



**Virginia Yep
(Lima, 1960)**

Egresada del Conservatorio Nacional de Música, especialidad de guitarra. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima y Ph.D. y M.A. en Musicología Comparada por la Freie Universität Berlin – FUB.

Entre sus publicaciones destacan *El valse peruano* (1998), *Die Bandas, eine Instrumentalpraxis und ihre Bedeutung für das Musikleben in Bajo Piura, Nordperu* (2001, 2008), *Las grabaciones musicales de Hans Heinrich Brüning* (2003). Artículos en revistas especializadas como la *Revista de Música Latinoamericana* (1993 y 2002), *Revista Humboldt* (2008), *Contratexto* (2015), *Lienzo* (2017). Composiciones y obras didácticas para guitarra Ed. ExTempore y Musikverlag Acoustica.

Ha sido docente de la Facultad de Musicología Comparada en la FUB, entre 1998 a 2007. Actualmente es docente de guitarra en la *Musikschule Paul Hindemith* y *Musikschule Leo Kestenberg*, Berlín – Alemania.



“... Y hasta en el cielo, señor...”

El tondero: hacia una comprensión de la dualidad del género

“... And even in heaven, sir...”

The tondero: towards an understanding of the duality of gender

Virginia Beatriz Yep Lenginam
Musikschule-Paul-Hindemith, Alemania
yepvirginia@gmail.com

Resumen

En Piura, el tondero es la danza tradicional y la banda, el conjunto instrumental más representativo. Este artículo presenta un análisis de este género en sus dos variantes: el tondero de los criollos, cantado y con acompañamiento de guitarras y cajón; y el tondero de banda, interpretado por la banda de músicos según los patrones establecidos por el *estilo de banda*. Empezaré explicando los aspectos estilísticos de cada grupo para esbozar una definición del género que considere su dualidad. Seguidamente, analizaré las características principales de cada variante para entrar en un análisis musical que contrapona las coincidencias y diferencias de ambas variantes. Finalmente, presentaré una reflexión final.

Palabras clave

Tondero; música peruana; música de banda; criollos; etnomusicología

Abstract

In Piura the *tondero* is the traditional dance and the *banda* the most representative instrumental ensemble. This article presents an analysis of this genre in its two variants: the *tondero de los criollos*, sung and accompanied by guitars and *cajón*, and the *tondero de banda*, played by the *banda de músicos* according to the principles established by the *estilo de banda*. I will begin by explaining the stylistic aspects of each group to outline a definition of the genre that considers its duality. Then I will analyze the main characteristics of each variant to enter into a musical analysis that compare the coincidences and differences of both variants. I finish with a final reflection.



Recibido:

05/11/18

Aceptado:

26/11/18

Keywords

Tondero; peruvian music; band music; criollos; ethnomusicology

INTRODUCCIÓN

Es mediodía de una fiesta patronal en el Bajo Piura. Entre bullas y movimientos en la calle, coincide el intermedio de la actividad festivo-religiosa con la hora de almuerzo. Entre plato y plato es costumbre que el mayordomo en turno y dueño de casa baile con su esposa un tondero al son de la banda.

Mi interés musicológico me llevó a reflexionar sobre la diferencia entre este tondero, ligado al contexto ritual festivo y tocado por la banda, con aquel que conocemos más ligado al contexto de la música de tradición criolla, cantado y con acompañamiento de guitarras y cajón. Su contraposición para el análisis musical, que nos conduce a definir la dualidad del género, será el hilo conductor del presente artículo.

El material de estudio fue recolectado en tres viajes de campo a la zona del Bajo Piura, principalmente en Catacaos y Sechura, y comprende grabaciones audiovisuales de campo, entrevistas, encuestas, partituras, manuscritos —tanto de las bandas locales como de los conjuntos criollos—, notas periodísticas y transcripciones musicales propias. Como mi análisis musical se basa en los resultados de mi larga investigación en la zona de Bajo Piura sobre las bandas de músicos¹ —y un capítulo de mi tesis doctoral está dedicado a la dualidad del tondero—, no hay bibliografía directa sobre el tema, por lo cual no incluyo en este artículo ni referencias bibliográficas ni fuentes al respecto.

Como el análisis musical se basa en los resultados de mi larga investigación de campo sobre las bandas de músicos en la zona del Bajo Piura y un capítulo de mi tesis doctoral está dedicado al tondero, no incluyo citas de las fuentes.

1. CRIOLLOS Y BANDAS

A lo largo de mis investigaciones de campo pude comprobar que la vida musical del Bajo Piura tiene dos protagonistas. Por un lado, la banda de músicos, ensamble compuesto por instrumentos de vientos, de metal y de madera y por percusión, la cual está presente en las actividades oficiales y religiosas de los pueblos. Por otro lado, los criollos, quienes ejercen su práctica musical a través del canto y el toque de las guitarras y del cajón en ambientes más privados, e independientemente de actividades oficiales o religiosas. Estas dos tendencias conviven paralelamente con otras influencias musicales. Los términos *banda* y *criollos* corresponden a distintas categorías: al decir *banda*, nos referimos al conjunto instrumental;

1 *Sin banda no hay fiesta*, publicado en castellano en 2015.

“... y hasta en el cielo, señor...” *El tondero: hacia una comprensión de la dualidad...*

al decir *criollos*, apelamos a determinado grupo humano —en este caso, del sector piurano— que responde a ciertos aspectos culturales y sociales urbanos. Haciendo esta salvedad y para ser fiel al uso que hacen los lugareños de estos dos términos, voy a aplicarlos como tales a lo largo de las siguientes líneas.

En Piura el tondero es la danza y la banda, el conjunto instrumental más representativo. Los criollos lo cultivan porque tradicionalmente es cantado y se acompaña con guitarras y cajón. La banda lo toca porque es la música más representativa de Piura. Paradójico: cada grupo tiene una especie de *derecho* al género, pues a pesar de que el tondero, por su instrumentación original, está cerca de la práctica musical de los criollos, étnicamente proviene de la cultura *chola* a la que pertenecen los músicos de la banda. Así se reflejan las diferencias sociales en las dos variantes del tondero —la de las bandas y la de los criollos— las que, de acuerdo con determinadas propiedades musicales, generan la dualidad del género. A fin de tener una base para la discusión me parece importante responder en forma general a las dos siguientes preguntas: ¿cómo tocan los criollos? y ¿cómo toca la banda?

1.1. El estilo norteño

Los piuranos no pudieron liberarse de la influencia de su música tradicional en sus interpretaciones dentro de la música criolla, lo que en Lima se definió como *estilo norteño* —término que es válido para toda la música criolla de la costa norte: Trujillo, Chiclayo, Piura, Tumbes, etc.—. Con la ayuda del material recolectado por mí en el Bajo Piura, explicaré los tres aspectos básicos del estilo norteño: el canto, el toque de guitarra y el toque de cajón.

Los criollos del Bajo Piura cantan con amplia libertad de expresión. El triste² o canción de lamento tiene una gran influencia en la estética del canto del tondero. Las frases melódicas formadas por intervalos de terceras, cuartas y quintas se cantan con una métrica bastante libre, casi recitando; estas frases se articulan con el toque de las guitarras. Como la voz está en primer plano, el cantante improvisa síncopas, variaciones rítmicas, interjecciones y también *guapea* a los guitarristas; de este modo, se da una rica interacción.

Las guitarras tocan por lo general en número de dos o tres y se reparten ciertas funciones. La primera guitarra toca en primer plano un *floreo* en las partes instrumentales *introducción* e *intermedio*, en contrapunto al canto, y adorna el final de cada frase. La segunda guitarra toca un ritmo básico determinado por el género —por ejemplo, *tundete* para el valse, *ostinato* para el tondero, etc. —y sirve como apoyo armónico para el curso del canto y la improvisación de la primera guitarra. En caso de haber

2 El triste es una canción de contenido lamentoso, en métrica libre. Generalmente, antecede a un tondero.



una tercera guitarra, esta toca variaciones sobre los bajos de los acordes correspondientes o *bordonea*.

Esta forma de repartir las voces en el toque de las guitarras es válida para todos los géneros criollos. La regla de oro de la improvisación instrumental de los criollos reside en llenar con floreos o improvisaciones usando valores cortos, los vacíos, silencios o notas largas, que se presentan entre cada frase melódicas. El cajón da la base rítmica.

Como los criollos no escriben sus arreglos, sus reglas son muy abiertas. El guitarrista tiene una gran responsabilidad, pues el toque y el rasgueo tienen que pertenecer al género, ser del gusto del compositor y, además, ser originales. Pero lo que más claramente caracteriza al estilo norteño son los motivos pentatónicos en la melodía y en los adornos del toque de la guitarra. Todas estas propiedades vienen del tondero y de la marinera norteña y se han extendido a otros géneros, de tal forma que se les identifica como estilo norteño: *staccato*, el registro alto con pasajes rápidos, los motivos que retornan (*ritornello*), las escalas pentatónicas, terceras paralelas descendentes, *glissandi*, etc. El estilo norteño es de carácter *alegre* como la marinera y *lamentoso* como el triste.

1.2. El estilo de banda

“La banda es la música más típica aquí”, repetía don Feliciano Chero, compositor y músico de la banda Santa Cecilia de Catacaos; la banda entendida como sinónimo de música. En la ecuación *música de banda = música*, no es tan importante *qué* se toca, sino *cómo* se toca. De allí que pueda hablarse de un estilo de banda, que no tiene mucho que ver ni con la composición ni con el género, sino más bien con una forma de *abandizar* cualquier género, es decir, que suene a banda.

Tres factores técnicos son decisivos para que la banda pueda alcanzar el sonido ideal: la afinación, la ornamentación y el arreglo. Los dos primeros factores se refieren a la formación acústica del sonido, mientras que el tercero se refiere a la organización y combinación de los sonidos para el conjunto instrumental.

En cuanto a la afinación: cuando uno escucha con atención a la banda, nota enseguida que no corresponde exactamente a los patrones occidentales de la afinación de $la=440$. Si bien los instrumentos de viento son todos de origen y fabricación europea, la pregunta cae por su propio peso: ¿por qué suenan distintos a sus iguales europeos? La respuesta a esta interrogante considera cuatro puntos:

- El gran deterioro de los instrumentos.
- La forma de tocar. Para alcanzar los sonidos agudos, los instrumentistas de viento tienen la posibilidad de variar la afinación a través del sopleo y del movimiento de los labios; esta adaptación de la técnica permite compensar el mal estado del instrumento.

“... y hasta en el cielo, señor...” El tondero: hacia una comprensión de la dualidad...

- El registro. Especialmente, el clarinete toca constantemente en su registro más alto; tal esfuerzo produce que el todo suene un cuarto y hasta medio tono más bajo; esto le da a la afinación total de la banda un sonido muy propio.
- Las diferencias en la afinación obedecen a una estética propia. La afinación “inexacta” de la banda para los oídos occidentales no es entendida como tal por los músicos del Bajo Piura.

La ornamentación en el caso de las bandas se extiende y se ramifica en dos categorías:

- El adorno es una voz que asume una función ornamental en forma de un corto motivo melódico dentro del arreglo de una pieza. Los adornos son la función exclusiva del clarinete, que toca un contrapunto melódico en el registro más agudo.
- Los ornamentos se presentan en el curso melódico de las voces en forma de mordentes, apoyaturas, trinos, etc. En el vocabulario de la banda se les llama *modular* o *interpretar con sentimiento*, y no pasar de un modo a otro como se entiende en la terminología musical.

Dinámica, tempo y duración son conceptos que van entrelazados entre sí y son usados indistintamente por los músicos de la banda. La lectura musical tiene menor peso que los recuerdos de las unidades cognitivas que los músicos van acumulando a lo largo de su aprendizaje y de sus ensayos. Por esa razón, mucho del quehacer musical de la banda está sobreentendido.

El arreglo de la banda combina todos estos elementos y los encaja en una estructura definida y fija para todas las formas musicales: a esto le llaman *cuadrar*.

1.3. Una definición, dos variantes

Existe una discrepancia entre bandas y criollos sobre la definición del género que se hizo evidente en los concursos de la ciudad de Piura, a través de los cuales las instituciones públicas, empresas privadas u otras iniciativas como comunidades, sindicatos y hermandades, apoyaban la creatividad del pueblo y hacían posible el diálogo y el intercambio. El jurado estaba conformado tanto por músicos de la banda, como también por músicos criollos. La diversidad de las obras concursantes demostró que cada quien tenía su propia idea del tondero: una mezcla aleatoria de melodías, ritmos y armonías del tondero bastaba para llamar tondero a su canción y así participar en el concurso. No había criterios para la clasificación del género. Esta poca claridad en la definición también causó problemas en los concursos de baile, porque los bailarines necesitan una estructura definida para crear su coreografía. La pregunta es ¿cómo se define el tondero?

A partir del análisis de mi material de campo, puedo formular la siguiente definición general del tondero: tradicionalmente, el tondero es una canción



bailada muy difundida en el norte del Perú; se ha asumido que tiene tres partes, *glosa*, *dulce* o *canto* y *fuga*, está en compás alternado de 3/4-6/8 y presenta versos octosílabos; su armonía obedece a una bimodalidad, por la presencia de la escala pentatónica en su melodía. Los títulos y las letras tratan casi siempre sobre la admiración del paisaje o del terruño, el amor a una mujer, algún personaje popular y el tondero mismo. A lo largo del tiempo y con el aumento de la popularidad de las bandas de músicos en la región, su interpretación ha dado lugar a una dualidad, es decir, que de un género se produjeron dos variantes paralelas, ambas válidas y aceptadas por los usuarios: el tondero o tondero criollo y el tondero de banda. La principal diferencia entre ambos es estructural.

1.3.1. El tondero criollo

El tondero es la contribución de Piura a la música criolla; ejerce su influencia a través de las letras, el toque de las guitarras y la interacción entre guitarristas y cantantes. Para la caracterización del tondero, definiré las partes del mismo: *glosa*, *dulce* o *canto* y *fuga* en función a su estructura, melodía y armonía.

En la estructura de los tonderos, las dos últimas partes pueden ser tan cortas que apenas se podrían considerar como partes musicales separadas:

Introducción	Glosa	Dulce	Fuga
entrada, lamento y contrapunto de las guitarras	frases cantadas que son prolongadas por el juego de guitarras	dejar sonar el canto, <i>modulación a mayor</i>	motivos cortos y repetitivos de la glosa

Fuente: elaboración propia

La armonización se sirve de las tónicas de la tonalidad mayor y de su relativa menor y de las respectivas dominantes con séptima, lo cual confirma una bimodalidad. Terceras, cuartas y segundas mayores forman melodías pentatónicas.

La introducción

Si no se trata de un "triste con fuga de tondero", el tondero empieza con una llamada del cajón, a la que le sigue una entrada o un lamento a cargo de las guitarras que comienzan la introducción con efectos técnicos como el redoble, producido por el cruce de las dos últimas cuerdas, el arrastre o *glissando* acentuado, un trino, la repetición rítmica de un mismo sonido o con terceras paralelas en ritmo sincopado. Las frases melódicas constan en su mayoría de cuatro compases que se repiten.

La glosa

Los versos de la glosa suelen ser de octosílabos. El toque de guitarra se caracteriza por sus adornos melódicos y rítmicos que prolongan el final de

“... y hasta en el cielo, señor...” El tondero: hacia una comprensión de la dualidad...

las frases articulando la estructura de la glosa. Al final de la frase cantada, la primera guitarra improvisa sobre el *ostinato* de la segunda guitarra un número indefinido de compases en el compás alternado de 3/4-6/8. Desde un punto de vista musical, la glosa tiene un número diverso de frases cantadas, que igualmente constan de un número diverso de compases; la organización de esas frases depende del texto; frecuentemente, la glosa se repite con texto diferente.

La primera guitarra toca arpeggios, terceras, repite un mismo sonido, síncopas y le hace el contrapunto a la voz; mientras la segunda guitarra acompaña a la voz con acordes, mayormente en forma de *ostinato*. Ejemplo:



Fuente: elaboración propia

El dulce o canto

Según los músicos, en el dulce “se modula a la tonalidad relativa mayor” y también se le llama canto, porque el cantante en esta parte debe cantar a viva voz y lo más fuerte que pueda. El dulce es el puente entre la glosa y la fuga, tiene generalmente dos o tres frases y puede durar cuatro o dieciséis compases. Algunos muestran el *puente tradicional* de la glosa al dulce cuando el cantante mantiene las sílabas “ay, si...” y las guitarras se mantienen sobre el acorde mayor de tónica. El uso de ambas tónicas relativas y sus respectivas dominantes con séptima conduce a una bimodalidad, donde la subdominante de la tonalidad mayor forma un puente entre ambas tónicas.

La fuga

Se le llama así porque es el final del tondero. La fuga “regresa a su tonalidad menor original” y es el desarrollo máximo del tema de la glosa, de la cual toma frases cortas y repetitivas.

Ni en el dulce ni en la fuga se alargan los finales de frase con improvisaciones de la guitarra; más bien, se suelen tocar terceras en el registro agudo, mientras que la segunda guitarra toca el *ostinato*. El tondero finaliza sobre la cadencia I-V7-I de la tonalidad menor.

1.3.2. El tondero de banda

La categoría *tondero de banda* es mía, no hay estudios previos sobre el tema. Por su carácter oficial, la banda está obligada a tocar la música que el público le pida. Así, la banda asumió el tondero y le dio un lugar muy importante en su repertorio. Si la banda toca, por ejemplo, un tondero



criollo, este será previamente *cuadrado* y arreglado al estilo de banda.

El tondero de banda tiene una forma binaria bipartita, donde la primera parte corresponde a la glosa y la segunda, al *dulce* en unidad con la fuga:

Llamada / Introducción //: Parte I ://: Parte II ://
 (glosa) (dulce + fuga) D.C.

La instrumentación del tondero de banda obedece a reglas definidas, que corresponden a los principios del estilo de banda:

Llamada	Introducción	Parte I*	Parte II	Fuga
	solos / <i>tutti</i>	1. turno: trompetas 2. turno: saxofones, clarinetes	<i>tutti</i>	solo (clarinetes o saxofones)/ <i>tutti</i>
percusión				
		bajos		

* En el D.C. los turnos de los solos de la primera parte están invertidos.

Tanto la primera parte *glosa* como también la segunda *dulce y fuga* constan de cuatro a ocho compases. La fuga, segunda mitad de la segunda parte, es frecuentemente igual a la última frase de la glosa (ver anexo).

La armonía en los tonderos de banda se basa en el contrapunto de los bajos, que forman una línea melódica. Ejemplo:



Fuente: elaboración propia

La escala pentatónica en la cual se desenvuelve la melodía, se forma agregando un cuarto grado a la tríada del modo menor conformando así una escala tetratónica. Esta escala aparece frecuentemente como cadencia o se acopla a cadencias diatónicas.

Llamada e introducción

La banda comienza el tondero con unos redobles de la tarola, seguidamente entra el bombo y, al final, los platillos. Este toque es la *llamada*, que, por lo general, se presenta siempre en la misma forma y sirve para dar la entrada a los otros músicos.



“... y hasta en el cielo, señor...” El tondero: hacia una comprensión de la dualidad...

La melodía de la introducción es bastante libre y puede mostrarse en el *lamento*, que no es en sí una frase, sino más bien un motivo cortísimo similar al triste en forma de una melodía que queda flotando en el aire, o arpeggio abierto que finalmente se resuelve en un final en *tutti*.

La primera parte

Es la presentación del tema musical glosa y puede tener dos o más frases que muestran propiedades pentatónicas. Se armoniza con los acordes de las tónicas del modo mayor y del modo menor; el VI grado del modo menor o el IV del correspondiente mayor sirven de paso a las tónicas. En general, alterna la progresión de acordes entre las tónicas de los modos mayor y menor y sus dominantes con séptima, lo cual evidencia la bimodalidad.

La segunda parte

Dulce y fuga conforman la segunda parte del tondero, y cada uno consta de una frase que se repite. El dulce se toca en *tutti*. La mayoría de dulces —o comienzos de la segunda parte— tienden al compás de 3/4. La *modulación a mayor* es la simple repetición del acorde de tónica o de su dominante con séptima. La tonalidad mayor se presenta directamente después de un silencio, sin grados intermedios de la tónica menor hacia su relativa mayor. Esto confirma nuevamente la bimodalidad. La *modulación a menor* se asocia a la fuga (segunda mitad de la segunda parte) y se muestra en los bajos que pasan por la subdominante o la dominante hacia la tónica del modo menor, o también directamente de la tónica mayor a la menor. El tondero finaliza con una cuarta ascendente sobre la tónica del modo menor con la cadencia I-V7-I.



2. ANÁLISIS DE LAS DIFERENCIAS Y COINCIDENCIAS DEL GÉNERO DUAL

Expuestos los aspectos más importantes de la práctica musical de los criollos y de las bandas del Bajo Piura, que tienen como punto común el tondero, hemos sentado las bases para su análisis como género dual. Aspectos comunes a ambas variantes son la armonía bimodal, las propiedades pentatónicas en un contexto tonal y la fuerza rítmica. El aspecto diferenciador de ambas variantes reside en la estructura.

2.1. Estructuras diferentes

El tondero criollo mantiene la estructura tradicional ternaria o tripartita *glosa, dulce y fuga* a pesar de que el dulce —por su función armónica sobre la tónica mayor y como puente hacia la fuga, y, además, por constar solo de una a dos frases— no puede considerarse como una parte musical en sí. Las frases melódicas se prolongan en forma libre a través de la improvisación de las guitarras. El comienzo se llama *lamento* y lo tocan las guitarras. La repetición puede ser desde el comienzo o a partir del dulce.

El tondero de banda se estructura en forma binaria o bipartita, donde la segunda parte es llamada *fuga*. Las frases tienen un número fijo de compases, normalmente cuatro, y se alternan de modo que frases de la primera parte también aparecen en la segunda parte como final. Comienza con una llamada de la batería. Todo se repite desde el comienzo.

2.2. Melodías pentatónicas

Los resultados del análisis de la melodía de ambas variantes serán formulados de acuerdo a las partes estructurales del tondero. Para los criollos, la melodía es importante porque expresa el texto literario. Para la banda, la melodía es el punto de partida para el arreglo musical.

La melodía de la introducción instrumental es, en ambos casos, rítmicamente más libre que en las partes. Para el comienzo de la introducción, se escoge frecuentemente, en ambos casos, la forma de arrastre, o *glissando* con fuerza, que es asumida por la primera guitarra en el conjunto criollo o por en *tutti* en la banda; mientras la segunda guitarra toca el *ostinato* y el bajo, rítmicamente, los sonidos del acorde roto, respectivamente.

El tondero criollo tiene introducción que consta de tres o cuatro frases que se repiten y no presentan escalas pentatónicas, las cuales están presentes en el triste³. La introducción del tondero de banda consta de una a dos frases, las cuales raramente se repiten y, generalmente, presentan escalas pentatónicas. Por la carencia de un texto literario, se mezcla el triste con la introducción y conforman una unidad.

La glosa o primera parte la melodía se forma sobre una tríada, es decir, las terceras, las quintas y sus correspondientes inversiones en sextas y cuartas. Una tercera descendente puede ser interrumpida o repetida varias veces, hasta que surge un movimiento descendente y ascendente. Además, los sonidos adyacentes forman incluso semitonos diatónicos en la melodía. Los saltos de octava concluyen en una cadencia descendente. Las frases melódicas de ambas variantes en la primera parte del tondero son frecuentemente de cuatro a ocho compases.

En las versiones del criollismo, las frases son prolongadas por la improvisación de la guitarra; mientras que, en la versión de la banda, por el número fijo de compases, no hay lugar para la improvisación ni para las prolongaciones de frase. En ambas variantes, se prefiere la cuarta ascendente al comienzo y, eventualmente, también la cuarta descendente al final de la frase.

Según los criollos y los músicos de la banda, el dulce y la fuga o segunda parte se caracterizan por “modular a la tonalidad relativa mayor”. Sin embargo, el tondero, por la presencia de la pentatonía, muestra una bimodalidad y no está ni en menor ni en mayor. Por supuesto, existe en la armonía del dulce, en comparación con la glosa, un pequeño cambio,

3 El triste, al ser de métrica libre, está ausente en el repertorio de la banda.

“... y hasta en el cielo, señor...” El tondero: hacia una comprensión de la dualidad...

pues la característica del dulce es mantener el modo mayor en la primera (y casi siempre única) frase. Ello y el comienzo en compás de 3/4 son las propiedades más resaltantes del dulce.

Para los criollos, el puente entre la glosa y el dulce se reconoce por el largo sonido del motivo cantado “ay si...”, que es acompañado por las guitarras generalmente en el acorde de tónica. Para la banda, el puente entre la primera y segunda parte se reconoce por el curso de los bajos sobre los sonidos del acorde de dominante. Generalmente, se cromatiza el sétimo grado para preparar la entrada de la melodía.

Las melodías de la fuga y del final de las frases de la segunda parte, respectivamente, tienden en ambos casos a usar intervalos de segunda mayor y menor en valores más cortos de corchea, para dar la impresión de un tempo más rápido. No obstante, se pueden observar también terceras, cuartas y sextas, especialmente al final de una frase o antes de un silencio. Las propiedades pentatónicas se encuentran raramente en la fuga. La entrada de los pasajes de corcheas en la fuga tiene una función rítmica y sirve a los bailarines para dibujar con los pies el zapateo y el *cepilleo*.

2.3. La armonía bimodal

Como la melodía en ambas variantes muestra intervalos similares, sus partes son armonizadas de la misma manera. La armonía muestra un constante cambio entre la tónica y la dominante con sétima de la tonalidad mayor y menor, lo cual confirma nuevamente una bimodalidad. El VI grado de la tonalidad menor, igual al IV grado de la tonalidad mayor, sirve como nota de paso.

Los criollos armonizan el tondero con floreos, rasgueos y el *ostinato* de las guitarras. Los acordes se tocan según el ritmo básico. Dos golpes del acorde de tónica en negras o negras con puntillo sirven como puente entre las partes. La armonización del tondero de banda comprende octavas, unísono terceras y el *contrapunto* de los bajos. Los acordes están, generalmente, en forma quebrada, donde el tono principal a través de la anacrusa o el ritmo contrario esconden o complementan una inversión. Un acorde quebrado de tónica sirve como puente entre las dos partes.

Mientras el *ostinato* es la base de la armonización para los criollos, en la banda esa función la asume el contrapunto de los bajos que mayormente se presenta en forma de arpeggio o fórmula fija, frecuentemente con bordaduras. A pesar de que la serie de acordes en ambas variantes es la misma y el *ostinato* puede variar melódica y rítmicamente, solo aparece el *ostinato* en algunas introducciones de la banda y de manera muy breve. La instrumentación se da en ambas variantes de una manera diferente, aunque las funciones de las voces son similares. Independientemente del número de instrumentos, tanto los criollos como la banda presentan tres voces que forman la armonía: adornos, melodía y acompañamiento o bajos.



El uso de VII7 de la tonalidad mayor solo se encuentra en el dulce y es lo que le da la tensión, además actúa de conductor hacia V7 de la tonalidad menor, donde resuelve, pues tiene dos sonidos comunes. El uso exclusivo de los acordes de tónica y dominante de la relativa mayor caracteriza la armonización de la segunda parte del tondero de banda.

Los tonderos de ambas variantes cierran con la cadencia armónica I-V7-I de la tonalidad menor.

2.4. La base rítmica

Una característica importante de la música del Bajo Piura es su fuerza rítmica, que en el tondero muestra su máxima expresión. La influencia de la rítmica sobre la danza es común para ambas variantes: mientras los criollos poseen el texto, las bandas expresan el sentimiento del tondero a través del arreglo.

Junto a la métrica prosódica de los criollos, existen palabras que son especialmente acentuadas por su contenido, lo cual influye en la rítmica. En el caso de las bandas, por la ausencia de un texto literario, la rítmica depende únicamente del toque de los instrumentos; la acentuación se produce a través de los cambios de las voces en la instrumentación, una mezcla de los matices, dinámica y combinación de los registros.

La acentuación, el fraseo y la polimétrica del compás de 3/4-6/8 están en relación directa; sin embargo, según la conformación instrumental, se presentan en cada versión en forma diferente. El curso de la melodía y del *ostinato* y, en la banda, de la melodía y de los bajos, muestra un cambio diacrónico de compás (3/4 a 6/8) que no funciona necesariamente en forma paralela. A través de una polimétrica sincrónica entre las diferentes voces, se da en ambos casos una acentuación similar que refleja las funciones de los instrumentos.

La polimétrica apoya en ambos casos los movimientos de los bailarines, donde el cajón o la batería, respectivamente, tienen la tarea de orientarlos; a todo ello, se suman las palmas que acentúan el compás alternado. El fraseo de la voz melódica tiende a un "pulso tirado hacia atrás", mientras el *ostinato* o, respectivamente, el curso de los bajos, ascendente y luego descendente, mantiene la melodía *arriba* en una forma natural por las anacrusas y los contragolpes. La improvisación de la percusión tiene un rol primordial en la rítmica. Este toque alternado activa en ambas variantes el motor rítmico.

Mientras la batería produce la polirítmica con la entrada del bombo en paralelo con la tarola, esta se produce, en el caso del cajón, alternando los golpes altos con los bajos. Lo mismo pasa con la polimétrica: en ambos casos se alternan los compases de 3/4 y 6/8. La ausencia o corta presencia del *ostinato* en la versión de la banda se compensa con otros elementos del arreglo que apoyan a la rítmica, por ejemplo, los bajos con sus

“... y hasta en el cielo, señor...” El tondero: hacia una comprensión de la dualidad...

fórmulas rítmicas y la batería, la cual tiene una influencia en la polimétrica del compás de 3/4-6/8.

Sobre la correspondencia entre cajón y batería, dicen los músicos de banda que la tarola toca, por un lado, los *floreos* como el cajón y se acerca, a la par, al toque de la primera guitarra, improvisando con los sonidos altos y bajos del instrumento; al mismo tiempo, puede imitar el rasgueo básico de la segunda guitarra.

3. REFLEXIÓN FINAL

La discusión sobre cuál sería el *verdadero* tondero pierde sentido cuando consideramos los aspectos que mueven la vida musical del Bajo Piura, donde tanto los criollos como la banda cultivan el tondero según sus propios criterios de interpretación, instrumentación y arreglo. Criollos y bandas están unidos —y, musicalmente, también separados— por el tondero, lo que da como resultado la dualidad del género, es decir, la coexistencia de dos tonderos: el de los criollos y el de la banda.

Como el proceso de creación musical en los criollos empieza tocando, la improvisación y la composición son casi inseparables. Las bandas necesitan escribir y arreglar la música; la notación es el punto de partida para su práctica musical, porque en el arreglo se define la música de banda. Recién cuando una melodía se *cuadra* recibe una forma adecuada para la banda. Además, como la banda originalmente toca música de procesión, todo lo que toca suena más o menos a marcha. Se habla entonces de una *abandización* de los géneros a través del arreglo.

Los conceptos *tondero*, *criollos*, *marcha* y *bandas* están en relación directa. El tondero y la marcha tienen funciones musicales muy diferentes: mientras el tondero pertenece a la esfera de la diversión, la marcha pertenece a la esfera de lo religioso; mientras el tondero se baila y, tocado por los criollos, también se canta y se palmea, la marcha hace que la gente se desplace de un lugar a otro. Sin embargo, la estructura musical del tondero de banda está más cerca de la rigurosa estructura de la marcha que de la estructura abierta a la improvisación del tondero de los criollos. Como ya he mencionado, todas las piezas de la banda suenan un poco a marcha, así también el tondero; y si además recordamos que los compositores del tondero de banda componen principalmente marchas, es válido ordenar estilísticamente al tondero de banda entre el tondero de los criollos y la marcha.

Finalmente, la dualidad del género se determina principalmente por las diferencias estructurales, las cuales evidencian la versatilidad y el desarrollo de las formas musicales y la capacidad de la banda para *abandizar* todo lo que toca. Esta dualidad es tácita entre los lugareños. Ambas variantes del tondero son reconocidas como tal. Así lo sienten y así lo quieren. Ante mi pregunta: ¿por qué este tondero (de banda) suena diferente al que tocan los criollos?, obtuve indistintamente y no sin poco orgullo la misma



respuesta: "ah... ¡porque este lo toca la banda!, no es lo mismo...". Con toda razón, porque finalmente ¿quién será el etnomusicólogo para decirles cómo tienen que tocar su tondero?

REFERENCIAS

- Cruz, J. (1982). *Catac Ccaos*. Piura: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA).
- Holzmann, R. (1968). De la trifenía a la heptafenía en la música tradicional peruana. *Revista de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Segunda Época, (8), 5-51.
- Quillama, E. (Comp.). (1990). *El tondero como expresión folklórica y artística del Perú*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (Concytec).
- Vidal, G. (1988). *La jarana es piurana*. Piura: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Yep, V. (2015). *Sin banda no hay fiesta*. Lima: Fondo Editorial, Universidad de Lima.
- Zúñiga de Riofrío, P. (1984). *Música y danzas folklóricas de Piura*. Piura: Instituto Nacional de Cultura.



“... y hasta en el cielo, señor...” El tondero: hacia una comprensión de la dualidad...

ANEXOS

DIRECCION.

JUAN Y MIGUEL TONDERO
FELICIANO CHERO HUIMAN

BAJOS

CLARINETOS

TROMBAS

(a) VOZ SOLO

(a)

(b)

(b)

(c) Fuga.

(c)

CLARINETOS

TROMBAS

FELICIANO CHERO CATALAN



Guía del tondero de banda Juan y Miguel
Fuente: Feliciano Chero Huiman