón base de quijada (Nicomedes Santa Cruz, 1971).....	43
Figura 28. Segunda variación del patrón base de quijada (Nicomedes Santa Cruz, 1971).....	43
Figura 29. Tercera variación del patrón base de quijada (Nicomedes Santa Cruz, 1971).....	44
Figura 30. Extracto del patrón de quijada en el pre-coro (Santa Cruz, 1971)	44
Figura 31. Extracto de la línea de quijada en la introducción (Perú Negro, 1974)	45
Figura 32. Patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)	45
Figura 33. Primera variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974).....	45
Figura 34. Segunda variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974).....	46
Figura 35. Tercera variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974).....	46
Figura 36. Cuarta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974).....	47
Figura 37. Patrón derivado de la cuarta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)	47
Figura 38. Quinta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974).....	47

Figura 39. Transcripción de la línea de congas en la introducción [Patrón base de congas] (Perú Negro, 1974)	48
Figura 40. Patrones derivados de la primera variación del patrón base de congas (Perú Negro, 1974).....	49
Figura 41. Segunda variación del patrón base de congas (Perú Negro, 1974).....	49
Figura 42. Patrones derivados de la segunda variación del patrón base de congas (Perú Negro, 1974)	50
Figura 43. Tercera variación del patrón base de congas (Perú Negro, 1974).....	50
Figura 44. Transcripción de la línea de congas en el verso 1 (Perú Negro, 1974)	51
Figura 45. Transcripción de la línea de cajón en el interludio de guitarra (Perú Negro, 1974).....	51
Figura 46. Transcripción de la línea de cajón en el pre-coro (Perú Negro, 1974).....	51
Figura 47. Leyenda: Cajón.....	53
Figura 48. Leyenda: Quijada.....	54
Figura 49. Leyenda: Cajita.....	54
Figura 50. Estructura del tema “Son de los Diablos” (Nicomedes Santa Cruz, 1971)..	55
Figura 51. Estructura del tema “Son de los Diablos” (Perú Negro, 1974).....	56
Figura 52. Extracto de la introducción del tema “Son de los Diablos” (Perú Negro, 1974).....	57
Figura 53. Patrón base de quijada 1 (Santa Cruz, 1971)	58
Figura 54. Extracto de la Forma 2 (2da repetición) del tema “Son de los Diablos” (Santa Cruz, 1971)	59
Figura 55. Primera variación del patrón base de quijada 1 (Santa Cruz, 1971).....	59
Figura 56. Patrón base de quijada 2 (Santa Cruz, 1971).....	59
Figura 57. Primera variación del patrón base de quijada 2 (Santa Cruz, 1971).....	60

Figura 58. Extracto de la Forma 2 (2da repetición) del tema “Son de los Diablos” (Santa Cruz, 1971)	60
Figura 59. Patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)	61
Figura 60. Primera variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974).....	61
Figura 61. Segunda variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)	62
Figura 62. Tercera variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974).....	62
Figura 63. Cuarta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)	62
Figura 64. Quinta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)	63
Figura 65. Patrón base de cajita (Santa Cruz, 1971)	63
Figura 66. Primera variación del patrón base de cajita (Santa Cruz, 1971).....	64
Figura 67. Segunda variación del patrón base de cajita (Santa Cruz, 1971)	64
Figura 68. Tercera variación del patrón base de cajita (Santa Cruz, 1971).....	65
Figura 69. Extracto de la Forma 2 del tema “Son de los Diablos” (Santa Cruz, 1971).....	65
Figura 70. Patrón base de cajita (Perú Negro, 1974)	66
Figura 71. Patrón base de cajón (Perú Negro, 1974).....	66
Figura 72. Primera variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974).....	67
Figura 73. Segunda variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)	67
Figura 74. Extracto del verso 1 del tema “Son de los Diablos” (Perú Negro, 1974)	68
Figura 75. Extracto del solo de cajón del tema “Son de los Diablos” (Perú Negro, 1974).....	69

INTRODUCCIÓN

La presente investigación está centrada en el análisis musical de los principales rasgos que caracterizaron el proceso de transformación rítmico y sonoro del ensamble de percusión dentro de la música afroperuana durante la década de 1970. Para esto, se utilizó como fuente de análisis dos temas musicales: El festejo “Mi Compadre Nicolás”, en sus versiones interpretadas por las agrupaciones Perú Negro y Abelardo Vásquez y los Vásquez¹. Y el tema “Son de los diablos”², en sus versiones interpretadas por La Cuadrilla de Don Manuel Mugarra, también presente en el disco de Santa Cruz, y la interpretada por Perú Negro en su disco *Son de los Diablos* (1974). Estos dos representativos temas nos permitieron encontrar elementos que provean sustento al proceso de reconstrucción y renacimiento cultural que se va dando en el Perú, desde la década de los 50 del siglo pasado.

Los géneros relacionados con la música afroperuana tienen una importancia trascendental en la escena musical peruana y a lo largo de los años han ganado un lugar significativo en nuestra sociedad, entrando al panorama musical de cada peruano. La popularidad creciente de estos géneros se comenzó a dar en la década de 1950, época en que da inicio el denominado renacimiento cultural, movimiento cultural liderado no solo por afroperuanos sino también por mestizos y criollos blancos. Heidi Carolyn Feldman (2009) menciona que dentro de este proceso de reconexión que se dio con la música afroperuana se pudo reconocer que tenía dos elementos definidos: rasgos de la música del África Occidental (polirritmos, instrumentos de percusión, complejidad métrica) mezclados con elementos de la música criolla peruana (melodía de la guitarra, voz). Esta fusión comenzó a generar un tipo

¹ La versión de la agrupación Perú Negro está dentro de su disco *Son de los Diablos*, que fue presentado en el año de 1974. Y la versión interpretada por la agrupación Abelardo Vásquez y los Vásquez, presente en el disco *Los Reyes del Festejo* de Nicomedes Santa Cruz, del año 1971.

² Según Tompkins (2011), el tema “Son de los Diablos” también corresponde a la forma musical de un festejo, pero contiene temas coreográficos distintivos (pp. 126).

de música con características particulares en donde los instrumentos de percusión jugaron un papel crucial. Una serie de cambios en la armonía, melodía y el ritmo, además de los dados en la conformación del ensamble de percusión, comenzaron a manifestarse en las producciones de las diferentes agrupaciones existentes en la época. Siendo los grandes referentes, como Feldman (2009) menciona, los hermanos Santa Cruz, en la década del 60, y Perú Negro en la década del 70.

Esta investigación es de tipo cualitativa descriptiva. Su objetivo principal es identificar, mediante el análisis musical de los temas antes mencionados, las singularidades rítmicas y sonoras que caracterizaron al ensamble de percusión en la década de 1970. Además, se identifica y describe la instrumentación que se utilizaba en la época en cuestión. La pregunta que guía la investigación es, ¿existió una transformación a nivel rítmico y sonoro en el ensamble de percusión de las canciones “Mi Compadre Nicolás” y “Son de los Diablos” entre sus versiones de 1971 y 1974³? Y de ser ese el caso, ¿qué características rítmicas y sonoras fueron las que cambiaron en el ensamble de percusión?

Para responder a las preguntas antes propuestas, se utilizaron la audición y el análisis musical de las canciones seleccionadas. Como herramienta complementaria, se empleó la investigación documental en material multimedia y se tuvo a la mano un cuaderno de campo, en el cual se anotaron todos los descubrimientos que se fueron presentando a lo largo del análisis musical.

El cajón peruano, que comencé a tocar a temprana edad, se convirtió en el instrumento que inició mi carrera musical. Gran parte de mi infancia pertenecí al Grupo de Arte Herencias⁴ de Chiclayo, propuesta artística que desde su fundación se ha dado la tarea de difundir la música y danza afroperuana. Con esta agrupación tuve la oportunidad de visitar

³ Una expuesta en el disco de Nicomedes Santa Cruz, *Los Reyes del Festejo*, y otra elaborada por Perú Negro en su disco *Son de los Diablos*, respectivamente.

⁴ Agrupación fundada el 13 de febrero de 1995 en la ciudad de Chiclayo, departamento de Lambayeque.

Zaña, un pequeño pueblo cargado de musicalidad e historia afroperuana, situado en el departamento de Lambayeque. Años después, como parte de mi formación profesional musical, tuve la oportunidad de recibir clases con el destacado percusionista Leonardo “Gigio” Parodi⁵, quien me dio un acercamiento más completo a los fundamentos técnicos e interpretativos de la percusión afroperuana.

Actualmente pertenezco a dos agrupaciones que tienen como objetivo principal la difusión de nuestra música peruana, el grupo CEMDUC⁶ y Ambiente Criollo⁷. El pertenecer a estos conjuntos hace que en cada ensayo y clase reciba nuevos conocimientos acerca de la música afroperuana, fortaleciendo así mi interés por estudiarla.

Dentro de la estructura de la investigación tenemos en primer lugar, la Introducción, y seguida de esta, el Estado del Arte, que nos muestra desde diferentes ángulos la mirada de otros investigadores sobre el tema en cuestión. Luego de esto, el capítulo 1 presenta información acerca del renacimiento cultural afroperuano, proceso que se da en la época en que se sitúa esta investigación. Además, se presentan y comentan los instrumentos más representativos de la música afroperuana, dando una introducción a ellos y una breve explicación sobre el papel que desempeñan dentro del ensamble de percusión. Como punto final de este capítulo, se exponen cuáles son las principales agrupaciones de música afroperuana que antecedieron a Perú Negro.

En el capítulo 2 se realizó el análisis musical de ambas versiones del tema “Mi Compadre Nicolás”, la del disco de Nicomedes Santa Cruz y la de Perú Negro. Cabe resaltar que, dentro de este capítulo se presentan los resultados del análisis comparativo realizado entre las dos versiones de la canción mencionada anteriormente. En el capítulo 3 se procedió

⁵ Leonardo “Gigio” Parodi, cajonero principal de la gran cantante peruana Eva Ayllón, es uno de los más grandes percusionistas peruanos.

⁶ CEMDUC (Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú), fue fundado en 1992 y asume la práctica del arte como un derecho cultural de toda persona.

⁷ Ambiente Criollo, conjunto conformado exclusivamente por mujeres que desde el año 2007 se unieron para rescatar y cultivar la esencia de nuestra música criolla con una visión particular de gran calidad.

a desarrollar el mismo análisis, en este caso con ambas versiones del tema “Son de los Diablos”.

Esta investigación pretende producir información relevante al campo del estudio y ejecución de la música afroperuana, específicamente al área de la percusión afroperuana.



ESTADO DEL ARTE

La música afroperuana inicia un proceso de transformación, auge y desarrollo a partir de la década de 1950, época en la que los hermanos Nicomedes⁸ y Victoria Santa Cruz comienzan a producir su discografía musical. Como parte de los recursos bibliográficos que comentan hechos acerca de esta época tenemos autores como William Tompkins, Heidi Feldman y “Chalena” Vázquez, y dentro del aspecto del análisis musical, a Jan LaRue e Ian Bent.

Como punto de partida se expone lo encontrado en el texto de Rosa Elena “Chalena” Vázquez (1982), *La Práctica Musical de la Población Negra en Perú*, en donde se encontró información acerca de la práctica musical de los afroperuanos hasta el siglo XIX y también se muestra una lista extensa sobre la instrumentación que era utilizada en esa época. El contexto social de los afroperuanos y cómo la música influye en su comportamiento también es un tema que se trata en esta investigación, “para los negros, la música y el baile fueron también instrumento para lograr ascensión social y reconocimiento, pues a veces llegaban a ser maestros de bailes de la clase dominante” (Vázquez, 1982, p. 24). Como conclusión a esta pequeña cita, la autora menciona que las formas musicales llamadas negras en el Perú realmente son producto del enfrentamiento entre clases sociales, y mucho tiene que ver lo criollo, lo africano, y el estatus social que mantenían hasta el siglo XIX.

En el texto de Juan José Vega titulado *Aportes de la Cultura Afroperuana* (1992), se presenta a Nicomedes Santa Cruz como el erudito en temas sociales afroperuanos y se explica su poesía, sus décimas, e incluso menciona lo siguiente sobre su disco *Cumanana*: “como se sabe, este notable polígrafo peruano también grabó numerosas canciones y, por otro lado, ha

⁸ Nicomedes Santa Cruz: Rafael Nicomedes Santa Cruz Gamarra nació en Lima en 1925, y falleció el 5 de febrero de 1992 en Madrid, España. Fue un poeta declamador, folklorista investigador, y conocido principalmente como el padre del renacimiento cultural afroperuano (Feldman, 2009).

logrado mantener vivas algunas melodías que sin él quizá se hubiesen perdido. Por último, basándose en Pancho Fierro y antiguas versiones orales, resucitó al instrumento llamado “cajita” o tejoleta” (Vega, 1992, p. 19).

En la investigación de Feldman *Ritmos negros del Perú* (2009), se encontraron transcripciones de los patrones de cajón, cencerro y congas realizadas por la autora, basándose en temas de Perú Negro principalmente. Este aspecto es relevante para la presente investigación porque muestra cómo fue el desarrollo de la música de Perú Negro durante la época del Renacimiento Afroperuano. Según Feldman, durante las décadas de 1950 y 1960, mientras los patrones de cajón y de los instrumentos de percusión adicionales establecieron una diferencia acústica entre la música afroperuana y la música criolla, la mayoría de los arreglos todavía era dominado por estilos vocales y de guitarra criollos. Sin embargo, la integración de instrumentos y ritmos afrocubanos estuvo de la mano del conocimiento y entusiasmo del cubano “El Niño” Nicasio Regueira⁹ (2009, p. 175).

En el texto *Las Tradiciones Musicales de los Negros de la Costa del Perú* (2011), de William Tompkins, se comenta el proceso de desarrollo de la música afroperuana. Con relación al siglo XX refiere que “fue una época de significativo y creciente interés por el folklore y su preservación; sin este interés se hubiera casi perdido mucha música afroperuana que estaba siendo víctima de las músicas puramente criollas o caribeñas” (Tompkins, 2011, p. 51), refiriéndose al proceso de renacimiento cultural afroperuano. Por otro lado, el autor menciona dos aspectos importantes dentro de la cultura afroperuana. Uno de ellos es la instrumentación y el otro es la mención a los diferentes géneros afroperuanos que existían en el siglo XX. En el primer aspecto se rescata el hecho de que se explica el proceso de inserción de los instrumentos caribeños a la instrumentación del ensamble afroperuano, como

⁹ Nicasio “El Niño” Regueira: Guillermo “El Niño” Nicasio Regueira nació en 1900 en el país de Cuba, y falleció el 7 de mayo de 1971 debido a un accidente automovilístico. Llegó a Perú en el año de 1946, debido al apogeo de la música tropical cubana; más tarde trabajaría con Nicomedes Santa Cruz y la agrupación Perú Negro (Lizárraga, 2022).

las congas y el bongó. Y en el segundo aspecto se menciona información sobre cómo cada género fue desarrollándose dentro de la época, ya sea la décima, el festejo, y sus formas afines como el landó y el toro-mata.

En el libro *Música Popular y Sociedad: en el Perú Contemporáneo* (2015), el investigador Raúl R. Romero trata la música a partir de la segunda parte del siglo veinte y presenta el desarrollo de géneros como el festejo, al igual que el libro de Tompkins y Feldman:

La percepción que hoy día se tiene del festejo como una encarnación musical de la alegría irreprimible de la comunidad afroperuana, aun en tiempos de adversidad y desdicha, está ligada a la transformación de estos fragmentos en un género musical bien definido durante la segunda parte del siglo XX (Romero, 2015, p. 229).

Además, el libro presenta pequeñas transcripciones que hacen más fácil el entendimiento de las explicaciones acerca de patrones rítmicos o melódicos.

El Instituto Nacional de Cultura señala en su libro *Mapa de los Instrumentos Musicales de uso popular en el Perú* (1978), detalles sobre una gran cantidad de instrumentos, como de dónde provienen, de que están hechos, o para qué fueron utilizados. Entre los instrumentos que se presentan en este libro, podemos encontrar a las campanas, o cencerro, cajón, tamborete, caja, cajita, güiro, quijada, etc. Lo más resaltante de la fuente es que se tiene una información detallada sobre cada instrumento.

Por otro lado, Luis Rocca Torres, Evelyn Figueroa y Sonia Arteaga muestran el panorama sobre cuáles fueron los instrumentos utilizados por los hombres y mujeres de la diáspora africana en su texto titulado *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología* (2012). Según Rocca, la presencia africana en las Américas y el Caribe se remonta a la época de la conquista, y los hombres y mujeres de la diáspora africana hallaron

en su música la estructura profunda de su vida cultural. Los africanos trataron de reconstruir los instrumentos musicales que habían dejado en sus tierras, pero algunos otros, crearon instrumentos totalmente nuevos de manera artesanal (2012, p. 11). Se refuerza el argumento anteriormente mencionado de que “El Niño” Nicasio Regueira fue el que estuvo presente en la inserción de los instrumentos afrocubanos como las congas, bongós y cencerros a la música afroperuana.

En 2016, Manuel Francisco Barrós Alcántara en su tesis titulada *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional* trata temas de contexto social, sin embargo, presenta de una manera detallada la trayectoria de Perú Negro en el panorama musical de la época de 1969 a 1975. No contiene transcripciones musicales, pero si contiene importantes datos acerca de la agrupación Perú Negro, ya que recoge información de muchas de las fuentes anteriormente citadas y les da un enfoque diferente. “Producto del ejercicio estético-identitario nace el campo artístico afroperuano que tuvo su primer momento histórico en la compañía Pancho Fierro” (Barrós, 2016, p. 51). El autor llega a la conclusión de que existe una nueva búsqueda identitaria acerca de lo que es ser afroperuano; y además, “lo afroperuano surge como necesidad histórica y en segundo lugar como necesidad cultural” (Barrós, 2016, p. 50).

Jan LaRue en su libro titulado *Análisis del estilo musical* (1998) nos complementará la parte de análisis musical de esta investigación, ya que contiene definiciones sobre qué es el ritmo, el sonido, y cómo es que se va formando el estilo musical. “El ritmo surge de los cambios que se producen en el sonido, armonía y melodía (...) además, surge de las combinaciones cambiantes de tiempo e intensidad a través de todos los elementos y dimensiones del crecimiento” (LaRue, 1998, p. 67-68), haciendo referencia al proceso por el cual el ritmo va tomando forma.

Finalmente, Ian Bent en su libro titulado *Analysis: The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), nos da un acercamiento a lo que significa el análisis musical, tanto su historia, como los principales fundamentos que se deben seguir para empezar en el mundo del análisis.



MARCO CONCEPTUAL

El renacimiento cultural afroperuano buscaba recrear la música y los bailes del Perú Negro, los líderes de este movimiento “excavaron” los ritmos olvidados con el fin de separar la negritud de la cultura criolla más vasta (Feldman, 2009, p. 5). Feldman citando a Nora en su texto define a estos líderes como arqueólogos musicales que erigieron “sitios de la memoria” (Feldman, 2009). En otras palabras, “el Renacimiento Cultural Afroperuano crea historias olvidadas a partir de retazos y de escasa documentación” (Feldman, 2009, p. 5).

La música afroperuana alcanza su definición dentro del proceso de renacimiento cultural, y es que es aquí en donde las tradiciones musicales de los afrodescendientes alcanzaron los principales escenarios limeños e internacionales. “El primer intento de hacer un programa completo de música afroperuana en el escenario se consiguió gracias a los esfuerzos del Dr. José Durand¹⁰” (Tompkins, 2011, p. 56).

En lo que respecta al ensamble de percusión afroperuano, se define así al conjunto de percusionistas que forman parte del marco musical de una agrupación afroperuana. En este caso, se ejecutan los siguientes instrumentos: cajón, congas, cajita y quijada de burro.

Dentro del análisis musical de los temas será primordial explicar la estructura de cada uno de ellos, para esto es esencial nombrar y definir cada parte de la forma del tema. Se utilizaron los siguientes términos: introducción, verso, pre-coro y coro. En primer lugar, tenemos a la introducción, Oxford define este término como:

A passage at the beginning of a piece; it may or may not be related thematically to the rest of the piece. The length of an introduction is generally between a few bars and one or two phrases, though much longer examples

¹⁰ José Durand: Este personaje trajo la música negra desde los callejones urbanos y las casas rurales hasta el escenario del teatro. Además, abrió una puerta para la creación de representaciones de tradiciones y estilos negros (Feldman, 2009, p. 56).

exist. [Un pasaje al principio de una pieza; puede o no estar relacionado temáticamente con el resto de la pieza. La longitud de una introducción es generalmente entre unos pocos compases y una o dos frases, aunque existen ejemplos muchos más largos] (2022)

En segundo lugar, tenemos al verso, “in popular music, (is) that section of a song in which the tune remains constant but the text changes with each repetition” [en música popular, es esa sección de la canción en la cual el tono permanece constante pero la letra va cambiando en cada repetición] (Oxford, 2022). En tercer lugar, viene el pre-coro, que es la sección que prepara musicalmente la llegada del coro. Y finalmente en cuarto lugar, tenemos al coro, “in a strophic composition, (is) that section of text and music, more properly called refrain or burden, which is repeated after each stanza or verse” [En una composición estrófica, es esa sección de texto y música, más propiamente llamada estribillo o *burden*, que se repite después de cada estrofa o verso] (Oxford, 2022).

Capítulo 1. La música en el renacimiento cultural afroperuano

1.1. Antecedentes históricos de la cultura afroperuana

Los primeros afrodescendientes llegaron al Perú junto a las campañas españolas que salían de su país para conquistar nuevos territorios, ellos llegaron en calidad de esclavos, ya que la raza africana era considerada por los españoles como inferior. “Los africanos han estado presentes en el Perú desde la primera llegada de las expediciones españolas en 1524” (Paredes, 2021, p. 2). Además, el trato que recibían por parte de los españoles era uno violento, ya que se les maltrataba y se les obligaba a hacer lo que ellos querían. No obstante, Romero (1994) señala que, a mediados del siglo XVIII, casi la mitad de la población de Lima era negra, y además Perú se encontraba entre una de las colonias con más número de esclavos negros en el Nuevo Mundo (como se citó en Béhague, 1994, p. 307).

Rodríguez (2008) señala que los primeros africanos traídos al Perú eran en su mayoría los que hablaban español, llamados ladinos, y no los bozales, que eran los que no sabían comportarse de la manera que sus amos querían. Sin embargo, con el paso del tiempo, y debido a la gran demanda de esclavos que se necesitaban en el Nuevo Mundo, los denominados bozales fueron llegando a nuestras tierras. El proceso de adaptación que ellos experimentaron, como por ejemplo el aprender nuevas tradiciones, adaptarse a un nuevo clima, aprender una nueva lengua, y sobre todo, aprender nuevas costumbres, fue muy complejo. Lizárraga (2022) lo denomina un proceso de aculturación, que es principalmente cuando un grupo social se adapta a otra cultura dominante, en este caso los africanos adaptándose a las costumbres de los españoles. Este proceso interfirió con la creación o afirmación de una identidad cultural negra; Romero (1993) señala que una de las principales razones por las que se dificultó la fundación de una identidad negra fue la variedad de orígenes de los mismos africanos (como se citó en Lizárraga, 2022, p. 10). Además, Lizárraga (2022) también realiza una aclaración, y es que cada grupo étnico contaba con un

ethos, es decir con sus propias características culturales, y por lo tanto encontrar un punto de encuentro era difícil.

Con respecto al trabajo que los esclavos realizaban, Paredes (2021) señala que la mayoría se asentó solo en la costa peruana, realizando trabajos en algodones, haciendas y/o cañaverales; y esto porque en las regiones andinas el clima era muy drástico y no soportaban las altas temperaturas. Además, el trabajo que realizaban en Lima era de vendedores de comida, pregoneros o de mil oficios, todo sea por sobrevivir en una sociedad que no los quería ni respetaba. No obstante, Cairati (2011) aclara que el trabajo esclavizado era más pesado, ya que trabajaban en las minas en condiciones muy precarias y degradantes.

La religión fue uno de los aspectos más característicos que los españoles trajeron al Nuevo Mundo, el deseo insaciable por cristianizar a toda la población de esclavos y también a los indígenas que habitaban el Perú, fue muy grande. Una de las herramientas principales de evangelización y que se instauraron con mayor rapidez, fueron las iglesias; pero estas necesitaban una manera de ganar dinero para mantenerse y así poder seguir llegando a más personas dentro de su comunidad. Por lo tanto, Cairati (2011) menciona que uno de los mecanismos que se instituyeron para el alza económico de la iglesia y la difusión del cristianismo en las zonas rurales, fueron las cofradías. Aguirre (2005) define a las cofradías como el vehículo más efectivo para cristianizar a los negros, y aquel que estos abrazaron con más entusiasmo (como se citó en Paredes, 2021, p. 4).

Es válido pensar por qué los esclavos se entusiasmaban tanto por estos espacios religiosos llamados cofradías. Y es que, como se mencionó antes, todos los africanos que llegaron pertenecían a distintos grupos étnicos, y ciertamente no encontraban la manera de dialogar entre ellos. Lizárraga (2022) señala que, estas cofradías se convirtieron en el espacio más importante, ya que les permitían tener un diálogo cultural y desarrollar diferentes actividades artísticas, todo esto previo a la independencia y la abolición de la esclavitud. “El

catolicismo les dio una identidad colectiva” (Arrelucea & Cosamalón, 2015, p. 60). Es importante resaltar lo que significa la frase anterior, la religión católica no pretendió que las cofradías se convirtieran en ese espacio para crear y fortalecer una identidad colectiva, sino que este hecho se dio accidentalmente.

Este accidente fue notado posteriormente por los religiosos, ya que llegaron a ser testigos de las muestras artísticas que se llevaban a cabo en las cofradías. La reacción que tuvieron no fue nada positiva, el impacto fue tanto que consideraron lo que vieron como obra del mal. “Para la iglesia, las muestras artísticas de las cofradías constituían una distorsión profana de la celebración religiosa” (Lizárraga, 2022, p. 11). Por lo tanto, a partir de ese momento estas actividades quedaron prohibidas de realizarse, impidiendo así que los africanos continúen con el intercambio cultural que se venía dando hasta esa época. Según Lizárraga (2022), se estima que este hecho ocurrió alrededor del año 1817.

Pero no sólo la prohibición de realizar actividades artísticas fue motivo de la aparente desaparición de la identidad colectiva y la pérdida de sus propios elementos culturales, sino que como Tompkins (1981) señala, también se debió a las muertes causadas por la esclavitud y por el servicio militar (como se citó en Feldman, 2009, p. 4). Estos hechos marcaron el comienzo de la “desaparición” de la cultura afroperuana, proceso que duró muchos años, exactamente hasta la segunda mitad del siglo XX.

Durante todo este tiempo, los africanos se fueron asentando más en territorio peruano, incluso empezaron a relacionarse con la población española y los indígenas. Esto causó un nacimiento de nuevas razas dentro de nuestro territorio, como los mestizos o criollos blancos, pero estas permanecieron discriminadas y víctimas del sesgo racial que existía en el Perú. Además, dentro de esta época Vásquez (1982) señala que los negros llegaron a ser maestros de baile de la clase dominante, ya que consideraron que esto sería motivo de una ascensión social y de reconocimiento. Sin duda alguna, este interés por ascender socialmente, esta

búsqueda de reconocimiento y respeto se debió a que ya no eran esclavos. Rodríguez (2008) menciona que la abolición de la esclavitud se dio el 3 de diciembre de 1854. Sin embargo, esto no significó que los afrodescendientes serían respetados a partir de ese momento, la discriminación nunca cesó, es más, actualmente aún existe ese rechazo hacia cualquier rasgo que indique que son afrodescendientes.

El renacimiento cultural afroperuano inicia a mediados del siglo XX y, es un proceso que se dio como una medida para recuperar y reconstruir las tradiciones culturales afroperuanas. “La segunda mitad del siglo XX marcó un reconocimiento del interés por la música afroperuana que fue iniciado por los grupos de escenario y bailarines negros” (Tompkins, 2011, p. 61). Acerca de este movimiento, Béhague afirma que:

The revival and reconstruction of ancient and almost forgotten “Afro-Peruvian” song-genres began in the late 1950s. Rather than originating in a popular spontaneous movement, this was initiated by local intellectuals interested in the revival and recognition of the contribution of blacks to Peruvian culture. The late historian José Durand (1935-1990), along with Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) and his sister Victoria Santa Cruz (1992) were the main collectors, producers, and promoters of black performances during this period [El renacimiento y reconstrucción de los géneros musicales “Afroperuanos” más antiguos y casi olvidados comenzó a fines de la década de 1950. Más que originarse en un movimiento popular espontáneo, este fue iniciado por intelectuales locales interesados en revivir y reconocer la contribución de los negros a la cultura peruana. El difunto historiador José Durand (1935-1990), junto con Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) y su hermana Victoria Santa Cruz (1992) fueron los principales coleccionistas,

productores y promotores de performances negras durante este período] (1994, pp. 314-316).

Sin embargo, no todo comenzó con José Durand. Tompkins (2011) menciona que uno de los primeros acercamientos al proceso de renacimiento cultural se dio con la conformación del conjunto Ricardo Palma, el cual era dirigido por Samuel Márquez. Este conjunto se presentaba en peñas y jaranas criollas con música afroperuana dentro de su repertorio, los arreglos eran hechos por el mismo Márquez (como se citó en Lizárraga, 2022, p. 13).

Muchos autores coinciden en que este proceso de renacimiento fue de suma importancia dentro de la historia de la cultura afroperuana, ya que significó un cambio de visión dentro de la población peruana hacia los afroperuanos. Feldman (2009) define este proceso como un movimiento social para recrear la música, la danza y la poesía olvidadas del Perú Negro. Además, este coincidió con un auge de los medios de comunicación, lo cual aseguró la difusión de la música y danzas que se iban rescatando. “El crecimiento económico y la aparición de nuevos sectores coincidieron a partir del siglo XX con la difusión de nuevos medios de comunicación y la ampliación de la educación (...)” (Arrelucea & Cosamalón, 2015, p. 156). Finalmente, Nora (1984) afirma que:

Los líderes del renacimiento afroperuano excavaron los ritmos olvidados del Perú negro, invocando vínculos del pasado recientemente imaginados y buscando separar la negritud de la cultura criolla más vasta, A la manera de arqueólogos musicales, erigieron sitios de la memoria, creando historias olvidadas a partir de retazos y de escasa documentación (como se citó en Feldman, 2009, p. 5).

El proceso de reconstrucción y renacimiento de la cultura afroperuana fue un trabajo muy arduo, ya que no existían muchos registros audiovisuales ni escritos acerca de ello. La mayoría de los datos se recogen a través de testimonios de las familias que aún conservaban

sus tradiciones culturales, y esto es llamado, memoria ancestral. Es la información que pasó de generación en generación la que permaneció en la memoria de ciertos pobladores afroperuanos, los recuerdos de una cultura que nunca debió desaparecer.

A partir de la década de 1950, la cultura afroperuana comenzó a tener un auge dentro de la escena musical limeña e internacionalmente. Esto se debe al nacimiento de agrupaciones como Nicomedes Santa Cruz y su grupo Kumana, y Perú Negro. Pero también influyó la manera en la que comenzaron a ser vistos los afroperuanos, y es que ya no se pensaba que sus expresiones artísticas eran profanas, sino que se encontró cierta fascinación en ver y escuchar las danzas africanas. “La cultura afro funciona como un fetiche poderoso entre los consumidores blancos, por la promesa de un tipo de convivialidad alegre, un contacto interpersonal directo, rico y sin barreras, una relación no-económica y una experiencia de los dionisiaco” (De Carvalho, 2002, p. 6).

Finalmente, el renacimiento cultural catapultó a la cultura afroperuana por todo lo alto. Y como Rodríguez (2008) señala, este movimiento social se volvió también en un elemento de defensa de los derechos humanos de los afroperuanos, promoviendo la integración con el resto de la sociedad. No obstante, no podemos asumir que gracias a este proceso social la discriminación cesó, pero sí ayudó a la aceptación de una nueva cultura por parte de la sociedad limeña.

1.2. Principales exponentes de la música afroperuana

Cuando hablamos de renacimiento cultural afroperuano, es inevitable mencionar a Nicomedes Santa Cruz, personaje que tuvo gran participación dentro de este movimiento social¹¹. “Nicomedes Santa Cruz (1925 – 1992) hailed as the father of the 1960s-70s Afro-Peruvian revival of music, poetry, and folklore, was one such “archeologist” of memory”

¹¹ Tanto Nicomedes Santa Cruz como su hermana Victoria Santa Cruz fueron personajes relevantes dentro del proceso de renacimiento cultural afroperuano. Sin embargo, en este trabajo se enfatiza la figura de Nicomedes Santa Cruz, ya que uno de sus temas musicales forma parte de los objetivos de la tesis.

[Nicomedes Santa Cruz (1925 - 1992) aclamado como el padre del renacimiento afroperuano de la música, la poesía y el folclore de las décadas de 1960 y 1970, fue uno de esos "arqueólogos" de la memoria] (N'Gom, 2008, p. 43).

Como se mencionó anteriormente, Santa Cruz no inició este movimiento social, pero fue el que más destacó con su trabajo; ya que no sólo realizó trabajos en base a la música, sino que también incursionó en el área de la poesía y en los aspectos sociales de la cultura afroperuana. Como Vega (1992) lo describe, Santa Cruz fue un erudito en temas sociales afroperuanos, pero también fue autor de trabajos de estudios sobre danza y música de esta. Además, nos dejó un libro completo de décimas que tratan temas del Perú moreno. “Nicomedes Santa Cruz representa, por ello, una de las voces más interesantes y más renovadoras de la literatura peruana del siglo XX” (Huárag, 2014, p. 68).

Al igual que N'Gom, Feldman también llama a Santa Cruz como un “arqueólogo” del Perú Negro y padre del renacimiento cultural afroperuano. Además, afirma lo siguiente:

Como productor discográfico, director, compositor, arreglista musical y poeta declamador, reconstruyó las olvidadas tradiciones interpretativas del Perú negro. Como folklorista y arqueólogo cultural, excavó los orígenes africanos de la música criollas peruana e investigó las tradiciones musicales de los negros en otros países (2009, p. 97).

Un aspecto más a considerar acerca de Nicomedes Santa Cruz, es el hecho que sus investigaciones tuvieron un alcance internacional, viajando a otros países para obtener toda la información posible acerca de la cultura de los afrodescendientes. Y en adición a esto, Santa Cruz mostró una preocupación por lograr que los afroperuanos sean reconocidos y tratados como personas con derechos, es decir, por lograr exterminar la discriminación que había hacia ellos. Valdiviezo (s.f.) llega a la conclusión de que Santa Cruz representa la primera voz afroperuana de alcance nacional que afirmó una identidad afroperuana. Y, además fue un

hombre preocupado por la revalorización y reconocimiento de las expresiones vivas de la cultura afroperuana.

La familia de Santa Cruz lo estimuló desde edades tempranas a tener contacto con su cultura, si bien sus padres no eran músicos, si tenían mucha relación con la cultura afroperuana. “Santa Cruz vivía en un barrio donde los negros organizaban reuniones sociales y jaranas con música, baile, comida y relato de cuentos” (Feldman, 2009, p. 101). El proyecto que más resalta dentro de la vida de Santa Cruz fue la creación de su conjunto Cumanana. “En 1958, Nicomedes Santa Cruz, junto a un grupo de artistas que habían participado en el proyecto Pancho Fierro, fundó Cumana” (Rigol, 2020, p. 28). Junto con este conjunto, él llegó a producir música afroperuana, grabando temas que mostraban toda la riqueza de la cultura afroperuana. Como Rigol (2020) lo menciona, este conjunto se dio la tarea de recrear y revivir antiguas canciones y bailes negros que habían sido olvidados, con el detalle adicional de enfatizar la lucha sobre el racismo y la desigualdad.

Finalmente, el álbum que produjo el conjunto Cumanana fue una de las primeras grabaciones que se dieron en el siglo XX. M’Bare afirma lo siguiente:

The publication of Cumanana marked the first time that a recording of Peruvian music was given the same format as European symphonies and operas (a box containing multiple LPs and a booklet of texts and artwork, printed on high-quality oversized paper in color) [La publicación de *Cumanana* marcó la primera vez que una grabación de música peruana recibió el mismo formato que las sinfonías y óperas europeas (una caja que contiene varios LP y un folleto de textos y obras de arte, impreso en papel de gran tamaño de alta calidad a color)] (N’Gom, 2008, pp. 47-49).

Nicomedes Santa Cruz fue una pieza esencial dentro de la historia de la cultura afroperuana, ya que no solo intervino en lo musical y literario, sino que también luchó por

lograr la igualdad y el respeto hacia los afrodescendientes. Además, marcó un punto en la historia del que ya no se puede retroceder, solo seguir avanzando.

Otro exponente que debemos mencionar cuando se habla de la consolidación de la música afroperuana, es Perú Negro. “Cuando se pregunta por la música negra del Perú, la gran mayoría de peruanos nombra a Perú Negro, la única compañía de música y baile afroperuano que ostenta una historia continua de más de treinta años de presentaciones” (Feldman, 2009, p. 150). Esta agrupación llevó la música y la danza afroperuana a un nivel más alto, llegó a presentarse en otros países y tuvo una mayor difusión dentro de los medios de comunicación. Como Barrós señala: “la trayectoria de Perú Negro trastocó con mayor amplitud y diversidad las distintas capas sociales de su tiempo” (2016, p. 170).

Perú Negro nació por el deseo de seguir preservando las tradiciones musicales afroperuanas que se habían recuperado hasta la fecha de su fundación, además de tener presente el afán de enriquecer su cultura. Como Feldman (2009) relata, Perú Negro fue fundada el 26 de febrero de 1969, siendo cuatro jóvenes, entre ellos miembros de la compañía de Victoria Santa Cruz, los que dieron vida a este grupo. Dentro de los fundadores están Ronaldo Campos, quien tuvo la idea original de la agrupación gracias a que trabajaba en el restaurante de música criolla “El Chalán”, Orlando “Lalo” Izquierdo, Víctor Padilla y Rodolfo Arteaga. La idea de presentarse en uno de los restaurantes más conocidos en Lima fue tentadora, y es que como Rigol señala: “La música y los bailes de ascendencia africana comenzaban a generar el interés de un público que los empezaba a conocer y que los percibía como exóticos y divertidos” (2020, p. 32).

A pesar de que Santa Cruz ya había trabajado con Nicasio “El Niño” Regueira, fue con Perú Negro que este artista cubano logró llegar a tener su máximo aporte hacia la consolidación de la música afroperuana. Y es que Nicasio ayudó a consolidar el sonido de Perú Negro, aportando nuevas sonoridades y patrones rítmicos que están dentro del

vocabulario percusivo de la música afroperuana hasta el día de hoy. Lo que más resalta del sonido de Perú Negro actualmente, es su ensamble de percusión, el cual contiene la influencia caribeña de “El Niño” Nicasio Regueira: este contiene instrumentos como el cajón, tumbadoras, bongó, campana, quijada y cajita.

Según Paredes (2021) la historia de Perú Negro se puede dividir en tres fases: la primera va desde su fundación en 1969 hasta el año 1976, la segunda fase abarca desde 1976 hasta el 2000 y la tercera fase va desde el año 2001 hasta la actualidad; cada una de estas fases representa un momento importante para el desarrollo de la agrupación. La primera fase se dio dentro del gobierno de Juan Velasco Alvarado, y fue una de las más productivas a nivel de difusión. Paredes (2021) menciona que el presidente apoyó la integración cultural y la promoción de las artes y el folclore durante su gobierno, lo cual benefició a la agrupación de manera significativa; pudieron viajar fuera del país, realizar investigaciones, ensayar sin problemas y comprar vestuarios e instrumentos.

Por otro lado, durante la segunda fase ya no se tenía el apoyo del gobierno, y es que el general Velasco terminó su mandato. Paredes (2021) señala que durante este tiempo se centraron en preservar lo que ya habían logrado, una suerte de supervivencia artística; que principalmente estuvo sostenida por la creencia de que las tendencias negras se distribuyen generacionalmente por herencia. Y es aquí en donde aparece el uso de la memoria ancestral, ya que al igual que Santa Cruz, ellos también rescataron tradiciones musicales por medio de ella. Pero además utilizaron esta memoria para impartir las nuevas tradiciones que se iban forjando. “El pasado, y qué y cómo sucedió se convierten en esfuerzos colectivos que los miembros de una comunidad exploran y analizan para lograr una memoria común o una representación cultural habitual” (Paredes, 2021, p. 76). Este proceso se ha ido dando en todos los aspectos de nuestra historia, y es que cada vez que un abuelo o padre nos cuenta

algo de su pasado, está haciendo uso de la memoria ancestral, buscando así preservar sus tradiciones de generación en generación.

Por último, la fase tres de esta agrupación llega marcada por un hecho triste, y es que el 2001 fallece su principal fundador, Ronaldo Campos de la Colina. Sin embargo, la historia de Perú Negro no terminó ahí, porque con todo lo aprendido en la segunda fase, Rony Campos se hace cargo de la agrupación. Paredes (2021) menciona que, bajo la tutela de su hijo más joven, el conjunto renovó su repertorio: hubo una restauración del vestuario, alteraciones en las secuencias rítmicas, introducción de nuevos instrumentos como la guitarra eléctrica, la integración de nuevas prácticas de baile; y por si fuera poco, incluye una nominación a un Grammy latino por el álbum “Jolgorio”. No quedan dudas de que Perú Negro sigue siendo una de las agrupaciones más importantes de folklore negro en el Perú, incluso ahora en la actualidad que existen muchas agrupaciones dedicadas a la difusión de la cultura afroperuana.

1.3. El son de los diablos y el festejo

Hablar de géneros musicales es un tema complejo, sobre todo si hablamos del festejo y el son de los diablos. De Carvalho (2000) define al género musical como:

Un patrón rítmico sintético, una secuencia de toques de tambor, un ciclo o una secuencia armónica precisa o, por lo menos, claramente reconocible; es, a veces, un conjunto de palabras o tropos literarios fijos que combinan con algún patrón rítmico particular y con algún tipo concreto de armonía y de movimiento melódico porque aquellas palabras tropos evocan un determinado paisaje social, histórico, geográfico, divino o incluso mental. Todo es un género musical (2000, p. 126).

Por lo tanto, un género musical es un todo, ya que está implicado el aspecto social, la instrumentación, la armonía, y la melodía. Actualmente, el festejo es un género musical afroperuano, y el son de los diablos es una forma musical relacionada al festejo.

El festejo es el género musical más conocido de la cultura afroperuana. Santa Cruz fue uno de los investigadores que dedicó su tiempo a profundizar en el estudio de este. La palabra festejo deriva de la palabra festejar, las letras de estos describen la vida del esclavo, y los bailes demuestran alegría y jolgorio, es decir, un carácter festivo; adicional a esto, este género demuestra la destreza percutiva y rítmica presente en el ensamble de percusión (Feldman 2009; Tompkins 2011; León 2015).

Musicalmente hablando el festejo usa el compás compuesto, ya que por lo general siempre se escribe en 6/8 o 12/8. Pero dentro de esta subdivisión ternaria, hay detalles binarios que hacen más interesante el lenguaje dentro de la percusión, esto será explicado en el análisis del capítulo 2 y 3 de la presente investigación. Tompkins (2010) señala que el festejo y sus formas derivadas se tocan en un tempo muy vivo de 126 beats por minuto.

Por otro lado, tenemos al son de los diablos, una de las formas musicales más antiguas de la música afroperuana, y que hoy en día se conoce como un tipo de festejo. Rítmicamente utiliza el compás de 12/8, al igual que el festejo, y contiene una danza muy llamativa para el público. Tompkins (2011) menciona que estas danzas no fueron limitadas a solo la capital de Lima, una pintura de Martínez de Compañón en Trujillo del siglo XVIII demuestra la presencia de esta danza por el norte del Perú. Dicha pintura es el registro más antiguo que se tiene de la danza, en donde, como se mencionó anteriormente, aparecen los diablos junto al diablo mayor sosteniendo los instrumentos como la cajita y la quijada de burro. Rocca (2010) también señala que esta danza se practicaba con la finalidad de afirmar y difundir la religión católica, ya que representaba la victoria de la divinidad cristiana sobre los demonios, que eran representados por los africanos.

Finalmente, otro de los registros de esta danza se tiene gracias a las acuarelas de Pancho Fierro. Tompkins (2011) afirma que, al igual que las pinturas de Compañón, Fierro retrató esta danza en una de sus acuarelas, donde se podía observar a los diablos junto al diablo mayor tocando los instrumentos como la cajita colgada de la cintura y la quijada de burro. Todo esto es solo información visual acerca de esta forma musical, pero es muy valiosa, ya que antes de existían las grabaciones de discos, ni mucho menos las grabaciones audiovisuales. El tema escogido en esta investigación, en especial el presente en el disco de Nicomedes Santa Cruz es una grabación de un pasacalle, en donde se escucha que los diablos cantan y tocan al ritmo del son de los diablos.

1.4. Ensamble de percusión: instrumentación

Dentro de los instrumentos de percusión que son ejecutados en los temas analizados, tenemos tres idiófonos y un membranófono. Como explica Tompkins (2011), los idiófonos son aquellos que no requieren de una membrana tensada o cuerda para poder sonar, sino que vibran por sí solos al momento de tocarlos. Por otro lado, los membranófonos, como su nombre lo refiere, utilizan una membrana tensada para poder producir su sonido. En este caso, tanto el cajón, la quijada de burro y la cajita, entran en la definición de idiófonos; y las congas son los membranófonos.

Para Fernando Urquiaga: “El cajón es sin duda el instrumento musical más representativo de la música afroperuana” (2005, p. 30). Y como refiere Tompkins: “es el idiófono que ha experimentado el mayor y más difundido uso en el siglo XX” (2011, p. 69). El cajón es ejecutado en la mayoría de los ritmos afroperuanos existentes, en este caso es usado dentro del festejo (“Mi compadre Nicolás”) y el son de los diablos.

La historia del cajón se remonta al siglo XIX, pero tuvo más actividad a partir de los años cuarenta del siglo XX. “Es importante destacar que a partir de mediados del siglo XX aparece el cajón acompañando musicalmente tonderos, cumananas, cuartetos y décimas”

(Rocca, 2010, p. 79). Rocca, Figueroa y Arteaga (2012) mencionan que existieron tres modelos de cajón: el primero usado por Francisco Monserrate, el segundo usado por Víctor Arciniega (segunda mitad del siglo XX) y, el tercero utilizado por Abelardo Vásquez y Nicomedes Santa Cruz; este último es de uso vertical y es el que se asemeja al que usamos actualmente. Rafael Santa Cruz explica que las medidas del cajón son de 30x50 cm de cara y 25 cm de fondo aproximadamente, además contiene una abertura de 11 cm de diámetro en la parte posterior.

Para la ejecución de este instrumento, Urquiaga (2005) menciona que el músico debe sentarse sobre él con las piernas abiertas, dejando de esta manera un espacio libre para poder percudir la parte frontal del mismo. Además, menciona que se tienen dos sonidos: el agudo y el grave. El primero se produce al tocar la parte superior, y el segundo al tocar la parte central. (ver anexo 5)

En segundo lugar, tenemos la quijada de burro, instrumento que será utilizado en el festejo “Mi compadre Nicolás”, y también será de suma relevancia dentro las versiones del tema “Son de los Diablos”. Como Tompkins (2011) menciona, era también conocida antiguamente como carraca o carachacha, y no es más que la mandíbula inferior de un burro, mula o caballo a la cuál se le quitará la carne y se le aflojarán los dientes para causar la vibración, que es el sonido característico de ella. Rocca, Figueroa y Arteaga (2012) nos indican que su uso se remonta al siglo XVIII y, es un instrumento con doble función, ya que es tocado con una baqueta¹² como raspador y con el puño. (ver anexo 6)

Este instrumento musical se usa típicamente en la costa del Perú, y es común dentro de las manifestaciones culturales del mismo. “Una reseña de El Mercurio Peruano de 1791, de Martín Compañón (Concolocorvo), y otra de Alberto Flores Galindo, mencionan que es un

¹² Baquetas: “palillos o varillas que se utilizan para percudir tambores y otros instrumentos” (Rocca, Figueroa y Arteaga, 2012, p. 144).

instrumento exclusivo de los negros” (Campos, 2010, pp. 145-147). Finalmente, la quijada de burro es particular del son de los diablos, y su función va de la mano con la cajita, ya que han sido retratadas juntas desde los inicios de esta forma musical. Rocca (2010) señala que este instrumento está retratado en la estampa 145 de Martínez de Compañón, allá por el último tercio del siglo XVIII. Es más, él menciona que dichas estampas representan el aporte de la iconografía norperuana a la cultura afroperuana.

En tercer lugar, tenemos a la cajita, instrumento ejecutado solo en las versiones del tema “Son de los Diablos”. Al igual que la quijada de burro, su historia se remonta al siglo XVIII, cuando Rocca (2010) menciona que fue retratada junto con la quijada de burro en la estampa 145 de Martínez de Compañón. Se dice que este instrumento era utilizado inicialmente como un objeto para recoger la limosna en las misas, lo cual no sería extraño asumir, debido a la gran relación que existía entre los afrodescendientes y la religión cristiana.

Sobre la forma de la cajita, Tompkins señala: “es una pequeña caja de madera con una tapa en bisagra, colgada del cuello del intérprete por una cuerda y suspendida sobre su pecho” (2011, p. 67). Los sonidos que produce este instrumento son dos, grave y agudo. El sonido grave se ocasiona con el abrir y cerrar de la tapa con la mano izquierda y/o derecha. Por otro lado, el agudo se produce al momento de golpear contra el costado de la cajita con una baqueta o raspador (Tompkins 2011; Campos 2010; Rocca 2010). (ver anexo 7)

El camino de este instrumento en particular ha ido cambiando con el pasar de los años, desde ser una herramienta de recolección de limosna, a ser uno de los instrumentos esenciales dentro de la forma musical del son de los diablos. Finalmente, Rocca, Figueroa y Arteaga (2012) llegan a la conclusión de que, si bien no existe mucha información escrita acerca de las primeras apariciones de la cajita, fue en el siglo XX cuando se reactivó su uso.

Por otro lado, gracias a las cuadrillas de son de los diablos en Lima, se mantuvo vigente el uso de esta.

En cuarto lugar, tenemos a las tumbadoras, las cuáles son llamadas también por muchos investigadores y músicos, como congas. Como se mencionó anteriormente, estas pertenecen a la familia de los membranófonos, ya que en la parte superior tienen colocado cuero. Es ahí en donde se toca y se producen las diferentes sonoridades como: open, slap, palma, dedos, open slap y tapado; todas ejecutadas con las manos golpeando el cuero. (ver anexo 8)

La historia de las congas en Perú se remonta al siglo XX, cuando estos instrumentos cubanos entraron a la escena musical limeña gracias a que “El Niño” Nicasio Regueira, ayudó a perfeccionar la técnica de ejecución y ayudó a crear nuevos patrones rítmicos. “En total siete nuevos instrumentos se incorporaron gradualmente al repertorio musical de los afroperuanos” (Rocca et al., 2012, pp. 79-84). Las congas o tumbadoras, el bongó, la clave, el cencerro, el güiro y las maracas fueron algunos de ellos.

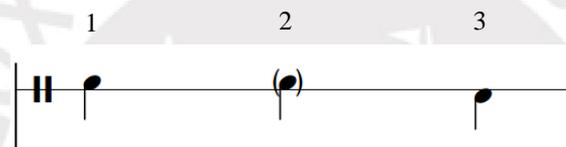
Capítulo 2. Análisis comparativo del tema “Mi Compadre Nicolás”

2.1. Información general

En el presente capítulo, se presentan los resultados del proceso de transcripción y análisis del tema “Mi Compadre Nicolás”, en sus versiones de 1971 y 1974. Tomando en consideración que los instrumentos que se analizan son membranófonos e idiófonos de afinación indeterminada, pertenecientes a la familia de percusión, se presentan las siguientes leyendas con los símbolos y ubicaciones de los golpes sonoros esenciales de cada instrumento:

Figura 1

Leyenda: Cajón

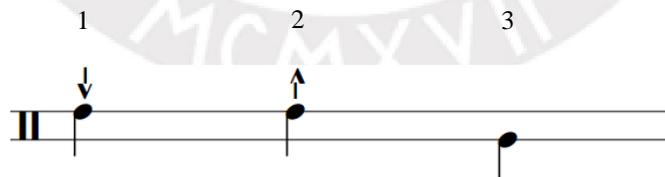


- 1: Golpe agudo
- 2: Ghost Note¹³
- 3: Golpe grave

Nota: Elaboración personal.

Figura 2

Leyenda: Quijada



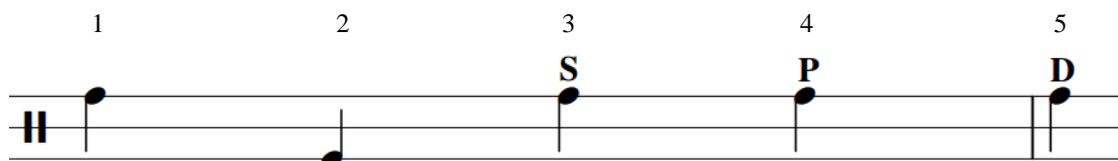
- 1: Dientes → raspado abajo
- 2: Dientes → raspado arriba
- 3: Golpe grave (puño)

Nota: Elaboración personal.

¹³ Ghost note: “A weak note, sometimes barely audible, or a note that is implied rather than sounded” [Una nota débil, a veces apenas audible al oído, o una nota que está implícita en vez de sonar] (Oxford University Press, 2022).

Figura 3

Leyenda: Congas



1: Golpe abierto conga¹⁴

4: Golpe palma¹⁵

2: Golpe abierto tumba

5: Golpe dedos¹⁶

3: Golpe slap¹⁷

Nota: Elaboración personal.

Otro de los elementos que se necesita para entender las transcripciones en su totalidad, es saber con qué indicador de compás se está trabajando. En este caso se ha elegido trabajar utilizando un compás cuaternario con subdivisión ternaria, tradicional de la música afroperuana, que es el compás de 12/8.

2.1.1. Estructura de los temas e instrumentación del ensamble de percusión

La instrumentación del ensamble de percusión en cada versión del tema es la siguiente:

Tabla 1

Leyenda sobre la instrumentación del ensamble de percusión en "Mi Compadre Nicolás"

Instrumentos / Versiones	Versión de 1971 (Nicomedes Santa Cruz)	Versión de 1974 (Perú Negro)
Cajón	X	X
Quijada	X	X
Congas		X

¹⁴ Golpe abierto conga y tumba: como su nombre lo sugiere, es un sonido abierto que se genera al golpear el parche o cuero de la conga/tumba con los dedos y la mitad de la palma. Este golpe se realiza al borde del parche, el dorso de la mano queda al aire.

¹⁵ Golpe palma: sonido seco que se genera al dejar caer la palma de la mano sobre el parche o cuero de la conga.

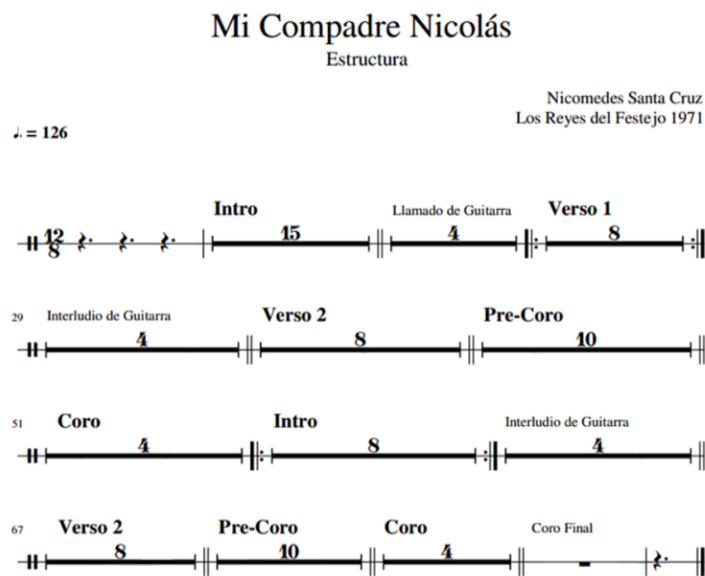
¹⁶ Golpe dedos: sonido seco que se genera al golpear el parche o cuero de la conga con los dedos de la mano, pero dejando el dorso de la mano pegado al parche.

¹⁷ Golpe slap: golpe que se genera al golpear el parche o cuero de la conga con la yema de los dedos (índice, medio, anular y meñique) y el dorso de la mano como apoyo, se forma una pequeña cueva en la palma de la mano. Este golpe se realiza al borde del parche, pero toda la mano queda dentro del parche.

2.1.1.1. “Mi Compadre Nicolás” (versión 1971). Esta versión fue presentada por Nicomedes Santa Cruz en su disco *Los Reyes del Festejo*, interpretada por la agrupación Abelardo Vásquez y los Vásquez. A continuación, como un primer acercamiento al tema, se mostrará la estructura de este:

Figura 4

Estructura del tema “Mi Compadre Nicolás” (Nicomedes Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 4, el tempo de esta versión es negra con puntillo igual a 126 bpm¹⁸ y comienza con una anacrusa¹⁹ que es ejecutada por la guitarra. La forma del tema cuenta con introducción (intro), verso 1 y 2, pre-coro y coro. Dentro de esta forma, es resaltante el llamado²⁰ de la guitarra, que significa el cambio de sección, como se aprecia en la figura 4, de la introducción al verso 1 llama la guitarra, así como del verso 1 al verso 2. Esta particularidad se repite cuando se presenta el motivo de la introducción por segunda vez, donde la guitarra vuelve a llamar para pasar al verso 2.

¹⁸ Bpm: “beats per minute” (pulsos por minuto)

¹⁹ Anacrusa: “The impulse that immediately precedes – and anticipates – the downbeat of a bar is called the Upbeat” [El impulso que precede inmediatamente – y anticipa – al primer tiempo de un compás, se llama anacrusa] (Oxford University Press, 2022).

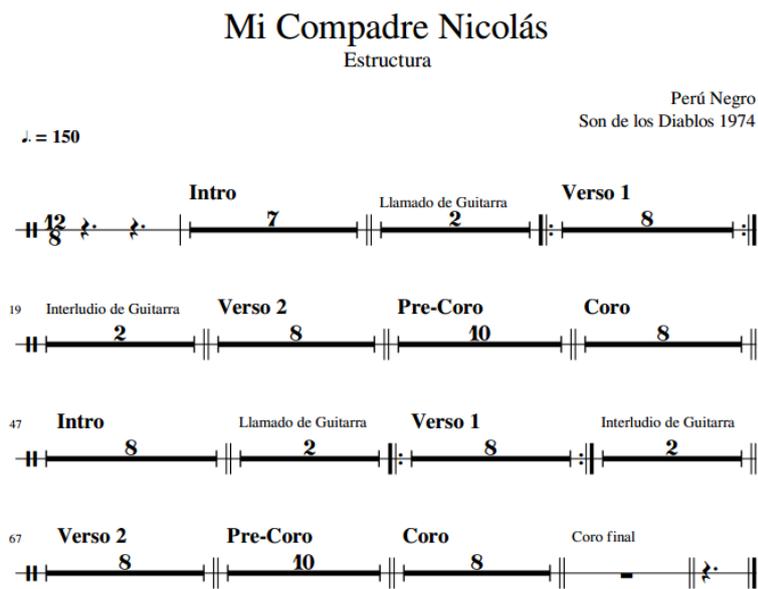
²⁰ Llamado: extracto del tema que antecede a una nueva parte de este.

Un punto más para tener en cuenta en lo que respecta a la estructura es la cantidad de compases que conforman cada parte; todas las secciones contienen compases pares, a excepción de la introducción ya que comienza con una anacrusa que es completada con el corte final. Los interludios de guitarra son de 4 compases y los coros también contienen 4 compases.

2.1.1.2. “Mi Compadre Nicolás” (versión 1974). Esta versión fue presentada en uno de los primeros discos de la agrupación Perú Negro, titulado *Son de los Diablos*, en el año de 1974. A continuación, como un primer acercamiento al tema se mostrará la estructura de este:

Figura 5

Estructura del tema “Mi Compadre Nicolás” (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Como se aprecia en la figura 5, esta versión sostiene un tempo distinto a la versión anterior, ya que es más rápida; siendo este, negra con puntillo igual a 150 bpm y comenzando con una anacrusa de dos compases que es interpretada por la guitarra, a manera de llamado para que el resto de los instrumentos se sumen al tema. La forma cuenta con introducción, verso 1 y 2, pre-coro y coro. La guitarra cumple un rol específico, el de llamar para cambiar de sección, en este caso de la introducción al verso 1, y del verso 1 al verso 2.

En lo que respecta a la cantidad de compases que conforman cada sección, el número es par a excepción de la Intro, ya que comienza con una anacrusa. Los interludios de guitarra son de 2 compases y los coros son de 8 compases, y en esta versión el verso 1 y 2 son repetidos en la segunda parte del tema.

2.2. Análisis musical

El sistema que se utilizará para analizar las frases rítmicas que interpreta cada instrumento, está basado en el desglose de cada patrón en motivos. En el caso de estos temas, todos los patrones cuentan con dos motivos. Por lo tanto, se le asignará una letra a cada uno de los motivos (*a*, *b*, *c*), y sus respectivas variaciones tendrán por nombre la misma letra más un signo de puntuación (*a'*, *b**, *c''*).

En este capítulo, como se refirió anteriormente, se analizarán dos versiones del tema “Mi Compadre Nicolás”, en las que se utilizan tres instrumentos: el cajón, la quijada y las congas. Al cajón y la quijada en la primera versión, se le asignarán las letras *a – b* y *A – B*, respectivamente. En la segunda variación, el cajón y la quijada tendrán las letras *c – d* y *C – D*, respectivamente; y las congas serán *l* y *m*.

2.2.1. Cajón

Dentro de la versión que es presentada en el disco de Nicomedes Santa Cruz, el cajón es el instrumento que resalta desde que empieza el tema. El patrón base que realiza es el siguiente:

Figura 6

Patrón base de cajón (Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

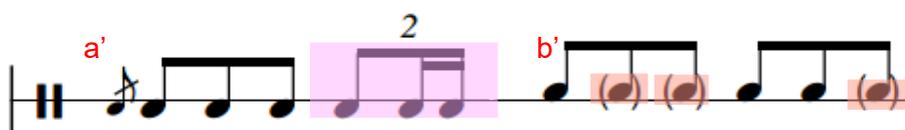
Este patrón realizado por el cajón es el que sostiene a la percusión, y será llamado “patrón base”. Se observa en la figura 6 que este patrón se divide en dos partes, la primera *a*,

conformada por los dos primeros pulsos, es ejecutada en el registro grave del cajón y contiene un flam²¹ en la primera corchea del primer pulso. Y la segunda *b*, conformada por el pulso tres y cuatro del compás, es tocada en la parte aguda del cajón.

La primera variación de este patrón se encuentra en la introducción del tema, y se resalta la ejecución de *ghost notes* por parte del percusionista.

Figura 7

Primera variación del patrón base de cajón (Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

Como se aprecia en la figura 7, en el segundo pulso del compás se introduce una nueva figura musical, el dosillo²², esta se suele utilizar cuando se pretende romper con la subdivisión ternaria y es muy común dentro de la música afroperuana. La finalidad de esta figura es crear variedad dentro del patrón base de cajón y, a la vez formar una dualidad entre la subdivisión binaria y ternaria.

Dentro de la versión de Perú Negro, el cajón también cuenta con un patrón base sobre el cual se van a generar diferentes variaciones.

Figura 8

Patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

²¹ Flam: “The flam is a two-note pattern consisting of a principal note preceded by a grace note” [El flam es un patrón de dos notas, que consiste en una nota principal precedida por una nota de gracia (una nota de adorno)] (Oxford University Press, 2022).

²² Dosillo: Es un grupo de dos notas que tienen la misma duración, dichas notas son tocadas en el tiempo en el que se deberían tocar tres notas.

El patrón base que el cajón realiza durante todo el tema se puede apreciar en la figura 8. Este será dividido en dos partes, al igual que el patrón base de la versión de Nicomedes Santa Cruz, la primera parte conformada por los dos primeros pulsos del compás (*c*) y la segunda parte conformada por los pulsos 3 y 4 del compás (*d*). Al igual que el patrón base de la versión de 1971, en esta versión también se hace uso de las dos sonoridades del cajón (grave y agudos), creando así una sensación auditiva de cadencia y consolidación rítmica.

La primera variación de este patrón se encuentra en la introducción del tema. En la que nos muestra y presenta el uso de una *apoyatura*²³ triple.

Figura 9

Primera variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 9, la apoyatura triple es utilizada para agregar un nuevo detalle rítmico al patrón base de cajón, este adorno es utilizado en la parte *c'*.

Por otro lado, otra de las diferencias sonoras más notorias es la inclusión de *breaks*²⁴ dentro de la introducción de la primera versión del tema, estos van junto con la melodía que lleva la guitarra, a diferencia de la introducción de la segunda versión del tema, en la cual no se realizan *breaks*, pero si una sólida base es tocada en toda la introducción. Además, estas particularidades son realizadas por todo el ensamble de percusión, en este caso, la quijada también los realiza.

²³ Apoyatura: “As a melodic ornament, it usually implies a note one step above or below the main note” [Como adorno melódico, generalmente hace referencia a una nota por encima o por debajo de la nota principal] (Oxford University Press, 2022).

²⁴ Break: Parada obligatoria, que realizan los instrumentos dentro del tema, cuando la música lo requiere.

Figura 10

Transcripción de la línea de cajón en la introducción (Nicomedes Santa Cruz, 1971)

The image shows four staves of musical notation for a cajón line. The first staff is labeled 'Intro' and contains a sequence of notes with a pink highlight. The second and third staves show a sequence of notes with a blue highlight and a '2' above the notes, indicating a double stroke. The fourth staff shows a sequence of notes with a blue highlight and a '2' above the notes, indicating a double stroke.

Nota: Elaboración personal.

En el caso del cajón, se puede observar en la figura 10 que al comenzar los compases 2 y 4, apoya los cortes de la guitarra con un flam. Además, en los compases 3, 5, 6 y 7, el cajón hace uso de la primera variación del patrón base, lo cual agrega más variedad sonora al patrón.

Además, durante el interludio de guitarra presente en la primera parte del tema, es ejecutada la segunda versión del patrón base. Estas secciones las realiza la guitarra con una melodía en específico, y el cajón acompaña esa melodía con un cambio de patrón rítmico.

Figura 11

Segunda variación del patrón base de cajón (Santa Cruz, 1971)

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Interludio de Guitarra' and contains a sequence of notes with a blue highlight. The second staff is labeled 'Cajón' and contains a sequence of notes with a pink highlight and a '7' below the notes, indicating a seven-measure rest.

Nota: Elaboración personal.

Se observa en la figura 11 que la segunda variación está basada en tocar los dos primeros pulsos del patrón base (a), con una ligera modificación. Esta modificación (a''), consiste en que no toda la primera parte será ejecutada en la parte grave del cajón, sino que se

Esta variación, como se observa en la figura 13, es una combinación entre el patrón base y su primera variación. El motivo *a* es igual a la primera parte del patrón base, y el motivo *b'* tiene similitud con la segunda parte de la primera variación del patrón base.

Ahora, durante las diferentes secciones del tema, los patrones de cajón van siendo los mismos, es decir, se ejecutan las primeras tres variaciones mostradas líneas arriba. Siendo la excepción el pre-coro, ya que esta sección muestra un nuevo break tocado por la percusión y por los cantantes a la vez.

Figura 14

Extracto del patrón de cajón en el pre-coro (Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

Se puede ver en la figura 14 que el break se da en el compás 6 del pre-coro, y consiste en seguir a los coros con la misma rítmica que ellos realizan.

En la versión de 1974, a partir de las secciones del verso, pre-coro y coro, vamos a encontrar cuatro variaciones más del patrón base realizado en la introducción del tema. Además, una notable diferencia con la versión de 1971 es que los breaks son usados a partir del verso 1 y no en la introducción como en la versión anterior.

El primer break se realiza en el verso 1, coincide con el fraseo y letra que el cantante interpreta, además este es realizado por todos los instrumentos presentes en el ensamble (guitarra, cajón, quijada, congas y voz).

Figura 15

Transcripción de la línea de cajón en el verso 1 (Perú Negro, 1974)

Verso 1



Nota: Elaboración personal.

Se puede notar en la figura 15, que en el compás 3 del verso 1 se presenta el primer break realizado por el cajón, este es tocado en la parte aguda del mismo y es reforzado con una apoyatura triple.

El segundo break del tema ya no sigue a la línea que realiza la voz, sino que ejecuta las figuras rítmicas que son tocadas por la guitarra.

Figura 16

Transcripción de la línea de cajón en el interludio de guitarra (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Como podemos ver en la figura 16, en el último tiempo del primer compás del interludio de guitarra, el cajón comienza a seguir la línea de la guitarra, y continuará así hasta el primer compás del verso 2. Dentro de este break se introduce un nuevo adorno rítmico, un trémolo²⁵ de corchea, el cual agrega una nueva sonoridad a la línea de cajón que está siendo ejecutada desde el inicio del tema. Además, es usado solo en esta versión del tema, ya que en la versión anterior no hay uso de trémolos en la línea de cajón.

Por último, el tercer break es ejecutado en la sección del pre-coro, y al igual que el primer break sigue la línea de la voz.

Figura 17

Transcripción de la línea de cajón en el pre-coro (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

²⁵ Trémolo: es la ejecución de una o más notas de manera rápida y continua.

Vemos en la figura 17 que el break es ejecutado con golpes simples en el cajón, a diferencia de los otros que utilizaron recursos como la apoyatura y el trémolo.

La segunda variación del patrón base de cajón se encuentra en el penúltimo compás de la primera vuelta del verso 1.

Figura 18

Segunda variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



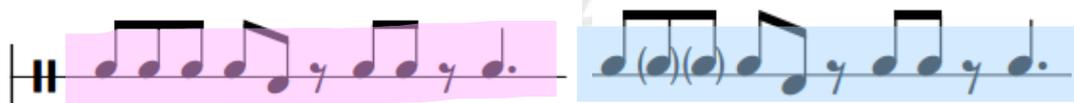
Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 18, tenemos dos nuevos motivos, c'' y d'' . Dentro de estos dos motivos se hace uso de ghost notes y se utilizan ambas sonoridades del cajón. En el motivo c'' se tocan cada una de las corcheas, a diferencia del patrón base en el que hay dos silencios. Y el motivo d'' , que encuentra puntos de similitud con el motivo d , con la única diferencia de que se agregan ghost notes en la primera parte de este.

Esta variación es ejecutada en la segunda repetición del verso 1, pero esta vez sin ghost notes. Y también será repetida en el quinto compás del verso 2, con el uso de ghost notes en el motivo c'' .

Figura 19

Patrones derivados de la segunda variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

La tercera variación del patrón base de cajón se encuentra en el verso 2.

Figura 20

Tercera variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



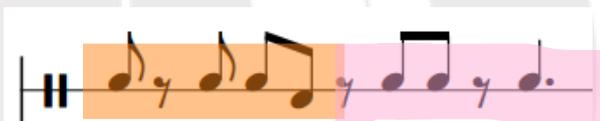
Nota: Elaboración personal.

Observamos en la figura 20 que este patrón consta de dos motivos, c^* y d . El motivo d contiene similitudes con el patrón base presentado líneas arriba, sin embargo, el motivo c^* presenta una ligera diferencia. En c^* se hace uso del flam en la primera corchea, agregando una nueva sonoridad al patrón base de cajón.

Esta variación también es ejecutada en el último compás del pre-coro, pero esta vez sin el flam del primer golpe agudo.

Figura 21

Patrón derivado de la tercera variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

La cuarta variación del patrón base de cajón, se encuentra en el segundo compás de la primera repetición del verso 1.

Figura 22

Cuarta variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 22, esta variación consta de dos motivos, c° y d . El motivo d es igual al del patrón base, pero el motivo c° presenta dos cambios significativos: se hace uso de la apoyatura triple en el primer golpe del patrón, y se tocan todas las corcheas en la parte grave del cajón.

Al igual que las demás variaciones, este patrón también es usado más adelante en el verso 1 y en el pre-coro. Con ligeras modificaciones, como el uso de ghost notes y cambios sutiles en la sonoridad del patrón.

Figura 23

Patrones derivados de la cuarta variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)

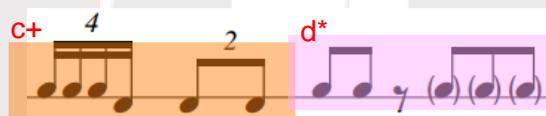


Nota: Elaboración personal.

La quinta y última variación del patrón de cajón se encuentra en el cuarto compás del verso 2.

Figura 24

Quinta variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Se puede apreciar en la figura 24 que este patrón consta de dos motivos, $c+$ y d^* . Esta variación es usada como un recurso sonoro que rompe con la subdivisión ternaria que se venía ejecutando hasta ahora, sobre todo en el motivo $c+$. En él se introduce el uso del cuatrillo²⁶ y el dosillo, estas dos nuevas figuras musicales significarán un cambio en la métrica del tema, como se refirió anteriormente. En lo que respecta al motivo d^* , se hace uso de ghost notes, pero teniendo como base al motivo d .

Finalmente, algo que resalta dentro de la línea de cajón tocada en la versión de 1974, es que se toca un patrón conocido hoy en día como, patrón de ingá²⁷. Este es ejecutado en el

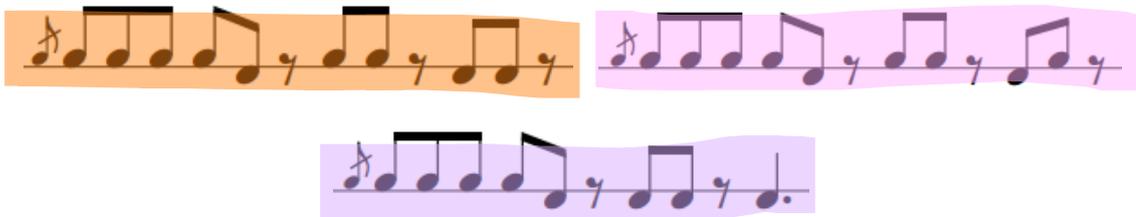
²⁶ Cuatrillo: grupo de cuatro semicorcheas que equivalen a tres corcheas dentro del compás de 12/8.

²⁷ Ingá: forma musical afroperuana proveniente del festejo, de carácter festivo.

pre-coro y en el coro, con la finalidad de crear variedad rítmica dentro de las secciones más fuertes del tema.

Figura 25

Patrón de ingá (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

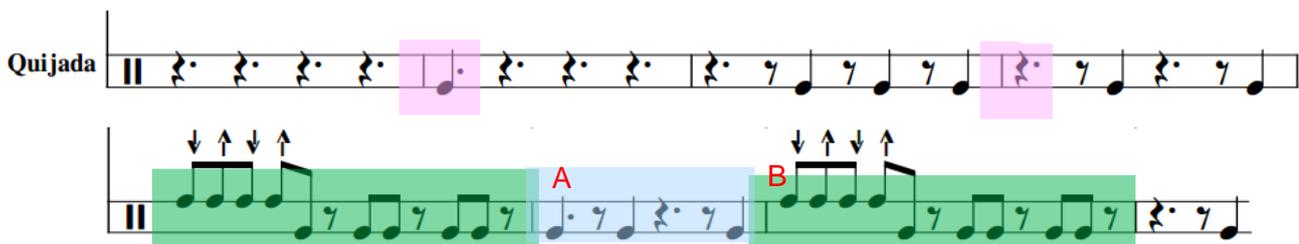
Al observar la figura 25, notamos que estos patrones de ingá son ejecutados de diversas maneras. Las diferencias son mínimas, como cambios en algunas figuras rítmicas y cambios en la sonoridad que se toca.

2.2.2. Quijada

En lo que respecta a la quijada, en la primera versión del tema, durante los primeros 4 compases de la introducción no se ejecuta un patrón rítmico, sino que va entrando de una manera libre y escalonada dentro de la base que ya viene interpretando el cajón. Además, que no utiliza el raspado de los dientes, solo la parte grave del instrumento, a manera de enfatizar los golpes más importantes de la melodía en esta sección del tema.

Figura 26

Transcripción de la línea de quijada en la introducción (Nicomedes Santa Cruz, 1971)



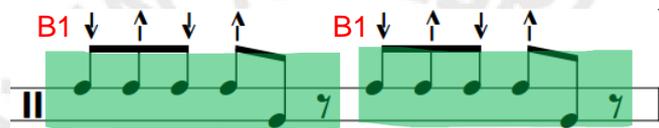
Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 26, durante los primeros 4 compases la quijada enfatiza los breaks que ya viene realizando el cajón y el resto de instrumentos, y va mostrando el instrumento de forma gradual. A partir del compás 5, se presenta lo que vendrá a ser el patrón base de quijada. Este patrón será dividido en dos partes, el motivo *A* y el motivo *B*, los cuáles serán explicados más adelante.

Durante el interludio de guitarra, la quijada ejecuta la primera variación del patrón rítmico base, este patrón es repetitivo, a manera de imitar la línea melódica de la guitarra.

Figura 27

Primera variación del patrón base de quijada (Nicomedes Santa Cruz, 1971)



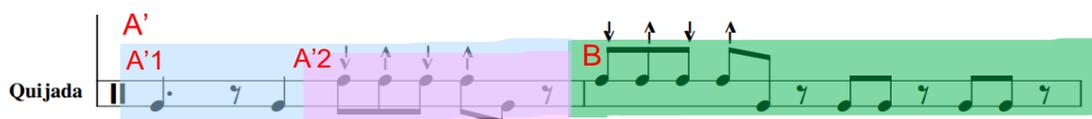
Nota: Elaboración personal.

Como se ve en la figura 27, este compás consta de un motivo que es repetido dos veces → *B1*, el motivo *B1* es la primera parte del motivo *B* que se encuentra en el patrón base mostrado anteriormente.

A medida que el tema va avanzando, se presenta la segunda variación del patrón base. Este patrón consta de dos compases que siguen a la línea de la melodía y a los breaks que realiza el cajón.

Figura 28

Segunda variación del patrón base de quijada (Nicomedes Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

Se puede observar en la figura 28 que la única diferencia entre el patrón base y su segunda variación es el motivo *A*, el cual presenta una ligera modificación y por eso será denominado *A'*. El motivo *A'* a su vez será dividido en dos partes, *A'1* y *A'2*, la segunda parte

A'2 es igual a la primera parte del motivo B, ya que se ejecuta utilizando los dientes y la parte grave de la quijada, lo cual genera una sonoridad variada dentro del patrón base. Además, esta segunda variación es la que va a derivar en la tercera variación del patrón base.

Figura 29

Tercera variación del patrón base de quijada (Nicomedes Santa Cruz, 1971)



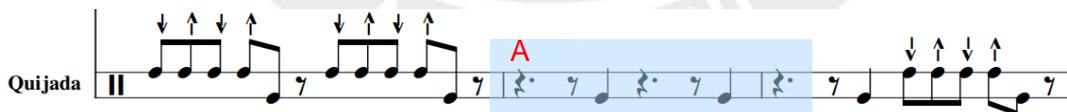
Nota: Elaboración personal.

La tercera variación del patrón base de quijada, como se observa en la figura 29, es similar a la segunda variación, la única diferencia se encuentra en el motivo A*. La parte A*1 comienza con un silencio de negra con puntillo, a diferencia de la segunda variación que realizaba un golpe en la parte grave de la quijada en ese lugar.

Estas dos variaciones, la segunda y la tercera, son las que se usarán con más frecuencia a lo largo del tema, ya sea en los versos o en el coro. La excepción se viene a dar en la sección del pre-coro, al igual que el cajón, la quijada ejecuta el nuevo break que se crea en dicha sección.

Figura 30

Extracto del patrón de quijada en el pre-coro (Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

Como se puede apreciar en la figura 30, el break se da en el compás 6 del pre-coro, y lo resalta golpeando la parte grave de la quijada. Luego del break, la base vuelve a presentarse como se explicó líneas arriba.

Dentro de la versión de Perú Negro, la quijada ya no es interpretada de forma libre, el patrón que ejecuta llena y complementa la base de cajón que se mostró líneas arriba.

Figura 31

Extracto de la línea de quijada en la introducción (*Perú Negro*, 1974)

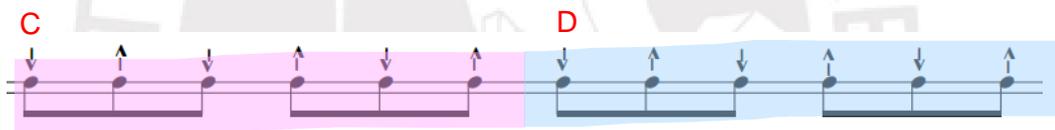


Nota: Elaboración personal.

Ahora, el patrón base de quijada es ejecutado en la parte del llamado de guitarra que está luego de la introducción del tema. Su particularidad es que es constante durante los cuatro pulsos del compás, utilizando de manera efectiva la sonoridad de la quijada.

Figura 32

Patrón base de quijada (*Perú Negro*, 1974)



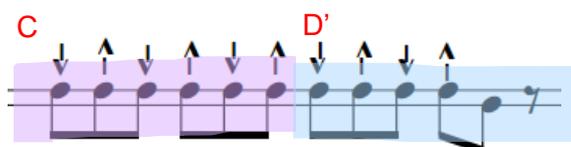
Nota: Elaboración personal.

Podemos apreciar en la figura 32 que este patrón será dividido en dos motivos constantes, C y D. En ambos motivos solo es utilizada una sonoridad de la quijada, que es el raspado de dientes, tanto para arriba como para abajo.

La primera variación del patrón base de quijada, se encuentra en el segundo compás del verso 1, y esta será repetida constantemente a lo largo del tema.

Figura 33

Primera variación del patrón base de quijada (*Perú Negro*, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Figura 36

Cuarta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)



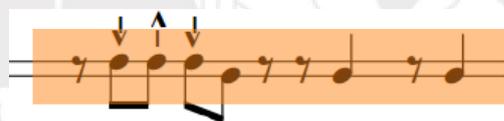
Nota: Elaboración personal.

Se puede observar en la figura 36 que se utiliza el motivo C' mencionado anteriormente, pero el segundo motivo (D*) es diferente. En él podemos observar que se hace uso de dos contratiempos²⁸ seguidos en el pulso 3 y 4 del compás, creando así una nueva sensación rítmica en la línea de la quijada.

Esta variación es utilizada también en el verso 2, pero con la ligera modificación de no tocar el primer pulso del compás.

Figura 37

Patrón derivado de la cuarta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)

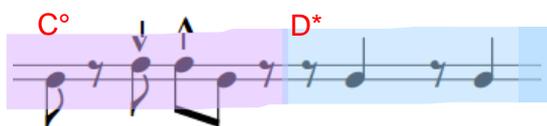


Nota: Elaboración personal.

La última y quinta variación del patrón base de quijada se encuentra en el segundo compás del verso 2, y es parecido a la variación número cuatro mencionada anteriormente.

Figura 38

Quinta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

²⁸ Contratiempo: este se genera cuando hay un silencio en ciertas partes del compás que normalmente son acentuadas (pulso fuerte).

Se puede apreciar en la figura 38 que el motivo D^* es igual al presentado en la variación número cuatro. Sin embargo, lo nuevo se encuentra en el motivo C° , este imita la sonoridad y la rítmica del motivo c presente en el patrón base de cajón. Esto demuestra la conexión que existe entre los patrones que realiza el cajón junto con los de la quijada.

En cuestión de los tres breaks que realiza el cajón y que fueron presentados líneas arriba, la quijada apoya el segundo y tercer break (ver anexo 2).

2.2.3. Congas

Una de las principales diferencias sonoras entre ambas versiones es la instrumentación, ya que en la versión de Perú Negro que estamos analizando, se hace uso de las congas. Este membranófono va a aportar una nueva sonoridad al ensamble de percusión que se conocía hasta antes de Perú Negro, y ayudará en la consolidación del mismo.

Figura 39

Transcripción de la línea de congas en la introducción [Patrón base de congas] (Perú Negro, 1974)

The figure shows two staves of musical notation for Congas. The first staff is labeled 'Congas' and the second staff is labeled '2da Vez Intro'. The notation includes rhythmic patterns with notes and rests, and is annotated with letters 'l', 'S', 'P', 'm', 'l*', and 'm*' above the notes. The first staff has a blue shaded area under the first two measures and a pink shaded area under the next two measures. The second staff has a blue shaded area under the first two measures and a pink shaded area under the next two measures.

Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 39, en el primer compás se toca el patrón base del cuál se van a ramificar sus diferentes variaciones. Dicho patrón utiliza casi todas las sonoridades de la conga, como son el slap y el golpe de palma. Ahora, este será dividido en dos motivos (l y m), ambos contienen las mismas figuras rítmicas y se ejecutan con las mismas sonoridades.

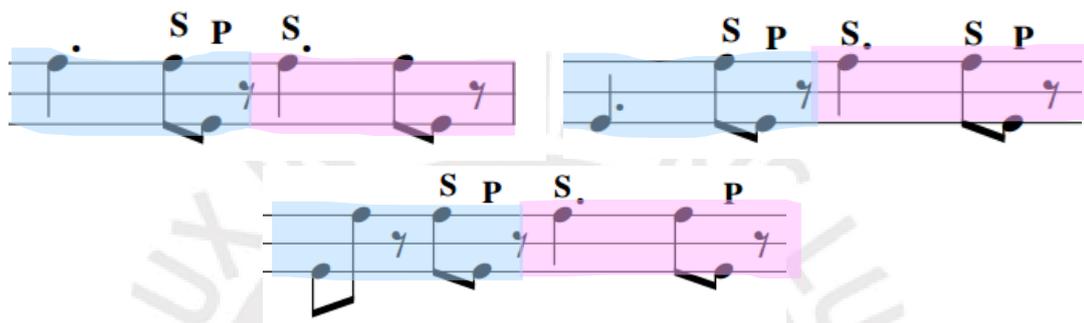
La primera variación del patrón base de congas es interpretada, también, en la introducción del tema, en este caso en el compás número tres. Como podemos ver en la figura 39, se tienen dos motivos, l^* y m^* . En ambos motivos se realizan las mismas figuras rítmicas

que en el patrón base, sin embargo, lo que cambia es la sonoridad. En l^* , la primera negra con puntillo es cambiada por un sonido open en la conga y en m^* , en el cuarto pulso del compás se cambia el slap por un sonido open en la conga.

Esta variación presenta tres patrones derivados, los cuáles se encuentran en las dos primeras repeticiones del verso 1.

Figura 40

Patrones derivados de la primera variación del patrón base de congas (Perú Negro, 1974)



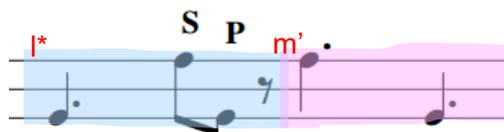
Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 40, la mayoría de los cambios entre estos patrones son las sonoridades, las figuras rítmicas generalmente permanecen de la misma manera. A excepción del tercer patrón, que cambia la primera negra con puntillo por dos corcheas.

La segunda variación del patrón base de congas se encuentra en el compás dos del verso 1, dicho patrón presenta cambios en la rítmica y sonoridad.

Figura 41

Segunda variación del patrón base de congas (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

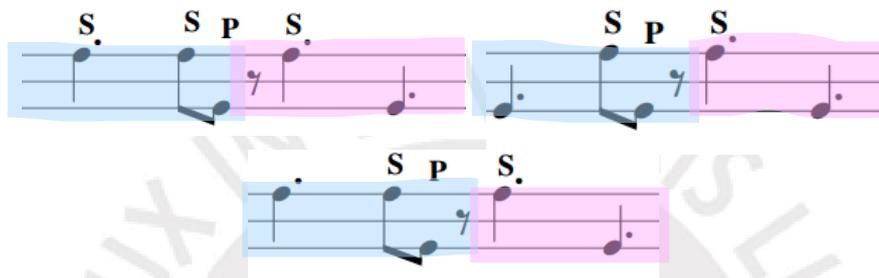
Como podemos observar en la figura 41, este patrón está conformado por dos motivos, l^* y m' . El primer motivo l^* es igual al primer motivo de la primera variación del patrón base, y el motivo m' presenta dos cambios significativos. El primer cambio es rítmico,

ya que en el último pulso del compás se ejecuta una negra con puntillo, en vez de las dos corcheas. El segundo cambio es en la sonoridad, el motivo *m'* toca dos golpes open, tanto en la conga como en la tumba.

La segunda variación presenta tres patrones derivados, se encuentran en el verso 1 y en el pre-coro. La diferencia entre estos patrones está en la sonoridad, más no en lo rítmico.

Figura 42

Patrones derivados de la segunda variación del patrón base de congas (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Estos tres patrones derivados que podemos observar en la figura 42 demuestran lo mencionado anteriormente, el cambio en las sonoridades.

La tercera y última variación del patrón base de congas se encuentra en la segunda repetición del verso 1, y dicho patrón presenta cambios rítmicos y sonoros.

Figura 43

Tercera variación del patrón base de congas (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 43, esta variación contiene dos motivos, *l''* y *m''*. Estos dos motivos ejecutan las mismas figuras rítmicas en sus primeros pulsos, pero la diferencia está en la sonoridad. En el motivo *l''* se utiliza la conga y en el motivo *m''* se utiliza la tumba.

Ahora, como se mencionó anteriormente, la versión de 1974 presentaba los breaks a partir del verso 1. Los breaks que realiza la conga, son parecidos a los que realiza el cajón, los cuáles fueron explicados líneas arriba.

El primer break se realiza en el verso 1, como se mencionó anteriormente, coincide con el fraseo y letra que el cantante ejecuta.

Figura 44

Transcripción de la línea de congas en el verso 1 (Perú Negro, 1974)

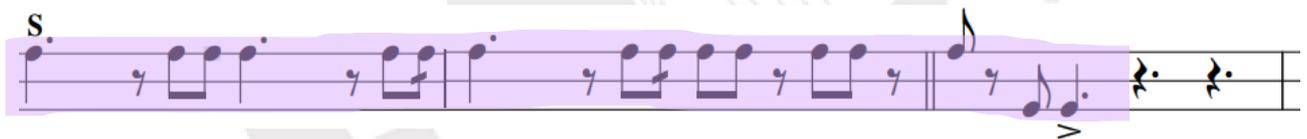


Nota: Elaboración personal.

El segundo break del tema ya no sigue a la línea que realiza la voz, como se mencionó anteriormente, sino que sigue las figuras rítmicas que son tocadas por la guitarra.

Figura 45

Transcripción de la línea de cajón en el interludio de guitarra (Perú Negro, 1974)



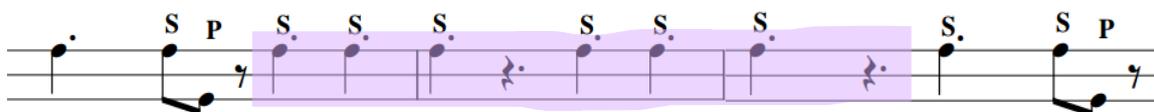
Nota: Elaboración personal.

Al observar la figura 45, notamos que se utiliza el trémolo como adorno rítmico para reforzar el break, al igual como lo hacía el cajón.

Por último, como se mencionó anteriormente, el tercer break es ejecutado en la sección del pre-coro, y al igual que el primer break sigue la línea de la voz.

Figura 46

Transcripción de la línea de cajón en el pre-coro (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Al observar la figura 46, notamos que solo se ha utilizado una sonoridad para ejecutar este break, y esa es el slap en la conga.

Es perceptible que, las diferencias mencionadas anteriormente, demuestran que el ensamble de percusión tuvo roles diferentes dentro de estas dos versiones del tema. Por un lado, dentro de la versión interpretada por Abelardo Vásquez y los Vásquez la percusión es netamente de acompañamiento. Por otro lado, dentro de la versión de Perú Negro la percusión adopta un rol más protagónico, las bases que son ejecutadas demuestran la variedad sonora que posee cada instrumento. Además, se demuestra la destreza que posee cada integrante de Perú Negro al ejecutar su instrumento, la sonoridad del ensamble suena consolidada.



Capítulo 3. Análisis comparativo del tema “Son de los Diablos”

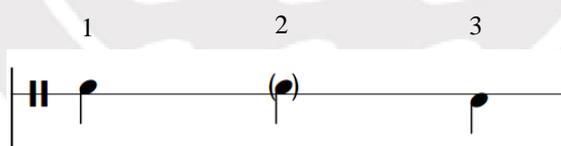
3.1. Información general

El son de los diablos es uno de los géneros más antiguos dentro de la cultura afroperuana, una de las primeras referencias se encuentra en las acuarelas de Pancho Fierro. Campos (2010) nos dice que lo único que se sabía acerca del son de los diablos se sacaba de las acuarelas de Pancho Fierro (1807-1879). Sin embargo, alrededor de los años veinte, un grupo de bailarines paseaba por las calles de Lima en pintorescas cuadrillas acompañadas de la quijada de burro, cajita y la guitarra, y además iban al acompasado grito de “Juuuh!...”, “diablo!...”, “juuuh!...”.

En el presente capítulo, se presentan los resultados del proceso de transcripción del tema “Son de los Diablos”, en sus versiones de 1971 y 1974. Para ayudar en el proceso de lectura de las transcripciones musicales, se exponen las siguientes leyendas con los símbolos y ubicaciones de los golpes sonoros esenciales de cada instrumento utilizado en el ensamble de percusión:

Figura 47

Leyenda: Cajón

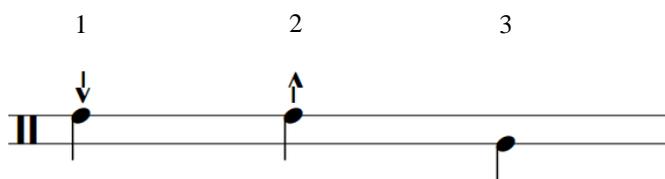


- 1: Golpe agudo
- 2: Ghost Note
- 3: Golpe grave

Nota: Elaboración personal.

Figura 48

Leyenda: Quijada



1: Dientes → raspado abajo

2: Dientes → raspado arriba

3: Golpe grave (puño)

Nota: Elaboración personal.

Figura 49

Leyenda: Cajita



1: Tapa

2: Cuerpo de la cajita tocado con mazo

Nota: Elaboración personal.

Al igual que en el tema “Mi Compadre Nicolás”, las transcripciones del ensamble de percusión de estos temas utilizan el compás cuaternario con subdivisión ternaria, es decir, el compás de 12/8.

3.1.1. Estructura de los temas e instrumentación del ensamble de percusión

La instrumentación del ensamble de percusión en cada versión del tema es la siguiente:

Tabla 2

Leyenda sobre la instrumentación del ensamble de percusión en “Son de los diablos”

Instrumentos / Versiones	Versión de 1971 (Nicomedes Santa Cruz)	Versión de 1974 (Perú Negro)
Cajón		X
Quijada	X (2)	X
Cajita	X	X

3.1.1.1. “Son de los Diablos” (versión 1971). Esta versión fue presentada por Nicomedes Santa Cruz en su disco *Los Reyes del Festejo*, interpretada por la Cuadrilla de Don Manuel Mugarra. La particularidad de este tema es que es una grabación de un pasacalle, por lo tanto, este se expondrá en formas (frases que se ejecutan en el pasacalle). A continuación, se presentarán las dos formas base del tema:

Figura 50

Estructura del tema “Son de los Diablos” (Nicomedes Santa Cruz, 1971)

Son de los Diablos
Estructura

Nicomedes Santa Cruz
Los Reyes del Festejo 1971

♩ = 124

Diablos... **Forma 1**

Forma 2

Nota: Elaboración personal.

Se puede observar en la figura 50 que el tempo de esta versión es negra con puntillo igual a 124 bpm, aunque puede ser variable ya que es una grabación de un pasacalle y mucho depende del ambiente por el que se estén trasladando. Una particularidad de este tema es que

se utilizan dos quijadas, que van realizando diferentes patrones y crean un contrapunto²⁹ interesante a nivel sonoro.

Como se mencionó anteriormente, este tema es la grabación de un pasacalle. Por eso se ha optado por estructurar el tema en dos formas (cada una de ellas representa las frases que más sobresalen dentro del tema), tomando en cuenta que la principal diferencia entre ellas es la letra de la canción. En la forma 1 no se tiene voces, y en la forma 2 se puede escuchar una arenga característica del pasacalle del son de los diablos, un coro gritando: *Uuuh...*, *Uuh...*, *Uuh...*

3.1.1.2. “Son de los Diablos” (versión 1974). Esta versión fue presentada en uno de los primeros discos de la agrupación Perú Negro, titulado *Son de los Diablos*, en el año de 1974. A continuación, como un primer acercamiento al tema se mostrará la estructura de este:

Figura 51

Estructura del tema “Son de los Diablos” (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Se puede apreciar en la figura 51, que al igual que las versiones de “Mi Compadre Nicolás”, existe una diferencia en el tempo, ya que Perú Negro aumenta los bpm

²⁹ Contrapunto: En esta investigación se denomina contrapunto a lo que se crea cuando dos instrumentos de percusión con líneas independientes, tocan al mismo tiempo y crean un diálogo entre ellos.

en sus temas. Esta versión presenta un tempo de negra con puntillo igual a 136 bpm, lo cual es mayor al tempo de la versión anterior.

Para comenzar, hace uso de la anacrusa, en este caso es ejecutada por la guitarra, que toca la melodía del tema. Luego viene la introducción del tema, y continua con el verso 1, pre-coro, y coro. En el intermedio del tema existen dos partes, una es la melodía de la introducción con el coro, y la otra es un solo³⁰ de cajón. Continúa con el verso 2, pre-coro por segunda vez y último coro para finalizar con un *fade out*³¹ que está estructurado igual que el intermedio del tema: introducción con coro, más un segundo solo de cajón.

Dentro de la introducción del tema, que comienza con anacrusa, lo característico es que los instrumentos van entrando de manera escalonada. Primero entra la guitarra, luego se va a sumar la cajita y una segunda guitarra, a esto se le agrega el cajón y por último entra la quijada, todo esto va pasando en los primeros 9 compases que componen la intro.

Figura 52

Extracto de la introducción del tema “Son de los Diablos” (Perú Negro, 1974)

Intro
♩ = 136 Entra línea de guitarra y se van sumando el resto de instrumentos ...

The musical score shows the staggered entry of instruments in the introduction. It is written in 12/8 time with a tempo of 136 bpm. The instruments and their entry points are:

- Cajón:** Enters at measure 1.
- Quijada:** Enters at measure 1.
- Cajita:** Enters at measure 4.
- Guitar:** Enters at measure 7.

The score includes measures 1 through 9. Measures 1-3 show the Cajón and Quijada. Measures 4-6 show the addition of the Cajita. Measures 7-9 show the addition of the Guitar. The score uses various rhythmic notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*.

Nota: Elaboración personal.

³⁰ Solo: sección en la que resalta un solo instrumento en particular, ya que este realiza figuras rítmicas nuevas y además a un volumen por encima del resto de instrumentos. Es una sección en la que el ejecutante se puede explayar a su gusto.

³¹ *Fade Out*: Esta sección va generalmente al final de un tema. Y es cuando, como su nombre lo dice, la música va desapareciendo gradualmente.

Como se muestra en la figura 52, primero entra la guitarra, en el compás 5 se une la cajita, luego en el compás 7 se une el cajón, y por último en el compás 8 se une la quijada.

3.2. Análisis musical

Al igual que en el capítulo 2, el sistema de análisis está basado en el desglose de cada patrón en motivos. A cada motivo se le asignará una letra (*a*, *b*, *c*), y sus respectivas variaciones tendrán por nombre la misma letra más un signo de puntuación (*a'*, *b**, *c'*).

En este capítulo, como se refirió anteriormente, se analizarán dos versiones del tema “Son de los Diablos”, en las que se utilizan tres instrumentos: el cajón, la quijada y la cajita. En la primera versión del tema, las quijadas y la cajita tendrán las siguientes letras *a – b*, *A – B* y *l – m*, respectivamente. Y en la segunda versión, el cajón, la quijada y la cajita serán representadas por las siguientes letras, *c – d*, *C – D* y *e – f*, respectivamente.

3.2.1. Quijada

Dentro de la versión presentada en el disco de Nicomedes Santa Cruz se hace uso de dos quijadas, esto para crear un contrapunto y variedad rítmica/sonora dentro el tema. Por lo tanto, comenzaremos por la quijada 1 y su respectiva variación.

Figura 53

Patrón base de quijada 1 (Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

Se puede observar en la figura 53 que el patrón cuenta con dos motivos: *a* y *b*. Ambos son iguales rítmica y sonoramente, además, este patrón será utilizado de manera constante por la quijada 1 en toda la Forma 2 del tema.

Figura 54

Extracto de la Forma 2 (2da repetición) del tema “Son de los Diablos” (Santa Cruz, 1971)

The musical score shows three staves. The top staff, labeled 'Quijada 1', has a purple shaded area containing a rhythmic pattern of eighth notes with upward and downward arrows above them, and the text 'Uuh...' above the pattern. The middle staff, 'Quijada 2', shows a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The bottom staff, 'Cajita', shows a rhythmic pattern of eighth notes with rests.

Nota: Elaboración personal.

Este patrón base tiene una variación, que está situada en el cuarto compás de la Forma 1 del tema.

Figura 55

Primera variación del patrón base de quijada 1 (Santa Cruz, 1971)

The musical score for 'Quijada 1' shows a variation. It starts with a measure marked '4'. The first part of the variation is highlighted in purple and labeled 'a', with arrows above the notes. The second part is highlighted in yellow and labeled 'b'', showing a different rhythmic pattern.

Nota: Elaboración personal.

Como se puede apreciar en la figura 55, el motivo *a* es igual al del patrón base. Pero el motivo *b'* cambia, ya que solo se ejecutan golpes graves y, se tocan las dos primeras corcheas del pulso tres y cuatro.

En lo que respecta a la quijada 2, también tenemos un patrón base y una variación. El patrón base se encuentra en el segundo compás de la Forma 1 del tema.

Figura 56

Patrón base de quijada 2 (Santa Cruz, 1971)

The musical score for 'Quijada 2' shows two motifs. Motif A is highlighted in cyan and Motif B is highlighted in pink. Both motifs consist of a rhythmic pattern of eighth notes with rests.

Nota: Elaboración personal.

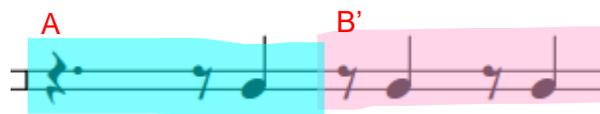
Al observar la figura 56, se puede notar que los motivos *A* y *B* son iguales rítmica y sonoramente. La diferencia con la quijada 1, es que la quijada 2 solo resalta golpes con el

sonido grave de la misma, nunca va a utilizar el sonido agudo. Se puede decir que es utilizada para reforzar la línea de la quijada 1 y para crear un contrapunto entre ambas, ya que este tema no utiliza cajón.

La variación del patrón base de la quijada 2 se encuentra en el tercer compás de la Forma 1 del tema.

Figura 57

Primera variación del patrón base de quijada 2 (Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

Como se puede apreciar en la figura 57, este patrón consta de dos motivos: A y B'. El motivo A es igual al del patrón base, pero el motivo B' presenta un cambio rítmico en el tercer pulso, ya que en vez de un silencio de negra con puntillo, se ejecuta un silencio de corchea con una negra.

En la Forma 2 del tema, la segunda quijada ejecuta el mismo patrón base junto con su variación a lo largo del mismo.

Figura 58

Extracto de la Forma 2 (2da repetición) del tema "Son de los Diablos" (Santa Cruz, 1971)

The image shows three musical staves. The top staff is labeled 'Quijada 1' and has a measure number '29' above it. It contains a sequence of notes with upward arrows above them, and the word 'Uuh...' is written above the first three measures. The middle staff is labeled 'Quijada 2' and contains a sequence of notes with upward arrows above them. The first two measures are highlighted in cyan, and the next two measures are highlighted in pink. The bottom staff is labeled 'Cajita' and contains a sequence of notes with upward arrows above them.

Nota: Elaboración personal.

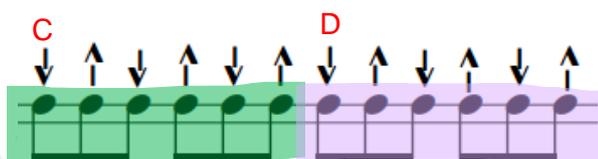
Pasando a la versión de Perú Negro, en donde solo se utiliza una quijada, tenemos una línea variante rítmica y sonoramente. Se resalta que la riqueza rítmica de esta versión se

encuentra en el hecho que solo hay una quijada tratando de imitar el contrapunto que dos quijadas crearon anteriormente, además que ya se cuenta con la presencia del cajón en esta versión.

El patrón base de quijada se encuentra en el compás 8 de la introducción del tema, y va entrando de manera gradual.

Figura 59

Patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)



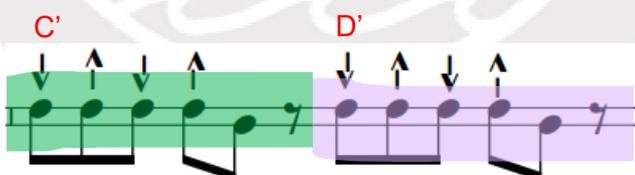
Nota: Elaboración personal.

Este patrón consta de dos motivos: *C* y *D*. Ambos son ejecutados en la parte aguda de la quijada y rítmicamente, se tocan todas las corcheas del compás. De este patrón se van a derivar cinco variaciones, que van a ser tocadas a lo largo del tema.

La primera variación se encuentra en el verso 1, específicamente en el compás 5 de este.

Figura 60

Primera variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)



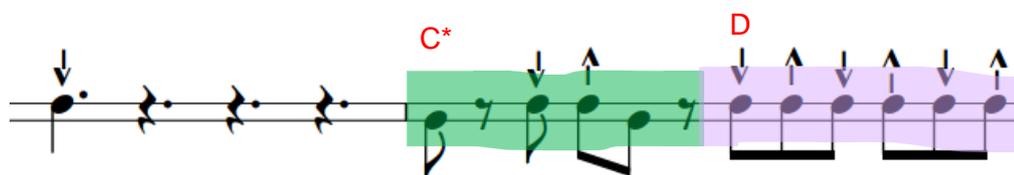
Nota: Elaboración personal.

Se observa en la figura 60 que, este patrón es igual al patrón base de quijada 1 ejecutado en la versión de Nicomedes Santa Cruz. Además, ambos motivos son iguales entre sí, se ejecutan las cuatro primeras corcheas en el sonido agudo de la quijada, y la quinta corchea en el sonido grave.

La segunda variación también se encuentra en el verso 1, pero esta vez está en el cuarto compás, justo luego del break que hace la percusión para que entren las voces.

Figura 61

Segunda variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)



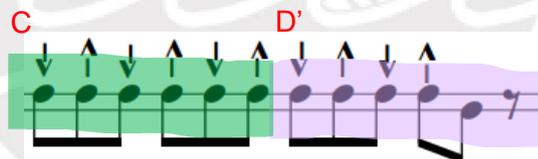
Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 61, el motivo *D* es igual al del patrón base. Sin embargo, el motivo *C** presenta variaciones tanto sonoras como rítmicas. Este motivo utiliza más el sonido grave de la quijada, ya que se toca en el primer y segundo pulso del compás.

La tercera variación se encuentra en la sección del solo de cajón, más detalladamente en el tercer compás de esta sección.

Figura 62

Tercera variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Al observar la figura 62, podemos notar que esta variación es una combinación del motivo *C* del patrón base y del motivo *D'* de la primera variación.

La cuarta variación del patrón base de cajón, se encuentra en la sección del solo de cajón.

Figura 63

Cuarta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)



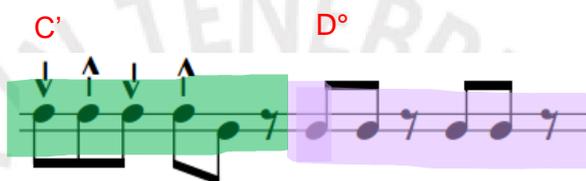
Nota: Elaboración personal.

Este patrón, como se observa en la figura 63, utiliza el motivo C' de la primera variación del patrón base de quijada. Y el motivo D^* , es nuevo rítmica y sonoramente, ya que se ejecuta solo en la parte grave de la quijada, específicamente en la segunda corchea del pulso 3 y 4 del compás.

Por último, la quinta variación se encuentra en el quinto compás de la sección del solo de cajón.

Figura 64

Quinta variación del patrón base de quijada (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

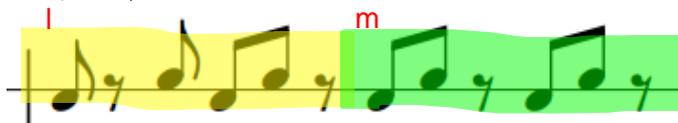
Como se puede observar en la figura 64, el patrón está conformado por dos motivos: C' y D^* . El primer motivo, es el mismo C' de la primera variación del patrón base de quijada. Sin embargo, el motivo D^* agrega una nueva rítmica a los patrones que se han venido ejecutando a lo largo del tema, ya que se tocan las dos primeras corcheas del pulso 3 y 4 del compás.

3.2.2. Cajita

La cajita es utilizada en ambas versiones del tema, para comenzar se presentará lo encontrado en la versión de Nicomedes Santa Cruz. El patrón base de cajita se encuentra en la Forma 1 del tema, específicamente en el tercer compás de esta.

Figura 65

Patrón base de cajita (Santa Cruz, 1971)



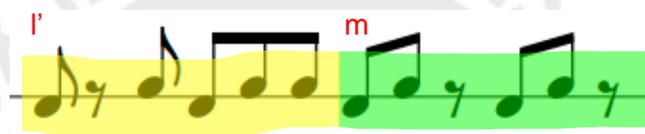
Nota: Elaboración personal.

Se aprecia en la figura 65 que este patrón cuenta con dos motivos, *l* y *m*. Lo común de este patrón y de los que vendrán más adelante, es que la tapa de la cajita (sonido grave) es tocada en todos los primeros tiempos de cada pulso, a manera de ostinato³². Por lo tanto, la parte que interviene más rítmicamente es la tocada con el mazo en el cuerpo de la cajita, que viene a ser el sonido agudo.

La primera variación del patrón base de cajita, se encuentra en el cuarto compás de la Forma 1 del tema.

Figura 66

Primera variación del patrón base de cajita (Santa Cruz, 1971)



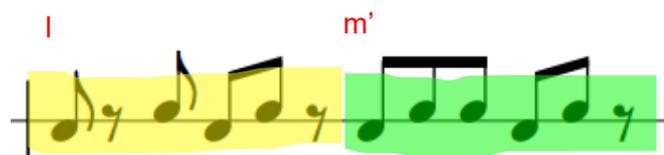
Nota: Elaboración personal.

Como se puede observar en la figura 66, este patrón cuenta con dos motivos, *l'* y *m*. el motivo *m* es igual al del patrón base, pero el motivo *l'* varía rítmicamente. En el segundo pulso del motivo *l'* se ejecutan las tres corcheas de este, dejando de lado el silencio en la tercera corchea que había en el patrón base.

La segunda variación del patrón base, se encuentra en el quinto compás de la Forma 1 del tema.

Figura 67

Segunda variación del patrón base de cajita (Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

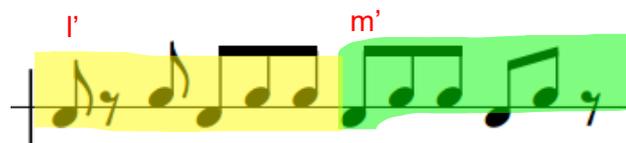
³² Ostinato: Es cuando una figura rítmica se repite constantemente a lo largo de un compás o más.

Al observar la figura 67, podemos resaltar que este patrón realiza el mismo cambio rítmico, pero en su segundo motivo. En este caso, el motivo m' presenta la variación y el motivo l queda igual al primero motivo del patrón base.

Por último, tenemos la tercera variación, que está situada en la segunda repetición de la forma 1; específicamente en el compás 3 de esta.

Figura 68

Tercera variación del patrón base de cajita (Santa Cruz, 1971)



Nota: Elaboración personal.

Como se puede observar en la figura 68, este patrón junta la primera y segunda variación en una. Consta de dos motivos: l' y m' , ambos presentan los cambios rítmicos mencionados líneas arriba. Este patrón es el que será utilizado en la Forma 2 del tema, en la totalidad de esta.

Figura 69

Extracto de la Forma 2 del tema "Son de los Diablos" (Santa Cruz, 1971)

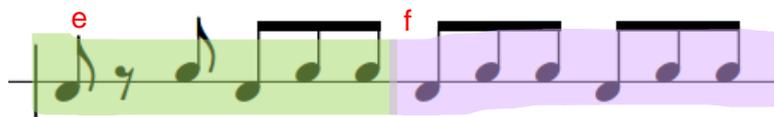
Forma 2

Nota: Elaboración personal.

En lo que respecta a la versión interpretada por Perú Negro, la cajita ejecuta un solo patrón base, a manera de ostinato.

Figura 70

Patrón base de cajita (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Se puede apreciar en la figura 70 que este patrón consta de dos motivos, *e* y *f*. Este patrón también cumple la regla de tener el sonido grave como un ostinato en el primer pulso de cada tiempo, y el sonido agudo es el que juega rítmicamente.

Como se mencionó anteriormente, presenta los cambios rítmicos de la tercera variación del patrón de cajita de la versión de Santa Cruz. Sin embargo, la diferencia está en el cuarto pulso del compás, en el que se tocan las tres corcheas y no se deja un silencio como la versión anterior.

3.2.3. Cajón

En el tema “Son de los Diablos” el cajón solo es utilizado en la versión de 1974, la que es ejecutada por Perú Negro. Al igual que como sucedía en el tema “Mi Compadre Nicolás”, tenemos un patrón base que es la raíz del cuál van a derivarse sus principales variaciones.

Figura 71

Patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

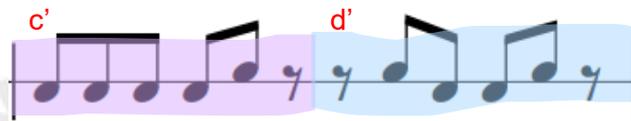
Como se aprecia en la figura 71, el patrón base de cajón esta conformado por dos motivos, *c* y *d*. Este patrón se encuentra en la introducción del tema y es el que se usará

durante todo el tema, a excepción de las partes llamadas: solo de cajón. El motivo *c* contiene un trémolo de corchea en el primer pulso del compás, haciendo uso de un adorno rítmico. Por otro lado, el motivo *d* mantiene el uso de golpes simples en el registro agudo y grave del cajón.

La primera variación del patrón base de cajón se encuentra en el pre-coro, exactamente en el segundo compás de este.

Figura 72

Primera variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



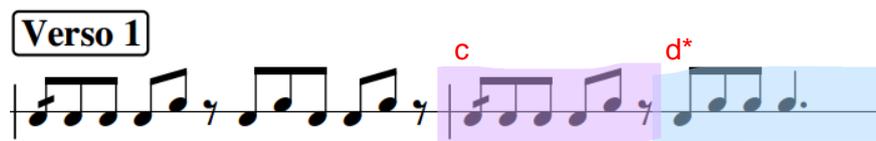
Nota: Elaboración personal.

Se observa en la figura 72 que este patrón cuenta con dos motivos, *c'* y *d'*. Entre el motivo *c* y *c'* la única diferencia está en que ya no hace uso del adorno rítmico, es decir, ya no se utiliza el trémolo de corchea. En cambio, el motivo *d'* hace uso de un silencio de corchea en el primer pulso de este, creando así una nueva sonoridad dentro del patrón.

Y, por último, tenemos la segunda variación del patrón base, y este se encuentra en el segundo compás del verso 1.

Figura 73

Segunda variación del patrón base de cajón (Perú Negro, 1974)



Nota: Elaboración personal.

Como se observa en la figura 73, este patrón contiene dos motivos, *c* y *d**. El primer motivo es igual al que se presenta en el patrón base, sin embargo, el segundo motivo cambia. El motivo *d** cambia su sonoridad para utilizar mayormente la parte aguda del cajón, y esto porque este patrón prepara al break que se da en el tercer compás del verso 1, en el cuál todos los instrumentos paran para que el coro arengue cantando: *Diablos!!*, *Diablos!!*

Figura 74

Extracto del verso 1 del tema “Son de los Diablos” (Perú Negro, 1974)

The musical score for 'Verso 1' is presented in two systems. The first system, starting at measure 10, shows the Cajón, Quijada, and Cajita parts. The second system, starting at measure 13, shows a break in the Cajón part, highlighted in green, where it plays a series of dotted rhythms. The Quijada and Cajita parts continue with their respective rhythmic patterns throughout the system.

Nota: Elaboración personal.

Se puede ver en la figura 74, que en el segundo compás del verso 1 se encuentra el primer break del tema, el cual es ejecutado por todo el ensamble de percusión y además por los instrumentos melódicos a excepción de la voz.

En esta versión, el cajón es un protagonista dentro del ensamble de percusión, ya que existe una sección dedicada al mismo. Estamos hablando del solo de cajón, sección que es acompañada por la quijada y la cajita llevando la base mientras el cajón solea.

Figura 75

Extracto del solo de cajón del tema "Son de los Diablos" (Perú Negro, 1974)

Solo de Cajón

39 Uuh...

Cajón

Quijada

Cajita

42

Cajón

Quijada

Cajita

45

Cajón

Quijada

Cajita

Nota: Elaboración personal.

En esta sección, como se puede ver en la figura 75, el cajón hace uso de los distintos adornos rítmicos que se han venido explicando a lo largo de esta investigación. Por ejemplo, en el primer compás utiliza el trémolo de corchea, en el cuarto compás hace uso del flam y en el noveno compás hace uso de la apoyatura triple.

Las figuras que se ejecutan en los dos primeros compases, junto con sus respectivas acentuaciones, crean una ambigüedad rítmica, ya que al no caer siempre en el tiempo fuerte se genera una confusión para encontrarlo. Lo mismo sucede al hacer uso del flam en el tiempo débil del compás cuatro, y del compás cinco.

Las diferencias entre estas dos versiones del tema "Son de los Diablos" son notorias, no solo desde el tempo en el que son ejecutadas, sino también a nivel sonoro. La primera

versión, siendo una especie de pasacalle, emana una sensación de jolgorio. Los gritos de los diablos junto con la música que crean al ejecutar los instrumentos de percusión, representan un acompañamiento a la voz y a la caminata que van realizando por las calles. A pesar de estar paseando y bailando, la música nunca se ve afectada.

Por otro lado, la versión de Perú Negro demuestra la consolidación del ensamble de percusión, ya que cuenta con una quijada, una cajita y un cajón. En esta versión la percusión demuestra toda su destreza rítmica, y también toda la riqueza musical que se puede llegar a desarrollar dentro la música afroperuana. El hecho de contar con un solo de percusión demuestra que el nivel de ejecución es más virtuoso, y la percusión, por lo tanto, llega a ser la protagonista de toda la pieza.



CONCLUSIONES

El ensamble de percusión afroperuano, en la década de 1970, asumió inicialmente una función de acompañamiento y soporte rítmico de la música. Progresivamente y gracias a la implementación de nuevas sonoridades y al desarrollo rítmico que logró alcanzar Perú Negro dentro de su línea de percusión, cobró protagonismo y el lenguaje rítmico afroperuano se enriqueció.

La consolidación del ensamble de percusión afroperuano se dio en la etapa inicial del grupo Perú Negro. El lenguaje y la sonoridad de la percusión se implementaron gracias a la inclusión de nuevos instrumentos y patrones rítmicos a su vocabulario. En este proceso jugó un papel importante el renacimiento cultural afroperuano, movimiento social que permitió recuperar y reconstruir la mayoría de las tradiciones culturales que se habían perdido. Nicomedes Santa Cruz, padre del renacimiento, juega un papel crucial ya que su incesante labor propició que se comenzara a valorar, difundir y consumir el trabajo de las agrupaciones afroperuanas.

Al finalizar el análisis de los dos temas, se concluye lo siguiente. Desde el punto de vista rítmico, en las primeras versiones interpretadas por Abelardo Vásquez y los Vásquez y La Cuadrilla de Don Manuel Mugarra, los patrones que se ejecutan son simples y cumplen una función principalmente de acompañamiento; se mantiene una subdivisión ternaria de 12/8. En el tema “Mi Compadre Nicolás”, se utilizaron tanto el cajón como la quijada, ambos con un patrón base y tres variaciones derivadas. En el caso del cajón, las variaciones agregaron adornos rítmicos al patrón, utilizando *flams*, *ghost notes* y dosillos (como se muestra en la primera variación); en el caso de la quijada, las variaciones muestran principalmente cambios en las figuras rítmicas que se ejecutan, haciendo uso de los silencios de corchea. En el tema “Son de los Diablos” se utilizaron dos quijadas y una cajita, ambas

quijadas ejecutaron un patrón base y un patrón derivado, y la cajita tuvo un patrón base más tres variaciones derivadas. Tanto las quijadas como la cajita, al igual que la quijada del tema anteriormente mencionado, ejecutan cambios principalmente en las frases rítmicas.

Por otro lado, el propio análisis musical nos demostró que en las versiones de Perú Negro el ensamble abandona ligeramente la función de acompañamiento, y pasa a demostrar toda la destreza y las nuevas sonoridades que se ganaron con la inclusión de los instrumentos de percusión cubana, específicamente las tumbadoras o congas. Los patrones que se ejecutan, especialmente con el cajón, comienzan a experimentar con el tema de la dualidad entre la subdivisión ternaria y binaria, creando así un nuevo lenguaje en el ensamble percusivo. Los adornos rítmicos que se utilizan son el *flam*, las *ghost notes*, la apoyatura triple y el trémolo de corchea.

En el tema “Mi Compadre Nicolás” la variación cuatro del patrón base de cajón introduce la apoyatura triple, y la variación cinco introduce el cuatrillo al lenguaje de este; tanto la quijada como las congas, ejecutan cambios rítmicos y sonoros, ya sea agregando silencios o tocando en las diferentes sonoridades del instrumento. En el tema “Son de los Diablos” el cajón es el que utiliza la mayoría de los adornos rítmicos presentados páginas arriba, y esto se debe a que contiene una sección de solo de cajón, en el cuál el cajonero utilizó trémolos de corchea, *flams* y apoyaturas triples, todo esto acompañado de musicalidad y acentuaciones para dar dinámica al solo. Al igual que en los casos anteriores, la quijada y la cajita muestran principalmente cambios sonoros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arrelucea, M. & Cosamalón, J. (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú: siglos XVI-XX*. Ministerio de Cultura.
- Barrós, M. F. (2016). *La Trayectoria Artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/7410>
- Béhague, G. (Ed.). (1994). *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. North-South Center Press.
- Bent, I. (Eds.). (2001). *Analysis: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove Music Online.
https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/musikkhistarkiv/norgesmusikk/underv/Tmp/MUS4212/Bent_Analysis_Grove.pdf
- Cairati, E. (2011). *AfroPerú: Tras las huellas de la negritud em el Perú*. Università degli Studi di Milano.
- Campos, J. (2010). *Letras Afroperuanas: creación e identidad*. Fondo Editorial del Congreso en el Perú.
- De Carvalho, J. (2000). *Un panorama de la música afrobrasileña* (S., Moreno, Trad.). Working Paper from the University of Arizona. (Trabajo original publicado en 2000).
- De Carvalho, J. (2002). *Las culturas afroamericanas en Iberoamerica: Lo negociable y lo innegociable*. Instituto de Ciencias Sociales de la Universidad de Brasilia.
- Feldman, C. F. (2009). *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la Herencia Musical Africana*. IEP Instituto de Estudios Peruanos / IDE Instituto de Etnomusicología.

- Huárag, E. (Comp.). (2014). *Los afrodescendientes en el Perú republicano*. Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero.
- Instituto Nacional de Cultura. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Ediciones OMD.
- LaRue, J. (1998). *Análisis del estilo musical*. SpanPress Universitaria.
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo XX. En R. Romero (Ed.), *Música Popular y Sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220-256). Instituto de Etnomusicología / IDE.
- Lizárraga, L. (2022). *La consolidación del uso de las congas y el bongó en el renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22301>
- N'Gom, M. (Comp.). (2008). *“Escribir” la identidad: Creación cultural y negritud en el Perú*. Editorial Universitaria.
- Oxford University Press. (2018). Groove Music Online. Grove Music (pucp.edu.pe)
- Paredes, L. (2021). *Perú Negro: Bailando muchas memorias*. Studia Hispanica Editors / Asociación Iberoamericana de Artes y Letras.
- Perú Negro (1974). Mi Compadre Nicolás. En *Son de los Diablos* [Disco]. Virrey.
- Perú Negro (1974). Son de los diablos. En *Son de los Diablos* [Disco]. Virrey.
- Rigol, L. (2020). *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los Diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/18292>

- Rocca, L. (2010). *Herencia de Esclavos en el Norte del Perú*. Centro de Desarrollo Étnico – CEDET.
- Rocca, L., Figueroa, & E., Arteaga, S. (2012). *Instrumentos Musicales de la Diáspora Africana y Museología: La Experiencia del Museo Afroperuano de Zaña*. Museo Afroperuano.
- Rodríguez, H. (2008). *Negritud, Afroperuanos: Resistencia y Existencia*. Centro de Desarrollo Étnico – CEDET.
- Romero, R. (2015). *Música Popular y Sociedad: en el Perú Contemporáneo*. IDE - Instituto de Etnomusicología.
- Santa Cruz, Nicomedes y su Conjunto Kumanana (1971). Mi Compadre Nicolás. En *Los Reyes del Festejo* [Vinilo]. Virrey.
- Santa Cruz, Nicomedes y su Conjunto Kumanana (1971). Son de los diablos. En *Los Reyes del Festejo* [Vinilo]. Virrey.
- Tompkins, W. D. (2011). *Las Tradiciones Musicales de los Negros de la Costa del Perú* (J. Dammert y R. Paraíso, Trad., 1.^a ed.). Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (Trabajo original publicado en 1982).
- Urquiaga, F. (2005). *La Percusión Afroperuana*. Sayariy Producciones.
- Valdiviezo, L. (s.f.). *Nicomedes Santa Cruz o el Perú desde la mirada de su negritud*. Universidad de Massachusetts-Escuela de Educación.
- Vázquez, R. E. (1982). *La Práctica Musical de la Población Negra en Perú* (1.^a ed.). Casa de las Américas.
- Vega, J. (1992). *Aportes de la Cultura Afroperuana*. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

ANEXOS

Anexo 1

Transcripción de “Mi Compadre Nicolás” de *Los Reyes del Festejo* (1971)

Mi Compadre Nicolás

$\text{♩} = 126$

Nicomedes Santa Cruz
Los Reyes del Festejo 1971

Intro

3

Cajón

Quijada

6

9

11

13

16

18

Llamado de Guitarra

Verso 1

21

Musical notation for measures 21-23. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff shows a guitar accompaniment with eighth notes and rests. Fingering arrows are present above the notes in the top staff.

24

Musical notation for measures 24-26. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff shows a guitar accompaniment with eighth notes and rests. Fingering arrows are present above the notes in the top staff.

27

Musical notation for measures 27-28. The top staff shows a melodic line with quarter notes and rests. The bottom staff shows a guitar accompaniment with quarter notes and rests. Fingering arrows are present above the notes in the top staff.

28

Musical notation for measures 28-30. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff shows a guitar accompaniment with eighth notes and rests. Fingering arrows are present above the notes in the top staff.

31

Musical notation for measures 31-33. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff shows a guitar accompaniment with eighth notes and rests. Fingering arrows are present above the notes in the top staff.

34

Musical notation for measures 34-36. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff shows a guitar accompaniment with eighth notes and rests. Fingering arrows are present above the notes in the top staff.

Interludio de Guitarra

37

Musical notation for measures 37-38. The top staff shows a melodic line with quarter notes and rests. The bottom staff shows a guitar accompaniment with quarter notes and rests. Fingering arrows are present above the notes in the top staff.

39

Verso 2

41

43

46

48

Pre-Coro

50

52

54

Musical notation for measures 54-56. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering arrows (up and down) are placed above the notes in the lower staff to indicate fingerings.

57

Musical notation for measures 57-59. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering arrows (up and down) are placed above the notes in the lower staff to indicate fingerings.

Coro

60

Musical notation for measures 60-61. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering arrows (up and down) are placed above the notes in the lower staff to indicate fingerings.

62

Musical notation for measures 62-63. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering arrows (up and down) are placed above the notes in the lower staff to indicate fingerings.

Anexo 2

Transcripción de “Mi Compadre Nicolás” de *Son de los Diablos* (1974)

Mi Compadre Nicolás

Perú Negro
Son de los Diablos 1974

♩ = 150

Intro

5

Cajón

Quijada

Congas

2da Vez Intro

8

Cajón

Quijada

Congas

Llamado de Guitarra

11

Cajón

Quijada

Congas

Verso 1

14

Cajón

Quijada

Congas

17

Cajón

Quijada

Congas

20

Cajón

Quijada

Congas

22

Cajón

Quijada

Congas

25

Cajón

Quijada

Congas

28

Cajón

Quijada

Congas

Interludio de Guitarra

Verso 2

31

Cajón

Quijada

Congas

34

Cajón

Quijada

Congas

37

Cajón

Quijada

Congas

Pre-Coro

40

Cajón

Quijada

Congas

43

Cajón

Quijada

Congas

46

Cajón

Quijada

Congas

Coro

49

Cajón

Quijada

Congas

52

Cajón

Quijada

Congas

55

Cajón

Quijada

Congas

The musical score is written for three instruments: Cajón, Quijada, and Congas. It consists of 16 measures. The Cajón part begins with a triplet of eighth notes, followed by eighth and quarter notes. The Quijada part uses a rhythmic pattern of eighth notes with down and up strokes. The Congas part uses a pattern of eighth notes with 'S' (stroke) and 'P' (pedal) markings.

Anexo 3

Transcripción de “Son de los diablos” de *Los Reyes del Festejo* (1971)

Son de los Diablos

Nicomedes Santa Cruz
Los Reyes del Festejo 1971

$\text{♩} = 124$ **Forma 1**

Quijada 1 $\frac{12}{8}$ *Anacrusa Guitarra*

Quijada 2 $\frac{12}{8}$

Cajita $\frac{12}{8}$

4 Quijada 1 $\frac{12}{8}$

Quijada 2 $\frac{12}{8}$

Cajita $\frac{12}{8}$

7 Quijada 1 $\frac{12}{8}$

Quijada 2 $\frac{12}{8}$

Cajita $\frac{12}{8}$

10 Quijada 1 $\frac{12}{8}$

Quijada 2 $\frac{12}{8}$

Cajita $\frac{12}{8}$

13 Quijada 1 $\frac{12}{8}$

Quijada 2 $\frac{12}{8}$

Cajita $\frac{12}{8}$

16

Quijada 1

Quijada 2

Cajita

Forma 2

18

Quijada 1

Quijada 2

Cajita

21

Quijada 1

Quijada 2

Cajita

Uuh...

Uuh...

24

Quijada 1

Quijada 2

Cajita

Uuh...

Uuh...

26

Quijada 1

Quijada 2

Cajita

Uuh...

Uuh...

Uuh...

29 *Uuh...* *Uuh...* *Uuh...*

Quijada 1

Quijada 2

Cajita

32 *Uuh...* *Uuh...*

Quijada 1

Quijada 2

Cajita

34 *Uuh...* *Uuh...*

Quijada 1

Quijada 2

Cajita

Anexo 4

Transcripción de "Son de los diablitos" de *Son de los Diablos* (1974)

Son de los Diablos

Perú Negro
Son de los Diablos 1974

Intro

$\text{♩} = 136$ *Entra línea de guitarra y se van sumando el resto de instrumentos ...*

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-4) features three staves: Cajón, Quijada, and Cajita, all in 12/8 time. The second system (measures 5-7) shows the Cajón and Quijada staves with rests, while the Cajita staff begins a rhythmic pattern. The third system (measures 8-10) shows all three instruments playing together. The fourth system (measures 11-13) is labeled 'Verso 1' and continues the instrumental arrangement with Cajón, Quijada, and Cajita.

16

Cajón

Quijada

Cajita

Pre-Coro

19

Cajón

Quijada

Cajita

22

Cajón

Quijada

Cajita

25

Cajón

Quijada

Cajita

Coro

27

Cajón

Quijada

Cajita

Intro con Coro

30

Cajón | Quijada | Cajita

Uuh...

Uuh...

33

Cajón | Quijada | Cajita

Uuh...

Uuh...

Diablos... Diablos... Diablos... Diablos...

36

Cajón | Quijada | Cajita

Solo de Cajón

39

Uuh...

Cajón | Quijada | Cajita

42

Cajón | Quijada | Cajita

45

Cajón

Quijada

Cajita

Verso 2

48

Cajón

Quijada

Cajita

Anexo 5

Ejecución del cajón peruano



Anexo 6

Ejecución de la quijada de burro



Anexo 7

Ejecución de la cajita



Anexo 8

Ejecución de las congas

