



Oscar Jeanluck Burgos Segura (Lambayeque, 1992)



Compositor, nacido en la ciudad de Chiclayo, departamento de Lambayeque. Egresado de Economía por la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo. En la actualidad es estudiante de la especialidad de Composición en la Universidad Nacional de Música. Académicamente, ha sido ganador de la convocatoria de piezas breves para piano organizado por el colectivo Sinapsis – Perú y la World Piano Teachers Association (WPTA). También ha sido participante activo de la segunda, tercera y cuarta edición del Festival de Estrenos de Jóvenes Compositores organizado por la Guía de Arte de Lima. Ha estrenado obras para piano, electrónica, coro mixto, ensamble de percusión y cuarteto de cuerdas. Adicionalmente, ha realizado un homenaje a la marinera norteña bajo un arreglo para 4 voces masculinas sobre dos canciones de la compositora Lucy de Mantilla y ha compuesto la canción “Maestro”, en conmemoración a los docentes peruanos por su día. Lleva más de 12 años trabajando como músico, integrando bandas de distintos géneros, siendo asistente de producción musical, arreglista y músico de sesión en diversos estudios de grabación. Asimismo, realiza labor docente de piano, guitarra, canto y lenguaje musical de manera particular.



Víctor Hugo Ñopo Olazábal (Lima, 1974)



Doctor en administración y magíster en ciencias empresariales por la Universidad San Ignacio de Loyola. Músico y guitarrista por la Universidad Nacional de Música (UNM) en Perú. Es director del Instituto de Investigación de la UNM y cofundador de la Escuela de Música Vivace que ha recibido diversos galardones empresariales. Ha realizado conciertos, cursos y ponencias en países de América Latina y Europa. Ha publicado sobre investigación artística, la gestión de negocios musicales, las capacidades dinámicas en administración y sus propias composiciones. Es director de tesis y docente de metodología de la investigación en ciencias sociales y artes para los grados de doctor, maestro y bachiller en diversas universidades.

Transformaciones de la cumbia en la costa norte del Perú en las dos primeras décadas del siglo XXI

Transformations of cumbia on the north coast of Peru in the first two decades of the XXI century

Oscar Jeanluck Burgos Segura



Universidad Nacional de Música

2019020261@unm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-0178-812X



Víctor Hugo Ñopo Olazábal



Universidad Nacional de Música

vnopo@unm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-5797-5330



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 29 de marzo

Resumen

La cumbia ha pasado por distintas transformaciones en la costa norte peruana y mucho se ha escrito sobre sus aspectos históricos y su impacto social. Para su mejor comprensión, es necesario abordar el fenómeno musical en sí mismo. Por ello, el objetivo de esta investigación fue identificar las influencias y características de la cumbia de esta región, a través del análisis comparativo y el paradigma de investigación sobre las artes de tres piezas musicales representativas de este género musical, interpretadas por las agrupaciones Agua Marina, Grupo 5 y Armonía 10. El diseño de investigación estuvo conformado por la aplicación de entrevistas, la transcripción de las grabaciones y el análisis musical comparativo. Los resultados mostraron que la armonía de las piezas, eminentemente tonales, era acórdica con pocas tensiones y bordaduras. Los temas se orientan hacia la melancolía, la decepción, el amor o una historia. Algunas agrupaciones utilizan exclusivamente instrumentos virtuales y electrónicos y, otras, vientos metal con un tratamiento heredado de la salsa. Estos resultados muestran que la cumbia de la costa norte de Perú tiene fuerte influencia colombiana y de géneros caribeños. También se encontraron patrones referentes a la lambada y de compás compuesto, como en el caso del género emergente llamado merequetengue.

Palabras clave

Cumbia; Perú; influencia musical; investigación musical; investigación sobre las artes

Abstract

Cumbia has gone through different transformations on the Peruvian north coast and much has been written about its historical aspects and its social impact. For a better understanding, it is necessary to address the musical phenomenon itself. Therefore, the objective of this research was to identify the influences and characteristics of cumbia in this region, through comparative analysis and the research paradigm on the arts of three representative musical pieces of this musical genre, performed by the Agua Marina, Grupo 5, and Armonía 10 groups. The research design consisted of the application of interviews, the transcription of the recordings, and the comparative musical analysis. The results showed that the harmony of the pieces, eminently tonal, was chordal with few tensions and neighbor tones. The themes are oriented towards melancholy, disappointment, love, or a story. Some groups exclusively use virtual and electronic instruments, while others use metal winds with a treatment inherited from salsa. These results show that cumbia from the north coast of Peru has a strong influence from Colombian and Caribbean genres. Patterns referring to the lambada and compound meter were also found, as in the case of the emerging genre called merequetengue.

Keywords

Cumbia; Peru; musical influence; music research; research on the arts

1. Introducción

En las primeras décadas del siglo XXI, la cumbia se convirtió en uno de los géneros más escuchados en Latinoamérica y el Perú. Su gran aceptación en cada una de las regiones es notable, lo que conlleva una amplia proyección internacional (Mejía, 2022). La propagación de diversos repertorios del mundo hizo que en el Perú se gestara una especie de transformación de la cumbia, pues se han adoptado rasgos propios de otros estilos, haciéndola sonar como suena hoy en día (Romero, 2017; Velarde, 2012). Se podrían mencionar el uso de la guitarra eléctrica en la cumbia "chicha", la influencia de la saya en la cumbia sureña, de los géneros brasileños en la cumbia amazónica, de los yaravíes y sanjuanitos en la cumbia del norte andino o de la adopción de los vientos metales de la salsa, en la cumbia de la costa norte.

Por costa norte se hace referencia, principalmente, a los departamentos de Piura, Lambayeque y La Libertad, pues son los lugares donde han nacido diversas agrupaciones de cumbia que comparten características similares, como su instrumentación, número de integrantes y repertorio. Sin embargo, a pesar de la información histórica y social sobre la cumbia (por ejemplo, Mejía, 2022; Ochoa, 2016), ésta no ha sido descrita ni analizada a profundidad, lo que hizo que esta investigación tuviera un rumbo fijo desde su inicio.

Su propósito es dilucidar las influencias y características de la cumbia de la región del norte peruano. Se realizó bajo el paradigma de investigación artística con la aplicación de entrevistas y el análisis comparativo de tres piezas musicales representativas de la cumbia. En este estudio se proveen detalles que podrían explicar por qué la cumbia de la costa norte peruana es una de las más representativas de este país.

2. Revisión de literatura y contexto

2.1 Influencias sociales y culturales de la cumbia

El periodo en el que se desarrolla la cumbia peruana está marcado por una fuerte crisis del poder político, la globalización y los movimientos migratorios de las zonas andinas hacia las urbes (Quispe, 2015; Romero, 2017). Estos parecen ser factores comunes en varios países de Latinoamérica, tal y como afirma Parra (2019), ya que algunas de las claves para entender el gusto integrado de lo latinoamericano son los intereses comerciales (caso de México y Venezuela), las repercusiones políticas (caso de Perú y Argentina) y los movimientos ideológicos (caso de Colombia).

Según Mejía (2022) y Romero (2017), a partir de los años 50 y 60, el gran éxito comercial del huayno propició que la cumbia, proveniente de Colombia, fuese aceptada por los inmigrantes andinos que llegaban a las grandes urbes a vivir en los llamados pueblos jóvenes. Asimismo, sostienen que este fenómeno se da debido a que estos dos géneros comparten una raíz rítmica común, que hizo que la amalgama entre ambas fuera un proceso natural que derivó en la cumbia peruana. Además, este género comenzó a ser interpretado por las bandas de música en festividades locales y, en los mercados regionales, se vendían LP de famosos artistas de cumbia.

En consecuencia, Quispe (2015), Metz (2015), Romero (2017), Mejía (2022) y Parra (2019) dan a entender que, con la globalización y el desarrollo del internet, la sociedad peruana se enfrentó a cambios culturales y tecnológicos con mayor velocidad. Esto permitió que los géneros y repertorios más representativos de cada país fueran llegando al territorio peruano casi en tiempo real. Asimismo, se sostiene que los instrumentos eléctricos como el bajo, la guitarra, el órgano y la batería fueron adoptados provenientes del rock y la nueva ola. Se podría concluir lo mismo en relación a la adopción de las congas, timbaletas, bongós y otra percusión menor provenientes de géneros más caribeños.

Asimismo, la cumbia se nutrió de las expresiones musicales que proliferaban en cada región. De acuerdo con Metz (2015), la cumbia de la costa peruana, difiere de la andina y amazónica. En la Costa, las canciones son calificadas de elegantes y con temáticas variadas, cuyo estilo convive con los géneros caribeños y la marinera. En la Sierra, las canciones suelen ser más sentimentales, tristes y lentas, quizás por la influencia del huayno y los pasillos ecuatorianos, mientras que en la Amazonía, las canciones son más optimistas, rápidas y con cantos más ligeros, cuya influencia brasileña a través de las *toadas* es indiscutible.

Chicha o Cumbia

Desde la perspectiva de los propios músicos de este género tropical parece ser necesario diferenciar la chicha de la cumbia. La razón de esta diferencia, según Bailón (2004), es porque la fuerte carga peyorativa de la palabra *chicha* fomentó la renuencia de los músicos tropicales a utilizarla. También explica el autor que desde los inicios de la *chicha* ahorada¹ del cantante Chacalón y la agrupación La Nueva Crema se desataban emociones primarias haciendo que el público consumiera alcohol en exceso, rompiera botellas y generara batallas campales en cada evento, lo cual tipificó a la chicha como música de gente de mal vivir.

En la presente investigación, se utiliza el término *chicha* para referirse a la cumbia andina que se refugió en la sierra central (Bailón, 2004) y la incluimos como una versión de la cumbia peruana (Cosamalón, 2022). Asimismo, empleamos los términos tecnocumbia y cumbia con sus gentilicios amazónica, costeña, sanjuanera, sureña o norteña para los demás estilos, cuyas características se abordan más adelante y con mayor énfasis en la cumbia desarrollada en la costa norte del Perú.

1. Término utilizado para referirse a algo o alguien atrevido o desafiante.

2.2 Influencias tecnológicas

“La creación de la tecnología de la grabación debe atribuírsela [*sic*] a los ingenieros, pero son los artistas y los músicos los que usan directamente sus artefactos para la creación de obras musicales” (Caballero, 2017, p. 86). Según Cosamalón (2022), en el contexto de la recuperación económica peruana después de la crisis de los años 30, se multiplicaron las radioemisoras gracias a la industrialización local y junto a éstas, surgieron las disqueras locales. Por mencionar algunas: Industrial Sono Radio, instituida en 1952; discos MAG, en 1953; Virrey Industrias Musicales, en 1955; Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas (Iempsa), en 1962 e Industria Fonográfica Peruana (Infopesa), creada en 1971. Asimismo, los medios de comunicación masiva aumentaron cuando se fundaron las emisoras de televisión.

En este contexto, Bailón (2004) sostiene que las disqueras tenían una fuerte influencia en el campo de la música chicha. No fue sino hasta la mitad de la década de los 80 que los precios de la tecnología de grabación y reproducción de discos y casetes se abarataron y las agrupaciones adquirieron mayor poder económico. Romero (2017) señala que, hacia la década de los 90, la tecnocumbia se convirtió en un negocio muy rentable, por lo que recibió la atención de la radio, la televisión y la industria disquera. De hecho, durante los años 90 y 2000, la cumbia peruana empezó a ser más aceptada por las élites, como afirma Rozas (2021), quien, asimismo, señala que el hecho de que la cumbia haya pasado de ser una expresión secundaria a principal hoy, es un síntoma de legitimación de la cultura migrante andina.

Del LP y la radio al *streaming* y las redes sociales

El modelo de negocio de las disqueras era el siguiente:

Una vez que las promotoras o las disqueras obtienen la grabación original (matriz) en sus propios estudios de grabación a un costo aproximado de mil dólares, empieza el proceso de copiado y distribución del material discográfico. Los discos inmediatamente se distribuyen a sus vendedores mayoristas y minoristas de los mercados callejeros de Lima y provincias. El lanzamiento es “simultáneo” y se dejan entre 200 y 300 cds y casetes por lugar. Algunas promotoras grandes tienen sus propios puestos de venta en los mercados. Como los productores no pagan impuestos, los precios de los discos son ínfimos (un dólar en promedio). (Bailón, 2004, p. 60)

Sin embargo, Ñopo (2022) indica que en las dos últimas décadas la complejidad de la industria musical actual está relacionada con su acelerada transformación. Es decir, debido al progreso tecnológico, los formatos de música grabada han evolucionado y se ha intensificado el uso del internet. Al mismo tiempo, Slagter (2015) señala que nuevas tecnologías comenzaron a aplicarse a la radio, lo que

aumentó la calidad del sonido y se abrieron paso las radios satelitales y HD. Además, se multiplicó su difusión al aparecer en autos, celulares e internet. En la actualidad, su uso por internet ha evolucionado y la mayoría de consumidores sintonizan radio extranjera y local vía *streaming* o aplicaciones web.

En consecuencia, el auge de estas plataformas durante la segunda década del siglo XXI hizo que la compra de CDs y vinilos se viera superada por las descargas de música en Internet y en *streaming* (García, 2021). Además, aunque López (2018) afirma que la propia industria fonográfica fue una de las primeras en adoptar la digitalización y favorecer el cambio de vinilos y cassettes por CDs desde 1982, respecto al mercado digital, podríamos resumir lo siguiente:

... lo que permite... es que el propio intérprete sea dueño del control de su producto. Con la era digital se permite que el artista esté más cerca de su audiencia y pueda compartir otros aspectos aparte de la música. Este acontecimiento de Plataformas Cibernéticas ha permitido que todas las herramientas del mercado tradicional migren a Internet y a las redes con el objetivo de acomodar el negocio tanto a los intérpretes o artistas como a los propios ejecutores de estas plataformas con las discográficas. (Sierra, 2016, citado en Pilao, 2020)

De los datos presentados en la Tabla 1 se concluye que la radio aún representa el 87% de las opciones de consumo, seguida por el *streaming* de video con un 75%. Hay que resaltar que la digitalización ha traído consigo grandes problemas como la piratería, retribuciones monetarias injustas y el debilitamiento de las discográficas locales (Cremona, 2016; IFPI, 2017; López, 2018; Pilao, 2020). Sin embargo, este es un tema de investigación que tendrán que abordar los demás gestores y actores de la industria musical.

Tabla 1

Modalidades de consumo de música a nivel mundial para el año 2017

Modalidad	Porcentaje	Detalle	Porcentaje
Formato físico o descargas por pago	44%	CD	32%
		Descargas	28%
		Vinilos	17%
<i>Streaming</i> de audio	45%	Gratuitos	39%
		de Pago	27%
<i>Streaming</i> de video	75%		

Modalidad	Porcentaje	Detalle	Porcentaje
Radio	87%	Tradicionales	68%
		por Internet	35%

Nota. Adaptado de "Conectando con la música. Informe sobre los hábitos de consumo", por el Equipo de estudio y análisis de mercado de la IFPI, 2017. *Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI)*. <https://bit.ly/3RXzaqp>

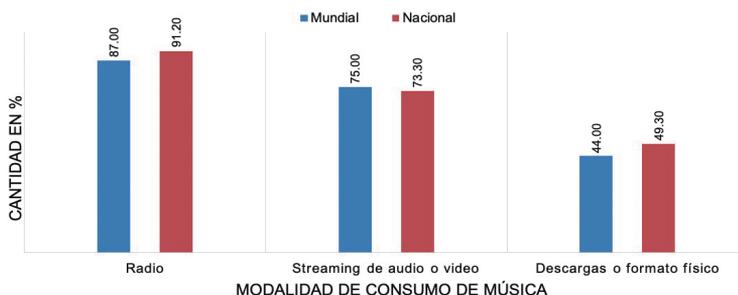
Finalmente, Arce (2020) analiza distintas estrategias de promoción en redes sociales y resalta el hecho de que las agrupaciones de cumbia priorizan el material audiovisual para captar la atención del público antes del lanzamiento de alguna canción o álbum. Asimismo, menciona estrategias como la publicidad pagada, el manejo beneficioso del algoritmo y el manejo de *playlists* en las plataformas de *streaming*.

2.3 Consumo de la cumbia

Un aspecto por resaltar es que las modalidades de consumo de música de los peruanos muestran la misma tendencia que las de nivel mundial, según se muestra en la Figura 1

Figura 1

Tendencias de consumo de música a nivel nacional y mundial.



Nota. Adaptado de "La música en el Perú. Plataformas - Preferencias", por la Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública, 2021. *CPI Research*. <https://bit.ly/3D1xl7G> y "Conectando con la música. Informe sobre los hábitos de consumo", por *Federación Internacional de la Industria Fonográfica*, 2017 <https://bit.ly/3RXzaqp>

Asimismo, del total de encuestados por el Instituto de Opinión Pública de la Pontificia Universidad Católica del Perú (2017), aproximadamente el 40.6% de peruanos escuchaban cumbia. Esta tendencia se mantiene al alza en el estudio realizado en el 2021 por la Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública (CPI), que muestra una proporción del 42.8%. Siguiendo la misma línea, en esta industria, el componente discográfico se toma como indicador para

evaluar el desarrollo del sector (Fountoukidids, 2015). Al respecto, del portal Perú Info (2022), podemos extraer las canciones de cumbia de la costa norte peruana más escuchadas en la plataforma Spotify, que se mencionan en la Tabla 2.

Tabla 2

Cumbias de la costa norte del Perú más escuchadas en Spotify al mes de octubre del año 2022

Agrupación	Título de canción	Compositor	Cantidad de Reproducciones	Ranking	Año de publicación
Grupo 5	"Motor y motivo"	Estanis Mogollón	24 millones	1º	2005
Agua Marina	"Tu amor fue una mentira"	Willy Sánchez	18 millones	2º	1998
Armonía 10	"Dios mío, haz que me enamore"	Dimer Albornoz	14.8 millones	4º	2000

Nota. La cantidad de reproducciones es aproximada y fueron actualizadas a la fecha de elaboración de la presente investigación. Los ítems de Ranking y Año de publicación fueron agregados por el autor. Asimismo, el año de publicación es discográfico. Adaptado de "Estas son las 6 canciones más escuchadas de la cumbia peruana", por Perú Info, 2022. <https://bit.ly/3Mzximy>

2.4 Exponentes representativos de la cumbia de la costa norte peruana

Tanto Romero (2017), Quispe (2019) como Mejía (2022) coinciden en que el Grupo 5, Agua Marina y Armonía 10 son los principales exponentes de este género, en el norte del Perú, hasta la actualidad.

En el mismo portal de Perú Info (2022) se informa que el *Grupo 5* se originó en la ciudad de Monsefú, provincia de Chiclayo en el departamento de Lambayeque. Desde 1973, su trayectoria y su éxito lo ha llevado a realizar giras por distintos países del mundo. Por otro lado, *Agua Marina* fue fundada en 1976 en Sechura, departamento de Piura. Asimismo, *Armonía 10* se fundó en 1972, en el distrito 26 de Octubre, en el departamento de Piura. Esta agrupación albergó a algunos de los cantantes más importantes de la cumbia peruana como Makuko Gallardo o Tony Rosado. Estos conjuntos forman la conocida "Trilogía de la Cumbia", pues han consolidado la popularidad de la cumbia norteña en todo el país.

3. Método

Patricia Leavy (2020) explica que los artistas pueden hacer uso de distintas herramientas disponibles en el campo de la investigación para aplicarlas a las

situaciones estudiadas. Esta investigación tuvo un enfoque sobre las artes, pues analizó aspectos relacionados con la música como su objeto de estudio, extrayendo conclusiones sobre la práctica, pero desde un punto de vista teórico (Borgdorff, 2012). Este tipo de estudio es habitual en la etnomusicología y la pedagogía, entre otras disciplinas (López-Cano y San Cristóbal, 2014). El paradigma epistemológico del pragmatismo orientó el proceso de investigación (Leavy, 2019) y se propuso el método de estudio de caso musical múltiple. Este método ha sido aplicado en la investigación musical de Castro (2020) bajo el paradigma de investigación basada en artes. Por ello, se desarrolló un diseño para analizar tres casos musicales en base a técnicas puntuales: (a) las entrevistas, (b) la transcripción musical desde las grabaciones y (c) el análisis musical comparativo. Estas acciones no se realizaron como fases consecutivas, sino de modo iterativo, yendo y viniendo de una a otra para identificar las conexiones entre la información que emergía.

3.1 Proceso de la investigación y participantes

En primer lugar, las entrevistas aplicadas fueron estructuradas y semi-estructuradas y se aplicaron a cuatro expertos. Las entrevistas son un medio favorable para comprender el fenómeno desde la perspectiva de quienes están inmersos en el fenómeno estudiado y es parte de las técnicas utilizadas en la investigación musical (Añorve, 1991, Leavy, 2019). Éstas se realizaron con una guía de preguntas dando paso también a otras que emergieron del diálogo con los participantes y fueron dirigidas a aspectos y conceptos no especificados en la bibliografía consultada, pero que se desarrollan implícitamente en la práctica musical del tema de investigación. Estos vacíos de la literatura determinaron la inclusión de las entrevistas y favorecieron el análisis de las piezas musicales.

Tres de las entrevistas se realizaron a través de la plataforma Zoom y fueron grabadas en el equipo de uno de los investigadores. Por dificultades para coordinar con la agenda de uno de los participantes, esa entrevista debió realizarse a través de un cuestionario escrito enviado a través de WhatsApp. Oates *et al.* (2022) validaron, mediante un estudio empírico, que los recursos digitales son un medio propicio para la generación de datos. Por otro lado, los entrevistados firmaron un consentimiento informado que permitió mencionarlos con sus nombres reales en este artículo. Además, fueron seleccionados por su trayectoria musical y su relación con la cumbia. En la Tabla 3 se detalla la información general acerca de los entrevistados.

En segundo lugar, se aplicó la transcripción musical para aislar los pasajes seleccionados para el estudio y permitir su representación, análisis y comunicación gráfica. La transcripción es uno de los principales métodos de investigación para entender la música, trasladándola del sonido a la notación

escrita (Rice, 2014). El proceso seguido consistió en oír repetidas veces las grabaciones de las piezas musicales seleccionadas y trasladarlas a partituras que reflejaran lo más aproximadamente posible los sonidos escuchados, dando como resultado una gran cantidad de pasajes transcritos al software de edición musical Sibelius que fueron incluidos en este artículo.

Tabla 3

Características de los entrevistados

Entrevistado	Rol en la cumbia peruana	Años de experiencia
Estanis Mogollón	Cantante y compositor. Actual presidente de la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC), compositor de de cumbias como "Motor y motivo", "El embrujo", etcétera.	27 años
Christian Yaipén	Cantante, productor musical e ingeniero de sonido. Vocalista líder del Grupo 5. Miembro de la Sociedad Nacional de Intérpretes y Ejecutantes de la Música (SONIEM). Estudió en Berklee College of Music.	12 años
Danilo Segura	Fundador de Óyelo Estudios. Miembro de Soniem, Apdayc y de la Unión Peruana de Productores Fonográficos. Ha realizado trabajos de producción musical y diseño de sonido con agrupaciones como el Grupo 5, Corazón Serrano, Papillón, Amaya Hermanos, Katy Jara, entre otros.	22 años
Alex Muñoz	Cantante y compositor. Miembro de Apdayc, ha compuesto para el Grupo 5, Amaya Hermanos, Caña Brava, Orquesta Candela, entre otros.	31 años

En tercer lugar, se aplicó el análisis comparativo para identificar similitudes y diferencias en el material musical recopilado. Este análisis tuvo en consideración prácticas de la armonía funcional de Bob Doezema (1986), Enric Herrera (1987) y Claudio Gabis (2006). Estos músicos utilizan en el análisis musical el cifrado americano, estructuras para la música popular (como la división en introducción, estribillo, coro, puente, entre otros) y en el análisis melódico asignan números arábigos para cada grado dentro de la armonía en la que se encuentran. También la indicación de Iturriaga (1988) orientó el análisis, quien recomienda que la acentuación de la palabra coincida con la acentuación musical.

Para efectos de este artículo, se utilizó el cifrado americano para los acordes, números romanos para los grados armónicos, números arábigos para los grados melódicos, la letra b es para bemol y la letra d es para los grados diatónicos (de la escala) no acórdicos. Asimismo, para las notas extrañas a la armonía se utilizarán notas de paso (np), apoyaturas (ap), escapadas (e), anticipaciones (ant.), bordaduras (bord.), entre otras.

3.2 Presentación de los casos musicales

Para esta investigación se seleccionaron como estudio de caso musical a las tres cumbias más escuchadas de la costa norte del Perú según el *ranking* de *Spotify* del mes de octubre del año 2022. Estas canciones fueron (a) "Motor y motivo", (b) "Tu amor fue una mentira" y (c) "Dios mío, haz que me enamore", de las agrupaciones musicales Grupo 5, Agua Marina y Armonía 10, respectivamente, que alcanzaron un alto nivel de ventas y han tenido amplia aceptación en el sector musical de la cumbia, lo que los convierte en casos propicios para el análisis.

Grupo 5. Fue creado en 1973 en Monsefú, Chiclayo (Perú). Sus fundadores fueron los hermanos Elmer y Víctor Yaipén Uypán. Su éxito comenzó con los temas "Recuérdame" y "No pongas ese disco". Esta última producción fue editada también por la disquera Microfón en Argentina, logrando así la internacionalización. Con este crecimiento incluyeron los instrumentos de viento, llegando a hacer música tropical, específicamente el género de cumbia (Grupo 5, 2022). En 2022, Grupo 5 logró ser, por tercer año consecutivo, la agrupación de cumbia más escuchada en la plataforma de *streaming* Spotify (*El Comercio*, 2022).

Agua Marina. Fue fundada en el año 1976, en la ciudad de Sechura, Piura (Perú). Sus fundadores fueron los hermanos José y Manuel Quiroga Querevalú. Su primer éxito fue "Tu amor fue una mentira", en 1998, canción que se convirtió en un *hit* y con la que comenzaron a sonar en radios de Lima, ya que antes de lanzar el tema su música se transmitía solamente en emisoras locales. Algunas de sus canciones más conocidas son "Pasitos para bailar", "Paloma ajena" y "Cómo haré para olvidarte" (*La República*, 2022). A lo largo de su trayectoria, Agua Marina ha publicado un total de 22 discos.

Armonía 10. Esta orquesta fue fundada en 1972 por Juan de Dios Lozada Naquiche. Su nombre inicial fue *Walkers Star* y posteriormente se llamó Armonía 10, por el número de sus diez integrantes. En 1983 graban su primer disco. Sus actividades iniciales fueron en Piura, habiendo logrado expandir su actividad a todo el Perú y América Latina. En 2022 fue reconocida por el Ministerio de Cultura de Perú como Personalidad Meritoria de la Cultura (Ministerio de Cultura, 2022). Este reconocimiento se otorga a organizaciones tradicionales que han contribuido al desarrollo cultural del país.

4. Resultados

En esta sección se presentarán los resultados del análisis de la cumbia, los que serán clasificados en rasgos rítmicos, melódicos, armónicos, así como en características propias del arreglo musical, la estructura y orquestación y el tratamiento de los instrumentos de viento metal.

4.1 Rasgos rítmicos de la cumbia

El *Diccionario Harvard de la Música* (Randel, 2009) define que el ritmo, generalmente, cubre todos los aspectos del movimiento musical tal y como se ordenan en el tiempo, en contraposición con otros elementos como la altura y el timbre. En casos más específicos se le suele asociar con la métrica y el tiempo.

En esta sección, analizaremos aspectos relacionados al ritmo concernientes a la cumbia. Al respecto, las canciones materia de análisis presentan distintas pulsaciones. Por ejemplo, "Motor y motivo" tiene un pulso aproximado de 196 negras por minuto. En el caso de "Tu amor fue una mentira", el pulso es de 204 negras por minuto. En cambio, "Dios mío, haz que me enamore" presenta un pulso aproximado de 280 negras por minuto. Como se puede observar, todas las canciones presentan pulsos acelerados, por lo que se suele usar el compás partido (dos medios) siguiendo las mismas normas de escritura que en el 4/4. Herrera (1987) afirma que este compás es muy usual en ritmos latinos como la samba, el chacha, etcétera.

Este tipo de compás se lee como 2/2, en donde el pulso se siente en las blancas. En concordancia con Quispe (2019), su estructura rítmica binaria posee también subdivisión binaria. Por lo tanto, llegamos a concluir que el patrón o célula rítmica que caracteriza a la cumbia de la costa norte peruana (y en general) es como se muestra en la Figura 2 y suele ser tocado por los instrumentos de percusión más agudos como el *hi-hat*, *cabassa*, *güiro*, casco de timbal y *jam blocks*.

Figura 2

Patrón o célula rítmica de la cumbia



Nota. Transcripción de las canciones escogidas para el análisis. Este patrón suele ser tocado por la percusión aguda como el *hi-hat*, *cabassa*, *güiro*, casco de timbal y *jam blocks*.

También existen cumbias de *tempo* acelerado, conocidas en el ámbito peruano como *cumbiones*, en las que el patrón suele fragmentarse como en la Figura 3. En “Dios mío, haz que me enamore”, esta fragmentación se puede apreciar en la llevada del timbal. Al respecto, el cantautor Estanis Mogollón (entrevista), señaló que esta variación tiene similitudes con la quebradita mexicana. Entre otros *cumbiones* que utilizan este patrón podemos mencionar a “Tendrás que abrirme el pecho” del Grupo 5 y “Lágrimas del alma” de Armonía 10, entre otros.

Figura 3

Patrón o célula rítmica del cumbión tocado en Perú



Nota. Patrón rítmico fragmentado identificado en “Dios mío, haz que me enamore” de Dilmer Albornoz e interpretado por Armonía 10. Esta fragmentación se puede apreciar en la llevada del timbal, siendo que el *hi-hat* y *cabassa* mantienen el patrón original. Ver también la Figura 14.

Así como existe la fragmentación del patrón cuando el ritmo es más acelerado, también podríamos señalar ciertos cambios cuando existe fusión de otros géneros latinos con la cumbia peruana. Este es el caso de “El ritmo de mi corazón” del cantautor peruano Gian Marco Zignago y publicada por el Grupo 5 en el año 2012. Para esta canción en particular, la llevada de algunos instrumentos de la sección rítmica cambia respecto a la usual y el patrón del *hi-hat* es abierto en los contratiempos, haciendo referencia al *guache* usado en Colombia como en la Figura 4.

Figura 4

Patrón o célula rítmica de la cumbia con matriz colombiana



Nota. Patrón rítmico del *hi-hat* identificado en “El ritmo de mi corazón” de Gian Marco Zignago e interpretado por el Grupo 5. Este patrón es una referencia al instrumento llamado *guache* usado en Colombia. Cabe resaltar que el patrón principal de cumbia se mantiene en las demás percusiones agudas. El símbolo “o” refiere *hi-hat* abierto.

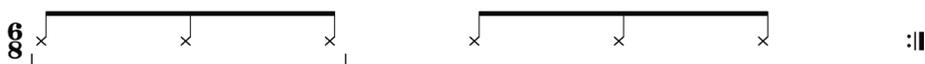
En la primera sección de esta investigación se argumenta que la cumbia es un género que se desarrolló paralelamente con otros géneros y que el intercambio de repertorios tuvo mayor velocidad con la globalización y el desarrollo de la Internet. Por ello, requiere una mención especial la *lambada*, proveniente de Brasil (García, 2007). Según Estanis Mogollón (entrevista), este género se ha transformado en el Perú, siendo aún más *bailable*, pero que a veces se suele confundir con el *cumbión*. Al respecto, el productor de Óyelo Estudios, Danilo

Segura (entrevista) señala que la lambada desarrollada en el Perú incluye la interacción de la batería electrónica para las *intros* y *llamadas* (enlaces entre secciones). Dentro del repertorio de lambadas peruanas encontramos a “Serpiente” de Armonía 10, “Si esta casa hablara” de La Única Tropical, “Si supieras” de los Hermanos Silva, “Marioneta” del Grupo 5, entre otras.

Otra mención especial se merece el joropo, que según Calderón (2015), de los tres tipos que existen, únicamente el joropo llanero es común a Venezuela y Colombia. El repertorio de este género en el Perú es mayormente extranjero y se caracteriza por un patrón rítmico de tres golpes de igual duración y con un compás compuesto de 6/8, que es un compás binario con pulso de dos negras con puntillo (q.), cuya subdivisión es ternaria como en la Figura 5.

Figura 5

Patrón o célula rítmica del joropo y merequetengue



Nota. Patrón rítmico extraído de Calderón (2015). El compás de 6/8 es binario, con pulso de dos negras con puntillo. Por ello, cada pulso se subdivide en tres corcheas. Este patrón es común al joropo y al merequetengue desarrollado en el Perú.

Esta subdivisión ternaria es común a lo que denominaremos en esta investigación como merequetengue, desarrollado en el Perú, que se originó por la influencia de Lisandro Meza, cuyo repertorio es extenso en el norte del país. Este término es muy utilizado por los músicos norteños y los entrevistados mencionados anteriormente coinciden en las similitudes de este género con la marinera, aunque, por otro lado, algunas de las canciones referentes son copias de los albazos ecuatorianos (Christian Yaipén, entrevista). Por mencionar algunos ejemplos: “Mix Valentina”, “Apostemos que me caso” y “La culebritica” del Grupo 5, “Fiesta, mujeres y ron” de Agua Marina, “Quise morir” de Armonía 10, “La Escobita” de Marisol y la Magia del Norte, entre otras.

Tanto la lambada, el joropo y el merequetengue son géneros que merecen una investigación aparte, que no cabría en este documento, no exclusivamente por su popularidad, sino también por su influencia cultural que abarca a toda Latinoamérica.

4.2 Rasgos armónicos y melódicos

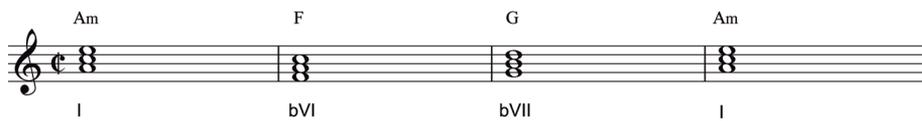
La armonía y melodía están estrechamente ligadas. En el *Diccionario Harvard de la Música* (Randel, 2009), se señala que la armonía es “la relación entre las notas consideradas cuando suenan simultáneamente, y el modo en que estas

relaciones se organizan en el tiempo” (p. 106). También se afirma que la base para los demás tipos de acordes es la tríada. Además, los cambios armónicos de una frase sirven para resaltar la forma de una melodía. En la cumbia peruana, estos acordes de tres notas (fundamental, tercera mayor o menor y quinta) son muy frecuentes, siendo uno de los acordes más complejos el de séptima de dominante. Por otro lado, el mismo autor afirma que la melodía se refiere a la sucesión coherente de las notas musicales que denota una entidad musical específica. A continuación, presentamos los rasgos armónicos y melódicos de algunas secciones de las canciones previamente seleccionadas.

La canción “Motor y motivo” se encuentra en la tonalidad de *la* menor, es de autoría del compositor Estanis Mogollón y su interpretación está a cargo del Grupo 5 en el álbum que lleva el mismo nombre de la canción (Grupo 5, 2005). En la Figura 6 se muestra la progresión armónica del verso de esta canción, que denota el uso de la escala menor natural. Por lo tanto, la escala es la siguiente: *la-si-do-re-mi-fa-sol*.

Figura 6

Progresión armónica del verso de “Motor y motivo”

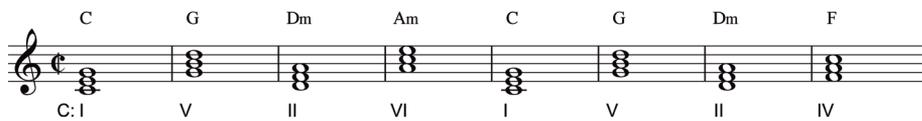


Nota. Progresión armónica del verso de “Motor y motivo” (Grupo 5, 2005). Evidencia el uso de la escala menor natural.

Lo mencionado se puede observar en la progresión armónica del coro, en la Figura 7, la cual se encuentra en la región del relativo mayor.

Figura 7

Progresión armónica del coro de “Motor y motivo”



Nota. Progresión armónica del Coro de “Motor y motivo”. Denota el uso de la región del relativo mayor.

Asimismo, la melodía presenta motivos anacrúsicos, por lo que en la Figura 8 conviene analizar cada nota con respecto al acorde hacia donde van. Sobre esto, podemos señalar que es una melodía predominantemente diatónica que procura respetar el acento natural de las palabras, sin embargo, las palabras “aire” y “motor” no encajan con la acentuación de la música.

Figura 8

Análisis melódico de “Motor y motivo”

$\text{♩} = 98$
 Am F G Am
 Luz de mis o - jos, ai-re que res - pi ro, e-res en mi vi-da mo-tor y mo - ti vo...
 1 b3 ant. 3 d2 np 1 3 1 3 1 b7 5 1

Nota. Melodía de la primera parte del verso de *Motor y motivo*. En números arábigos, los grados melódicos. Se utilizan las indicaciones “ant.” para anticipación y “np” para nota de paso.

Por otro lado, la canción “Tu amor fue una mentira” se encuentra en la tonalidad de *fa* sostenido menor, es de autoría del compositor Willy Sánchez y su interpretación está a cargo de Agua Marina en el volumen 11 del álbum homónimo (Agua Marina, 1998). En la Figura 9 se muestra la progresión armónica del coro de esta canción, que se encuentra en la región del relativo mayor. Aquí se denota el uso de la escala mayor diatónica, definida por Gabis (2006) con la estructura 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7. Para este caso, la escala sería *la-si-do* sostenido-*re-mi-fa* sostenido-*sol* sostenido.

Figura 9

Progresión armónica del coro de “Tu amor fue una mentira”

A C#m F#m D E A
 A: I III VI IV V I

Nota. (Agua Marina, 1998). Se visualiza el uso de la tonalidad mayor.

Esto se identificó en el verso de la Figura 10, donde se aprecia el uso de la escala menor armónica.

Figura 10

Progresión armónica de una fragmento del verso de “Tu amor fue una mentira”

F#m C#7 F#m
 I V7 I

Nota. Progresión armónica inicial del verso de “Tu amor fue una mentira”. Evidencia el uso de la escala menor armónica.

Asimismo, la melodía de este fragmento se inicia con dos semifrases y su análisis corresponde a la Figura 11. Resulta válido señalar que esta melodía cuenta con mayor presencia de bordaduras, notas de paso y aproximaciones diatónicas, al mismo tiempo que las palabras mantienen su acentuación natural.

Figura 11

Análisis melódico de "Tu amor fue una mentira"

Pe - ro siem - pre, siem - pre me en - ga - ñas - te
 ju - gas - te tu con mi sin - ce - ro a - mor...

Nota. Melodía de la primera parte del coro de "Tu amor fue una mentira". En números arábigos, los grados melódicos. Se utilizan las indicaciones "bord." para bordadura y "np" para nota de paso.

En otro orden de ideas, la canción "Dios mío, haz que me enamore" se encuentra en la tonalidad de *si* menor, es de autoría del compositor Dimer Albornoz y su interpretación está a cargo de Armonía 10 en el álbum *Clásicos de Oro* (Armonía 10, 2000). En la Figura 12 se muestra la progresión armónica del primer coro de esta canción. En este fragmento del coro, la progresión denota el uso de la tonalidad de *si* menor, pues hace un descenso utilizando en la escala menor antigua para llegar al V grado, dominante. Esta progresión se replica en el segundo coro, con un paso del VI al IV grado antes de llegar al V, Dominante.

Figura 12

Progresión armónica del primer coro "Dios mío, haz que me enamore"

I bVII VI V

Nota. Descenso utilizando la escala menor antigua para llegar al V grado, Dominante.

Asimismo, la melodía de este fragmento se inicia con casi dos compases de anticipación y algunas veces el acorde que soporta estos dos compases es *si* menor y otras veces *fa* sostenido mayor. Para cualquiera de las dos maneras,

en la Figura 13 conviene analizar la melodía respecto al Bm que es el acorde en el que llega. Esta evidencia demuestra que la melodía de “Dios mío, haz que me enamore” llega a ser casi triádica, siendo el grado diatónico 6 una especie de trino del grado 5. La acentuación de las palabras se mantiene regularmente, aunque cabe resaltar que, el retardo de la palabra *aventura* podría atribuirse al intérprete de esta versión.

Figura 13

Análisis melódico de “Dios mío, haz que me enamore”

♩ = 140

Bm

Dios mí - o haz que me e - na - mo - re...

1 3 5 5 5 5 1

5 A

no quie - ro ya más a - ven - tu - ras...

5 5 5 5 1

bord. r

Nota. Melodía inicial del primer coro de “Tu amor fue una mentira”. En números arábigos, los grados melódicos. Se utilizan las indicaciones “bord.” para bordadura y “r” para retardo.

En resumen, las canciones analizadas presentan una armonía predominantemente tonal, con acordes básicos de tres notas y poco uso de tensiones. Por su parte, la melodía, en general, es acórdica con alguna presencia natural de bordaduras, notas de paso, anticipaciones y retardos. Esto coincide con el proceso de composición señalado por Estanis Mogollón (entrevista), pues lo que prima en su composición es la búsqueda de originalidad en sus melodías, respetando los aspectos musicales básicos de armonía y escalas. Al mismo tiempo, coincide con el entrevistado Alex Muñoz en que las composiciones se originan a partir de un sentimiento o situación en concreto, como la melancolía, la decepción, el amor, una historia real o ficticia, etcétera. Esto puede haber contribuido a que este género sea de rápido arraigo en los sectores sociales mayoritarios del país.

4.3 El Arreglo Musical

Es importante entender que los compositores del género estudiado entregan sus canciones mayormente mediante una grabación de guitarra y voz, siendo las partes de la composición todo lo que tiene letra: versos, pre coro, coro y puente. Según testimonios de los entrevistados Estanis Mogollón, Alex Muñoz, Christian Yaipén y Danilo Segura, en ocasiones, los compositores aportan ideas

complementarias para sus propias canciones que pueden o no ser consideradas por el arreglista. Este último, según Velarde (2011), suele desempeñar a veces el papel de productor y se encarga de generar otras partes como la introducción, el mambo y los *backgrounds* ornamentales, armónicos o rítmicos.

A continuación, se describirán los principales aspectos del arreglo musical de las canciones escogidas para el análisis.

El Groove (llevada) y el apoyo rítmico

A la manera de llevar las distintas combinaciones rítmicas, se le denomina *Groove* (Velarde, 2011). Esta llevada está en función del patrón rítmico presentado anteriormente que, junto con la llevada armónica del piano y bajo, funcionan como el apoyo rítmico de la cumbia. En la Figura 14 se muestran las secciones rítmicas de las tres canciones objeto de esta investigación. Cabe resaltar que, usualmente, cada cuatro u ocho compases se ejecutan *fills* en los bongós y las congas en sonido grave. En ésta y las demás transcripciones se refleja lo que Velarde (2012) y Christian Yaipén mencionan como la adaptación que los músicos peruanos han hecho con la cumbia tradicional, pues se ha fusionado con los ritmos e idiosincrasia peruanos.

Figura 14

Apoyo rítmico de las piezas analizadas

The figure displays three columns of musical notation for different songs, each with a specific tempo: 98, 102, and 140. The notation includes staves for Bateria (Drums), Bongos, Congas, Timbales, Piano, and Bajo eléctrico (Electric Bass). The Bateria part shows a consistent pattern of notes and rests. The Bongos and Congas parts use 'x' for closed sounds and 'P' for open sounds. The Timbales part uses 'C' for casko and 'jb' for jam blocks. The Piano and Bajo eléctrico parts show chords and bass lines. The Piano part includes a guitar accompaniment section for the 102 tempo piece.

Nota. De izquierda a derecha: "Motor y motivo", "Tu amor fue una mentira" y "Dios mío, haz que me enamore". El apoyo rítmico está conformado por los patrones rítmicos de la percusión en combinación con la llevada armónica del bajo y el piano. Cabe resaltar que en la canción "Tu amor fue una mentira" se incluye el acompañamiento de la guitarra. Para la batería: arriba, *Hi-hat*; abajo, bombo. Para los bongós: "x" es sonido cerrado, figura normal es sonido abierto, "P" es palma. Congas: "P" es palma, "S" es *slap* o mate, figura normal es sonido abierto. Para los timbales: "C" es casco y "jb" es *jam blocks*.

Asimismo, una variación en los coros, mambos y en la segunda parte de las introducciones es la que se presenta en la Figura 15. En esta variación, el bongó cambia a campana y en el set de timbales se toca el platillo a contratiempo. Para el caso específico de la canción "Motor y motivo", esto ocurre en su *intro* b, coro y mambo, al mismo tiempo que el piano hace un montuno de salsa.

Figura 15

Variación del Groove en la percusión

Nota. Esta variación, donde el bongó cambia a campana y el timbal toca el platillo a contratiempo, es frecuente en los coros y mambos de la cumbia peruana.

Por otro lado, el bajo y la mano izquierda del piano hacen el conocido pompo en el pre coro, mientras que, en el coro y mambo, el bajo hace una llevada semejante a la salsa (q. q. q). Todo esto ocurre como en la Figura 16, sin representar mayores cambios en la llevada de la percusión.

Figura 16

Variaciones del Groove en el piano y el bajo

Nota. De izquierda a derecha: Pompo y salsa dentro de la cumbia. A veces, estas variaciones son reforzadas por la percusión. Sin embargo, para el caso específico de "Motor y motivo", la percusión se mantiene igual o presenta la variación de la Figura 15.

4.4 Estructura y orquestación

Respecto a la estructura de la canción “Motor y motivo”, incluye tres partes: Verso, Pre coro y Coro. Sin embargo, su arreglo musical presenta la estructura de la Figura 17.

Figura 17

Estructura del arreglo de “Motor y motivo”

||: Intro a y b | Verso (1 y 2) | Pre coro | Coro :|| Mambo | Pre coro | Coro | Mambo ||

Cada una de las partes de la estructura señalada presenta distintos cambios de instrumentación, tanto en la sección melódica como en los *backgrounds* que pueden ser melódicos, rítmicos, armónicos o de ornamentación, tal como se muestra en la Figura 18.

Figura 18

Distribución de instrumentos según las secciones de “Motor y motivo”

Estructura	Función		
	Sección melódica	Backgrounds	Sección rítmica y armónica
	Distribución de instrumentos		
Intro (a)	Sinterizador	No presenta	Batería, Congas, Timbales, Bongós, Percusión menor, Bajo y Piano
Intro (b)	Vientos metal		
Verso	Voz	Sintetizador y Vientos metal	
Pre coro		Vientos metal	
Coro			
Mambo	Vientos metal	Sinterizador	

Nota. La sección rítmica y armónica se refiere a los instrumentos encargados del *Groove*. Los *backgrounds* pueden ser ornamentales (adornos), armónicos, melódicos o rítmicos.

Por otro lado, la estructura de la canción “Tu amor fue una mentira” presenta dos secciones: Verso y Coro. Sin embargo, su arreglo musical presenta la estructura mostrada en la Figura 19.

Figura 19

Estructura del arreglo de “Tu amor fue una mentira”



Nota. Estructura del arreglo de “Tu amor fue una mentira”.

Los cambios que presentan cada una de las partes de la estructura señalada, se dan principalmente por el uso de sonidos producidos por sintetizadores, tal como se muestra en la Figura 20.

Figura 20

Distribución de instrumentos según las secciones de “Tu amor fue una mentira”

Estructura	Función		
	Sección melódica	Backgrounds	Sección rítmica y armónica
	Distribución de instrumentos		
Intro (a)	Sinterizador 1	No presenta	Batería, Congas, Timbales, Bongós, Percusión menor, Bajo y Piano
Intro (b)	Sinterizador 2		
Verso	Voz	Sinterizador 2	
Coro		Sinterizador 3	
Coda	Sinterizador 1	No presenta	

Nota. La sección rítmica y armónica se refiere a los instrumentos encargados del Groove. Los backgrounds pueden ser ornamentales (adornos), armónicos, melódicos o rítmicos.

La estructura de la canción “Dios mío, haz que me enamore”, presenta dos secciones: Coro A y Coro B. Sin embargo, su arreglo musical presenta la estructura de la Figura 21.

Figura 21

Estructura del arreglo de “Dios mío, haz que me enamore”

Intro | Coro 1 | Interludio (Intro) | Coro 2 | Mambo | Coro 2 | Mambo ||

Nota. Estructura del arreglo de *Dios mío haz que me enamore*.

Esta canción es la que presenta menos cambios en su instrumentación, pues predomina el uso de trompetas en la sección melódica y de *background*, tal como se muestra en la Figura 22.

Figura 22

Distribución de instrumentos según las secciones de “Tu amor fue una mentira”

Estructura	Función		
	Sección melódica	Backgrounds	Sección rítmica y armónica
	Distribución de instrumentos		
Intro	Trompetas	No presenta	Batería, Congas, Timbales, Bongós, Percusión menor, Bajo y Piano
Coro 1	Voz	Trompetas	
Interludio	Trompetas	No presenta	
Coro 2	Voz	Trompetas	
Mambo	Vientos Metal	No presenta	

Nota. La sección rítmica y armónica se refiere a los instrumentos encargados del *Groove*. Los *backgrounds* pueden ser ornamentales (adornos), armónicos, melódicos o rítmicos.

4.5 Tratamiento de los instrumentos de viento metal

En esta sección se analizan algunos pasajes que muestran el tratamiento que se le dio a los vientos metal en las canciones, es decir las trompetas y los trombones. En las Figuras 23 y 24 podemos encontrar las líneas melódicas de la sección de vientos metales pertenecientes a los mambos de las canciones de “Motor y motivo” y “Dios mío, haz que me enamore”.

Figura 23

Escritura de la sección de metales en el mambo de Motor y motivo

The musical score for Figure 23 is written for Trompetas en Sib 1 y 2 and Trombón 1 y 2. The tempo is marked as quarter note = 98. The score begins with a dynamic marking of *f*. The first system shows a melodic line for the trumpets and a bass line for the trombones. The second system includes a first ending with a key signature change to Am and a second ending with a key signature change to E7. Dynamic markings include *mf* and *sfp*.

Nota. Transcripción del mambo de "Motor y motivo". Se evidencia contrapunto entre metales agudos y graves, intervalos de tercera, cuarta, sexta y séptima como tensión armónica.

En este sentido, podemos notar un contrapunto entre metales agudos y graves, es decir, trompetas y trombones. Los intervalos más usados entre instrumentos iguales son de tercera, cuarta o sexta, dependiendo de la posición de la melodía dentro del acorde. La menor distancia entre metales graves y agudos es de quinta justa para "Motor y motivo", mientras que para "Dios mío, haz que me enamore" es de unísono. En ambos casos, las tensiones de séptima o trecena se presentan en los metales graves.

Figura 24

Escritura de la sección de metales en el mambo de Dios mío haz que me enamore

The musical score for Figure 24 is written for Trompetas en Sib 1 y 2 and Trombones 1 y 2. The tempo is marked as quarter note = 140. The score begins with a dynamic marking of *mf*. The first system shows a melodic line for the trumpets and a bass line for the trombones. The second system includes a first ending with a key signature change to Bm and a second ending with a key signature change to Bm6.

Nota. En esta transcripción del mambo de "Dios mío, haz que me enamore" también se identifican los intervalos de tercera y cuarta en el flujo regular de la música, y el intervalo de sexta en el final del trombón.

En la actualidad, Armonía 10 únicamente usa un trombón y dos trompetas para sus conciertos en vivo, mientras que Grupo 5 mantiene su conformación original. Además, Cristhian Yaipén, líder del Grupo 5, manifestó para esta investigación que aproximadamente un 70% de su instrumentación de melodías y *background* le corresponde a los metales, mientras que el 30% restante le correspondería al sintetizador. Asimismo, sostiene que el tratamiento de la sección de metales de esta agrupación contiene mayores tensiones armónicas, debido a la influencia de la salsa y la guaracha a través del recordado arreglista Andrés de Colbert².

Finalmente, Agua Marina es la agrupación que depende más de los instrumentos electrónicos, pues no utiliza metales para sus producciones. Coincidiendo con el entrevistado Danilo Segura, hace notorio el uso de batería, guitarra y bajo electrónicos, sintetizadores e instrumentos virtuales basados en computadora, además de los instrumentos de percusión acústicos. En cuanto a Armonía 10, el uso de la guitarra eléctrica y sintetizadores en combinación con las trompetas hace que se diferencie del Grupo 5, donde la guitarra eléctrica ha sido de reciente incorporación y no goza del protagonismo característico de las otras agrupaciones.

5. Discusión

El presente estudio tuvo como propósito dilucidar las influencias y características de la cumbia de esta región, a través del estudio de tres canciones de agrupaciones reconocidas. La aplicación de entrevistas, la transcripción y el análisis musical resultó favorable para atender a la pregunta de investigación, y provee un marco metodológico concreto que enriquece las posibilidades de la investigación en las artes. La significación del estudio consiste en que éste es uno de los primeros en explorar las características musicales de la cumbia de la costa norte del Perú y de las percepciones de sus protagonistas.

Los resultados sugieren que el término “chicha” no se debe extender a la cumbia peruana en su conjunto, dado que ésta posee características particulares propias de las transformaciones musicales y las experiencias de las agrupaciones. Esto es consistente con lo afirmado por Cosamalón (2022). Es decir, cada región tiene sus propias influencias socioculturales que añaden un valor intrínseco a la música desarrollada por sus habitantes, por lo que la chicha debería tomarse como un subgénero de la cumbia peruana, al igual que la cumbia de la costa norte, la tecnocumbia, la cumbia sureña o la amazónica, entre otras.

En concordancia con lo afirmado por Cristhian Yaipén, Estanis Mogollón y Alex Muñoz, la gran diferencia de la cumbia de la costa norte con la chicha y otras

2. Director de orquesta peruano, nacido en Ferreñafe, Lambayeque (Perú). De nombre real Pedro Ruiz, fue conocido por el género de la guaracha. Trabajó con Don Medardo, Freddy Roland y Elmer Yaipén padre (Cristian Yaipén, entrevistado para este estudio).

cumbias desarrolladas en Latinoamérica es la herencia de arreglos provenientes de los géneros caribeños como la salsa y la guaracha, así como la convivencia con repertorios de cumbia colombiana, merengue dominicano, joropo llanero y albazo ecuatoriano, éste último, transformado y denominado, para efectos de esta investigación y según la opinión de Danilo Segura, en el merequetengue peruano, cuyo origen y desarrollo merece mayor investigación y consenso.

Conclusiones

El presente artículo abre la posibilidad de ampliar el conocimiento de los géneros musicales locales y regionales y serviría como un punto de partida para la consulta, enseñanza y aprendizaje del estilo de cumbia interpretado en la costa norte peruana y su comparación con otros géneros.

La cumbia de la costa norte peruana ha desarrollado características propias que la diferencian de los estilos desarrollados en otras regiones del país y de Latinoamérica. Es una cumbia con fuerte influencia colombiana y de géneros caribeños, entre los cuales se pueden encontrar desde agrupaciones que utilizan exclusivamente instrumentos virtuales y electrónicos hasta aquellas que utilizan vientos metal con un tratamiento heredado de la salsa y la guaracha.

En su aspecto rítmico encontramos que, debido a los pulsos rápidos, su escritura es en compás de 2/2. De esta manera, el patrón tradicional se puede fragmentar para los cumbiones o variar cuando converge con la influencia colombiana. También se encuentran patrones referentes a la lambada y de compás compuesto, como en el caso del merequetengue. Este último término, aún está en proceso de maduración y aceptación entre los mismos intérpretes, compositores y productores. En cuanto al aspecto melódico y armónico, la cumbia de la costa norte peruana busca la originalidad de sus melodías a través del uso adecuado de intervalos que reflejen la temática de cada canción, mayormente procurando que la palabra coincida con la acentuación musical y respetando los aspectos básicos de la tonalidad. Cabe resaltar que el punto de partida de las composiciones son los sentimientos diversos.

El arreglo incluye a la estructura de la canción, añadiendo introducciones, mambos o codas y *background* a los versos, pre coros y coros presentados por el compositor. Mayormente, no existen interludios, pues una vez que la canción llega al primer coro, suele repetirse *da capo* y luego se presentan el mambo o la coda. Por un lado, el *groove* o llevada de la cumbia incluye a los instrumentos de percusión, el bajo, el piano y, según sea el caso, la guitarra rítmica. Sobre esto se sostienen las melodías de la voz o de los instrumentos principales. Por otro lado, la escritura de vientos metal, más compleja y estilizada, se asemeja al tratamiento de la salsa, donde se hace uso del contrapunto y del enriquecimiento

armónico a través de las tensiones. Por último, en el caso de las agrupaciones que no utilizan vientos metal, se denota un alto uso de la tecnología a través de instrumentos electrónicos y de sonidos virtuales basados en computadora.

Recomendaciones

Como toda investigación, el presente trabajo también tuvo limitaciones. En primer lugar, una referida a las características propias de estudios de caso musicales, donde únicamente se analizaron tres piezas, lo que no permite tener una visión más amplia del fenómeno musical de la cumbia. Sin embargo, esto permitió concentrar el esfuerzo en profundizar en su análisis. En segundo lugar, otra limitación se dio por el proceso de transcripción que habría conllevado un sesgo personal al momento de convertir el sonido a notación musical y no representar estrictamente las versiones sonoras. Esto es propio de toda transcripción musical y se cuidó de no afectar el resultado escrito. En tercer lugar, el estudio tuvo solamente cuatro participantes entrevistados. Aunque se adecúa al método seguido, puede verse como una oportunidad para ampliar la muestra en futuros estudios que extiendan la perspectiva e información. En cuarto y último lugar, el estudio se concentró en la cumbia de la costa norte del Perú, pero se podrían haber cubierto otras regiones del país para efectuar una comparación de las prácticas relacionadas a este género. Próximos estudios podrían cubrir otras regiones del país o incluso comparar el género entre países. También es posible considerar la comparación de la cumbia de la costa norte del Perú con otros géneros.

Las limitaciones del estudio abren la oportunidad para futuras investigaciones, como trabajar con muestras más grandes o concentradas en una sola agrupación musical. También es una oportunidad de estudio abordar otros estilos de cumbia, ya que en el Perú existe una división implícita por regiones y esto podría ayudar a enriquecer la información publicada sobre el tema, ampliando las bases teóricas y la literatura especializada. Por otro lado, desarrollar prácticas de investigación que involucren a otros investigadores o revisores para comparar y verificar los procesos de transcripción y análisis podría contribuir con mayor rigor a los estudios realizados. Adicionalmente, se identifica como una oportunidad de investigación el enfocarse en géneros del ambiente tropical que acusan influencias latinoamericanas, pero que a su llegada al Perú han tenido distintas transformaciones.

Referencias

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación. Parte I*. Idea Books.
- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación. Parte II*. Idea Books.
- Agua Marina. (1998). *Vol. 11 Tu amor fue una mentira*. [Álbum]. Sonomar.
- Añorve, M. (1991). La fiabilidad en la entrevista: la entrevista semiestructurada y estructurada, un recurso de la encuesta. *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*. 5(10), 29-37. <http://dx.doi.org/10.22201/iibi.0187358xp.1991.10.3793>
- Arce E., J. J. (2020). *Estrategias de comunicación utilizadas por artistas de cumbia independiente para la promoción de su música en internet* [Trabajo de investigación, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC. https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/654759/ArceE_J.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Armonía 10. (2000). *Clásicos de Oro*. [Álbum]. Walter Lozada Floriano.
- Bailón, J. (2004). La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida y milagros de la cumbia peruana. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, (18), 53-62. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/3117/1999>
- Belkin, A. (2001). *Orquestación Artística*. Alan Belkin music.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on artistic research*. Leiden University Press.
- Caballero, C. A. (2010). *La producción musical en estudio*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Caballero, C. A. (2017). *Músicas latinoamericanas. Perspectivas y enfoques en la educación* (6ta ed.). (M. López, M. Prendes, A. Reyna, Eds.). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia.
- Calderón, C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia. *Música Oral del Sur*, (12), 419-444. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/210/16-calderon>

- Castro, D (2020). Interpretación musical como investigación: una perspectiva desde la práctica interpretativa de música reciente para guitarra. *Resonancias* 24(47), 145.
- Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública. (2021). La música en el Perú. Plataformas – Preferencias. *Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública* S.A.C. <https://bit.ly/3D1xl7G>
- Cosamalón, J. A. (2022). *Historia de la cumbia peruana. De la música tropical a la chicha*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Cremona, F. (2016). *Streaming: Tendencias e incidencias en el mercado global de la música grabada. XX Encuentro de Jóvenes Investigadores de la Universidad Nacional del Litoral*. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/1660/6.1.3.pdf>
- Doezema, B. (1986). *Arranging 1*. Berklee College of Music.
- El Comercio*. (16 de diciembre de 2022). *Grupo 5 es por tercer año consecutivo la agrupación de cumbia peruana más escuchada en Spotify*. <https://elcomercio.pe/luces/grupo-5-es-por-tercer-ano-consecutivo-la-agrupacion-de-cumbia-peruana-mas-escuchada-en-spotify-rmmn-emcc-noticia/?ref=ecr>
- Federación Internacional de la Industria Fonográfica. (2017). *Conectando con la música: Informe sobre los hábitos de consumo de música*. IFPI Latin America. https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/070218_MCIR_Spanish.pdf
- Fountoukidis, E. F. (2015). The impact of rapid technological developments on industry: a case study. *International Journal of Information, Business and Management*, 7(1), 215-253.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Melos de Ricordi Americana.
- García, A. (2021). *El auge de la música en streaming*. Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/51809/TFG-J-287.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, L. (2007). El Fenómeno “Lambada”: Globalización e Identidad. *Mundos nuevos*, (6). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.5644>
- Grupo 5. (2005). *Motor y motivo*. [Álbum]. Grupo 5.

- Grupo 5. (2022). Historia. <https://www.grupo5.pe/>
- Herrera, E. (1987) *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. (A. Bosch, Ed.). Aula de Música.
- Herrera, E. (1987). *Teoría Musical y Armonía Moderna. Vol. I.* (A. Bosch, Ed.) (Vol. I - II). Aula de Música.
- Instituto de Opinión Pública. (2017). *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://bit.ly/3z5bUAF>
- Iturriaga, E. (1988). *Método de composición melódica*. Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- La República*. (1 de mayo de 2022). *¿Cuál es la historia del nacimiento de Agua Marina, el popular grupo de cumbia peruano?* <https://larepublica.pe/datos-lr/respuestas/2022/05/01/agua-marina-cual-es-la-historia-del-nacimiento-del-popular-grupo-de-cumbia-peruano-evat>
- Leavy, P. (2020). *Method meets art. Arts-based research practice* (3 ed.). The Guilford Press.
- Leavy, P. (Ed.). (2019). *Handbook of Arts-Based Research*. The Guilford Press.
- López, A. (2018). *El streaming y las transformaciones en la industria fonográfica*. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. http://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/922/1/TESP_IDAES_2018_LAS.pdf
- López-Cano, R., San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Madoery, Diego (2000). Los procedimientos de producción musical en música popular. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, (7), 76-93. <https://bit.ly/3f0mK6P>
- Mejía, J. (2022). La Cumbia Peruana. Entre el mestizaje y la globalización. *Investigaciones Sociales*, (46), 235-242. <https://doi.org/10.15381/is.n46.22819>

- Metz, K. (2015). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (R. Romero, Ed.). Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ministerio de Cultura. (2022). *Ministerio de Cultura entrega distinción de Personalidad Meritoria de la Cultura a la orquesta "Armonía 10" de Piura*. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/630510-ministerio-de-cultura-entrega-distincion-de-personalidad-meritoria-de-la-cultura-a-la-orquesta-armonia-10-de-piura>
- Ñopo, V. H. (2022). Gestión en la industria musical: generación de un modelo de negocio. *Pensamiento, Palabra y Obra*, (27), 125-142. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/16070/10642>
- Oates, M., Crichton, K., Cranor, L., Budwig, S., Weston, E. J. L., Bernagozzi B. M. y Pagaduan, J. (2022). Audio, video, chat, email, or survey: How much does online interview mode matter?. *PLoS ONE*, 17(2). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0263876>
- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista musical chilena*, 70(226), 31-52. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200002>
- Parra, J. D. (Eds.). (2019). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Perú Info. (17 de febrero de 2022). *Estas son las 6 canciones más escuchadas de la cumbia peruana*. <https://bit.ly/3Mzximy>
- Pilao, A. (2020). *La industria musical, la cibernética y el "streaming". Un análisis de la evolución musical desde los años 80 a la actualidad*. Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/101474/PER_PILAO RODR%c3%8dGUEZ_TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Quispe, A. (2019). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. (J. Parra, Eds.). Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Quispe, B. W. (2015). Análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012. *Vid@arte. Revista de Investigación en Música, Artes Plásticas, Danza y Teatro*, 2(1), 7-15. <http://revistas.unap.edu.pe/huajsapata/index.php/VID/article/view/150>

- Randel, D. (Ed.). (2009). *Diccionario Harvard de la Música*. (4ta. Ed.). Alianza Editorial.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology. A very short introduction*. Oxford.
- Rojas, C. A. (2019). La implementación de sonidos electrónicos en la producción musical de la música tropical instrumental peruana (2000-2018). *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas*. https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/648887/Rojas_NC.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Romero, R. R. (2017). *Todas las músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rozas, E. (2021). *Sabor Peruano. Travesías musicales*. (L. Pacora, Eds.). Editorial Universidad de Guadalajara.
- Slagter, J. (2015). Medios de comunicación masivos: el nacimiento de los jóvenes en la era de los medios digitales. ¿Están los medios masivos, análogos, amenazados? *Colegio de Estudios Superiores de Administración*. <https://repository.cesa.edu.co/bitstream/handle/10726/1326/ADM2015->
- Velarde, N. (2011). *Arreglos Musicales 1*. (Separatas de cátedra). Instituto Superior Orsons Wells.
- Velarde, N. (2012). *Análisis de estilos de música popular II*. (Separatas de cátedra). Instituto Superior Orsons Wells.