



## ***La adaptación del wayno mestizo ayacuchano al piano: una versión del pianista autodidacta Oswaldo Mendieta Irrazabal***

### ***The Adaptation of the Mestizo Ayacuchano Wayno to the Piano. A Version by the Autodidact Pianist Oswaldo Mendieta Irrazabal***

---

***Por: Flor de María Martina Canelo Marcet***

***Asociación Susuki del Perú***

flor.canelo@gmail.com

#### **Resumen**

El presente artículo aborda la adaptación al piano de un género de la música tradicional andina, como es el wayno mestizo ayacuchano. El wayno es el género más popular en todo el Perú, es a la vez música, poesía y baile de pareja. Este trabajo analiza el contexto en el que se producen las adaptaciones de este género en el piano —instrumento asimilado a la música andina desde fines del siglo XIX—, las características específicas de los elementos musicales en el estilo ayacuchano y cómo Oswaldo Mendieta Irrazával las adapta al piano poniéndole su creatividad personal.

#### **Palabras clave:**

Wayno ayacuchano; adaptaciones al piano; Música andina; piano; música tradicional y Oswaldo Mendieta.

#### **Abstract**

This paper deals with piano adaptations of Andean folk music, specifically, the mestizo ayacuchano wayno. The wayno is the most popular genre throughout Peru, it is music, poetry and partner dance. This paper analyzes the context in which adaptations of this kind are created on the piano, an instrument assimilated to Andean music in the late nineteenth century; the specific characteristics of the musical elements in the ayacuchano style; and how Oswaldo Mendieta Irrazaval adapts these elements to the piano while adding his personal creativity.

#### **Keywords:**

Ayacuchano wayno; Adaptations for piano; Andean music; Piano - traditional music; Oswaldo Mendieta.

Recibido: 31/08/16

Aceptado: 29/05/17

## INTRODUCCIÓN

Al concluir mis estudios de piano surgió en mí la pregunta de qué camino tomar en el futuro. Tenía deseos de contribuir al desarrollo de mi país, pero no sabía cómo. En ese entonces tuve la oportunidad de conocer la música del guitarrista ayacuchano Raúl García Zárate, que me fascinó. Nunca antes había escuchado música andina, era un mundo totalmente ajeno para mí. Traté de aprender a tocarla de oído. Al comienzo fue muy difícil. En los años siguientes residí en Ayacucho, que por ese entonces tenía una actividad musical muy grande. Aprendí mucho en las fiestas familiares, serenatas, conciertos, etc. Hice algunas adaptaciones al piano. Tuve la suerte de ser corregida por grandes músicos como el Dr. García Zárate, Jaime Guardia, músicos de la Tuna de Huamanga, entre otros. Esto me permitió comprender las características de los elementos musicales del estilo mestizo ayacuchano y poder construir el discurso musical de oído, y en el momento.

Gracias al Dr. Raúl García Zárate conocí el LP “Piano de Ayacucho” del pianista autodidacta Sr. Oswaldo Mendieta. Con mucho entusiasmo empecé a transcribir sus interpretaciones con la finalidad de comprender cómo hacía sus adaptaciones. Quería transcribir todo el disco. Este proyecto quedó guardado muchos años, y no es sino hasta hoy que pude concretar el trabajo de investigación.

El objetivo de este trabajo es entonces responder a la pregunta: ¿Cómo toca el Sr. Oswaldo Mendieta el wayno mestizo ayacuchano en piano? A lo largo de este trabajo analizaré, en primer lugar, el contexto en que se dieron estas adaptaciones, la inclusión del piano a la música tradicional andina, el estilo tradicional del wayno mestizo ayacuchano y cómo maneja el Sr. Oswaldo Mendieta las características de estilo en los elementos musicales, cuál es su técnica y sus aportes creativos.

Es muy poco lo que se ha hecho en el Perú en cuanto a estudios sobre la asimilación del piano a la música tradicional. El presente trabajo está basado en investigaciones anteriores de conocedores del estilo ayacuchano, como Josafat Roel, Rodrigo Montoya, Chalena Vásquez, Abilio Vergara y Arturo Pinto.

Como herederos de una rica cultura, y miembros de un país diverso culturalmente, tenemos una riqueza que debe darse a conocer a pianistas y a estudiantes. Creemos que el presente trabajo puede ayudar a que puedan asumir el reto de tocar de oído, construir su discurso musical en el momento, crear dentro del estilo, comprender y valorar su belleza, dejando de depender de arreglos hechos por terceros.

### 1. El piano en el wayno ayacuchano

La adaptación de música tradicional del Perú al piano, particularmente de Ayacucho, es un fenómeno interesante de estudiar. El piano es un instrumento europeo propio de la música académica o clásica. Se aprende a tocarlo luego de muchos años de estudio y con una formación metódica con alto contenido de teoría y de lenguaje musical. La música tradicional andina, por el contrario, es música popular, tocada de oído con instrumentos tradicionales o instrumentos europeos asimilados. En la presente investigación veremos la adaptación al piano del wayno mestizo ayacuchano realizada por el pianista autodidacta Oswaldo Mendieta en la ciudad de Ayacucho en el período de 1904 a 1972. Tres puntos son importantes para definir el contexto que propició esta adaptación: entender Ayacucho como una ciudad donde se amalgamaron y mezclaron culturas diferentes por las diferentes migraciones que poblaron la ciudad, entender cómo era el quehacer musical en Ayacucho y el proceso de asimilación de los instrumentos europeos, y en tercer lugar, entender el momento histórico de comienzos del Siglo XX: el regionalismo que propició la difusión de la música ayacuchana a nivel nacional.

#### **Ayacucho: ciudad mestiza**

- *Ciudad de migrantes y mestizaje*

Ayacucho, llamada también Huamanga, es una ciudad situada al centro sur de los Andes del Perú. Fue fundada entre 1539 y 1540 como ciudad española, a mitad de camino entre Lima y Cusco para servir como centro de control, colonización y evangelización de las poblaciones nativas. Sus primeros habitantes fueron españoles y criollos hijos de españoles. Estaban rodeados por población aborígen propia del lugar y de población *mitimae*, migrantes traídos por los incas, que establecieron con los

españoles una relación de subordinación. En el siglo siguiente, vinieron a vivir otros españoles con servidumbre afroperuana, indígenas y mestizos de otras partes del país, que querían desafiliarse del tributo indígena de sus lugares de origen. Posteriormente, la ciudad recibió la inmigración de árabes y de extranjeros europeos. En el marco del siglo XX, que sirve de contexto a esta investigación (1900-1972), tenía una población muy pequeña dividida en dos sectores: la parte señorial, donde vivían los señores, circunscrita a cinco o seis cuadras a la redonda de la plaza de Armas, y los barrios de población indígena y mestiza, como San Juan Bautista, Carmen Alto, Santa Ana y María Magdalena, asentados en los alrededores. La población de Ayacucho, a comienzos del siglo XX, se dedicaba a diversas actividades: agricultura, ganadería —en haciendas cuyos dueños eran los señores de la ciudad—, artesanía, arrieraje, comercio y venta de productos de pan llevar. Una gran parte de la población señorial se dedicaba a labores relacionadas con el poder judicial, eran abogados, secretarios, relatores, jueces, entre otros. (González, Gutiérrez y Urrutia, 1995).

El idioma dominante de la población ayacuchoana en las primeras décadas del siglo XX fue el quechua. Según el estudio de Durston (2014), referido al teatro quechua ayacuchoano, en la década del 40, el 95% de la población era quechua hablante (p. 2).

- *Hitos históricos entre 1920 Y 1960*

Dos son los hitos históricos que van a cambiar la ciudad. El primero fue la construcción de la carretera Huancayo–Ayacucho. Como lo narran González, Gutiérrez y Urrutia (1995):

La inauguración en la década de 1930 de la carretera de la muerte, es decir la ruta de Huancayo vía Huanta, siguiendo las riberas del Mantaro, coloca a Ayacucho en dependencia creciente con el pujante valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo. (p.126)

El segundo, y más importante, fue la reapertura de la Universidad San Cristóbal de Huamanga en 1959. Esta universidad, una de las más antiguas de América, fue fundada en 1677 y clausurada durante el gobierno de Andrés Avelino Cáceres por grave crisis fiscal de la Nación después de la guerra con Chile. Como relatan Gonzales, Gutiérrez y Urrutia (1995): “El gran movimiento ciudadano en Huamanga gira por entonces alrededor de la reapertura de la Universidad de San Cristóbal” (p.127). Con la reapertura de la universidad vino nueva población: profesores, profesionales, catedráticos y comerciantes, que trajeron consigo también sus valores culturales.

- *El mestizaje cultural en Ayacucho*

En la época de fundación de la ciudad los residentes españoles y criollos replicaban la cultura española. Con el advenimiento de la población indígena y mestiza, los valores culturales andinos y españoles se mezclaron, generando un mestizaje cultural indígena-español, que se vio además enriquecido con los aportes de los diferentes inmigrantes: árabes y extranjeros, principalmente. Con todas estas confluencias se generó una cultura muy rica con una raíz indígena poderosa y un mestizaje muy original en relación a otras partes del país. “Este conglomerado de diversas tradiciones y culturas dio forma e historia a la ciudad de Huamanga” (González, Gutiérrez & Urrutia, 1995, p. 190).

## **La música en Ayacucho**

- *La práctica musical*

La música en Ayacucho, en la época de esta investigación (1900 a 1972), estaba relacionada con las fiestas tradicionales —como las fiestas patronales religiosas: la Semana Santa, las corridas de toros de Santa Ana—, los carnavales y los eventos particulares: las serenatas y las reuniones en casas donde se celebraban cumpleaños, bautizos, matrimonios, etc. o tertulias musicales.

En las fiestas tradicionales religiosas actuaban bandas de músicos, mayoritariamente indígenas, tocando instrumentos de metal, y también algunos instrumentos de origen prehispánico (como las antaras y los diferentes tipos de quenás), instrumentos de origen mestizo (como los *waqrapukus* o cornetas de cuernos de toro). En las fiestas familiares, serenatas y carnavales se tocaban conjuntos

de cuerdas formados por guitarras, laúdes, mandolinas y charangos —instrumentos más ligados a la población señorial y mestiza—, y arpas y violines —instrumentos más ligados a la población indígena—. “En ambientes cerrados la música para bailar... la interpreta un conjunto musical de guitarras, mandolinas y charangos. A fin de cuentas, Huamanga es tierra de guitarristas y como dice el proverbio: ‘huamanguino de honor, músico, poeta y cantor’” (González, Gutiérrez & Urrutia, 1995, p. 211).

Como resultado del mestizaje cultural creado por la inmigración de tantos grupos diferentes, se generó en la ciudad un estilo musical mestizo de corte señorial, distinguible fácilmente de otros estilos musicales del país. El repertorio estaba conformado, en el caso de las bandas, por aires marciales para las procesiones, waynos y marineras; y, en el caso de las fiestas familiares, serenatas, carnavales, valeses, pasodobles españoles, marineras, yaravíes, carnavales, *araskaska*, *pirwalla* y en forma preponderante waynos.

- *Asimilación de instrumentos europeos en la música tradicional andina*

Es interesante comprender cómo se incorporaron instrumentos de origen europeo a la música tradicional andina. Los instrumentos prehispánicos del Perú eran básicamente de viento y percusión. Se podían tocar solos, como en el caso de la quena, en conjuntos pequeños como los pitos o flautas traveseras, o en conjuntos grandes o “tropas” instrumentales como los *sikus* y las *tarkas* del altiplano puneño. Los instrumentos de viento llevaban la melodía y muchas veces la armonía con un concepto muy diferente del concepto armónico europeo, priorizando las quintas y octavas paralelas; y los instrumentos de percusión creaban la base rítmica. Los españoles enseñaron a tocar a los naturales principalmente el arpa y el violín. La guitarra, se enseñó a los hijos de españoles o criollos.

El arpa y el violín eran considerados por la Iglesia como instrumentos, los más puros, para el acompañamiento de las canciones y de los ritos católicos. La guitarra en cambio, era juzgada como sensual. No se les enseñó a tocarla a los indios. (Arguedas, 1977, p. 15)

Sin embargo, estos instrumentos europeos fueron rápidamente asimilados y utilizados para tocar música andina. Esto sucedió principalmente con la guitarra, el violín y el arpa. Las orquestas típicas surgidas después a base del núcleo formado por el violín y el arpa, también muestran la inclusión de instrumentos foráneos: el clarinete y el saxofón en el caso de la orquesta huanca, y el acordeón y el “yasban” o batería de *jazz* en el orquestrín cusqueño.

El huayno, en las cuatro regiones del Perú, se baila con arpa y violín, acompañados de otros instrumentos, diferentes según las regiones: quena y mandolina en el centro y sur, mandolina, guitarra y concertina, en el área de Ancash, clarinete y saxofón en el valle del Mantaro. (Arguedas, 1977, p.16)

También sucedió lo mismo con el armonio o melodio, órgano portátil conocido como “pampapiano”, traído inicialmente para tocar en las ceremonias religiosas y que muy pronto también se incorporó a los conjuntos de diferentes instrumentos para tocar música tradicional andina. Está sucediendo actualmente en la fiesta del Señor de *Qoyllurit'i* en Cusco, un fenómeno análogo en estos conjuntos con la inserción paulatina del teclado electrónico, la batería electrónica y la trompeta con sordina

El piano sigue la misma ruta. Fue transportado a lomo de mulas, ya que no existían carreteras al interior del país hasta el gobierno del presidente Leguía, que finalizó en 1930. Fue aprendido de manera autodidacta, y a raíz de eso se puede observar una técnica y un estilo propios que fueron creados copiando las dos voces características y la ornamentación del canto, el acompañamiento del arpa y de la guitarra. Lo mismo sucedió en otras ciudades latinoamericanas como Guadalajara de Buga en el Valle del Cauca en Colombia, donde el piano fue asimilado y utilizado para tocar música propia de la región (Casas Figueroa, 2010).

- *El piano y la música de salón*

Es importante señalar que en las salas de las familias de los señores se realizaba mucha música de salón: reuniones para tocar y para cantar. Fácilmente se reunían varios guitarristas, charanguistas, mandolinistas, cantantes y algunos quenistas, para pasar un momento ameno tocando y cantando. El piano formó parte de estas tertulias. Por su dificultad de movimiento solo participó de la actividad musical de Ayacucho en la música de salón, como solista o en conjuntos que se improvisaban en ocasión de alguna reunión de amigos (M. Mendieta comunicación personal, 7 de julio, 2016).

El regionalismo y su relación con la difusión de la música mestiza ayacuchana.

Otro aspecto muy importante del contexto de las adaptaciones al piano en Ayacucho lo da el movimiento estético de las primeras décadas del siglo XX, denominado nacionalismo. Como señalan los investigadores Aurelio Tello y Ricardo Miranda (2011): “en el Perú el nacionalismo se vistió más bien de indigenismo, dejando de lado, con la sola excepción de Ernesto López Mindreau, las vertientes criolla, negra o selvática del panorama cultural y étnico peruano” (p.162). A lo largo de esas décadas se hicieron trabajos de recolección de cantos andinos muy importantes como el realizado por los esposos D’Harcourt, Daniel Alomía Robles y Rodolfo Holzmann, igualmente tesis como la de Leandro Alviña Miranda, Policarpo Caballero y José Castro. Todos estos trabajos señalan la importancia de la escala pentafónica en la música andina. Luego, bajo la influencia de estos estudios, varios compositores peruanos utilizan las melodías pentafónicas recopiladas o creadas por ellos mismos, sumando armonías y tratamientos compositivos acordes con las tendencias del momento de composición en Europa. Tenemos como ejemplos a Carlos Sánchez Málaga, Pablo Chávez Aguilar, Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio y los “cuatro grandes” de la música cusqueña: Roberto Ojeda Campana, Juan de Dios Aguirre, Baltazar Zegarra y Francisco González Gamarra.

En el campo de la literatura y de la valoración de la música tradicional destaca la figura de José María Arguedas. Su trabajo puede insertarse en lo que se denomina nacionalismo o indigenismo, pero a diferencia de la música erudita, él vuelca todo su interés en la música tradicional andina, no escrita. Se puede observar la influencia de todo este movimiento en el desarrollo del regionalismo, que se puede definir como los intentos de construir una identidad regional. En el caso de Ayacucho, este se dio sobretodo en el campo de la difusión a nivel nacional de la música ayacuchana que ya existía y se practicaba intensivamente. Todo el Perú conoció esta música a través de grabación de LPs, participación de solistas y grupos ayacuchanos en los coliseos de Lima y de provincias, festivales como el de la Pampa de Amancaes, y presentaciones en teatros en provincias y en Lima.

Un discurso regionalista ayacuchano comenzó a gestarse en las décadas de 1920 y 30, provocado por la expansión del Estado y por el ejemplo de la intelectualidad cusqueña, que reclamaba un papel de liderazgo cultural a raíz de su identificación con los incas. La intelectualidad ayacuchana se volcó principalmente al “rescate” de la historia colonial y decimonónica de Ayacucho, y de su folklore. El estudio del folklore regional se convirtió en un proyecto clave para la intelectualidad ayacuchana... El estudio de la música, las festividades, las creencias y los rituales populares permitía definir una identidad regional (“el alma ayacuchana”). En resumen, los intelectuales ayacuchanos se definían como estudiosos y custodios no de una cultura precolombina, sino de la cultura viviente del pueblo ayacuchano. (Durston, 2014, p.3)

## 2. El wayno mestizo ayacuchano y su adaptación al piano

### El wayno mestizo ayacuchano

El wayno es el género de música andina más difundido en el Perú. Es al mismo tiempo canto, poesía y baile de pareja. Existen muchas variedades de waynos: por regiones geográficas, por origen urbano o rural, por procedencia de altura sobre el nivel del mar, etc. El wayno mestizo ayacuchano o huamanguino es el que se desarrolló en la ciudad de Huamanga o Ayacucho y en las ciudades cercanas de la región de Ayacucho (Montoya, 1987, pp. 20-22).

Para describir las características del wayno se partió de dos investigaciones anteriores: la del musicólogo Josafat Roel (1990) *El wayno del Cusco* y la de los investigadores Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1990) *Ranulfo, el hombre*. Josafat Roel (1990) describe la escala propia del wayno mestizo ayacuchano como pentafónica mayoritariamente y, en menor proporción, “escala menor andina”. Describe su ritmo como binario (pp. 109-110, cuadro anexo). Vásquez y Vergara (1990) analizan la forma musical, la melodía, la rítmica, la armonía, etc. a partir de los waynos de Ranulfo Fuentes. (pp. 115-162).

Musicalmente el wayno mestizo ayacuchano tiene las siguientes características:

- *La forma musical*

Como forma musical tiene dos temas: uno principal, correspondiente al wayno mismo, y un segundo tema, la fuga, parte contrastante final. Al wayno o tema principal precede una introducción que puede ser propiamente introducción, o un bordón también llamado *codito*, o una parte de la *fuga*.

Los bordones, coditos o interludios son fragmentos escalísticos a una o a varias voces que se intercalan en las diferentes partes del tema principal, entre este, la introducción y la fuga. En el wayno mestizo ayacuchano existen en tonalidad mayor, generalmente a la mitad del tema principal, y en tonalidad menor, al final de este y antes de la siguiente estrofa, y también antes de la fuga. Estos bordones o coditos son característicos de cada región musical del país, por lo que es relativamente sencillo identificar la procedencia de cada wayno (Landa, 2000, p.79).

El wayno puede tener de una a varias estrofas. Luego de cantarse todas, se toca o canta la fuga, que generalmente tiene una o dos estrofas. Para terminar, puede hacerse un bordón, y/o los acordes V7-I.

- *La melodía*

Las melodías del wayno y de la fuga se basan mayoritariamente en la escala pentafónica menor (Pinto, 1981) o modo B menor (D’Harcourt, 1925, p.132) con un ámbito amplio que va de una 8.<sup>a</sup> a una 13.<sup>a</sup>. En la escala pentafónica menor transcrita en la imagen siguiente, estamos usando los siguientes grados: I, III, IV, V y VII, para nominar cada nota de la escala, en relación con la escala menor de manera que nos pueda facilitar el análisis musical. Cuando se canta a dos voces la escala usada para la segunda voz, es la escala diatónica menor sin el 7.<sup>o</sup> grado.

Escala pentafónica en la melodía principal del wayno y fuga

Escala diatónica menor sin el VII grado

Otras posibilidades para la 2da. voz

Figura N° 1. Escala pentafónica en la menor. Fuente: elaboración propia.

Las melodías tienen una cadencia o final melódico característico de 3.<sup>a</sup> menor del grado III al I, y a veces, en el canto a dos voces, de 3.<sup>a</sup> mayor del V al III grado.

Terminando en la tónica Intervalo de 3ra. menor      Terminando en el 3er. grado Intervalo de 3ra. mayor

Primera voz

Segunda voz

Unísono      Intervalo de 3ra. menor

Figura N° 2. Cadencias melódicas. Fuente: elaboración propia.

En los bordones se utilizan la escala mayor y la escala menor melódica. Para el acompañamiento de los bordones en la tonalidad menor se usa una escala tetrafónica que comprende las cuatro primeras notas de la escala pentafónica menor.

Bordón en tonalidad mayor I/III      Bordón en tonalidad menor I

III      Escala tetrafónica derivada de escala pentafónica menor

Figura N° 3. Bordones o coditos. Fuente: elaboración propia.

- *La armonía*

Armónicamente, tal como señalan Vásquez y Vergara (1990), el wayno es un género bimodal (p. 142). Termina siempre en la tonalidad menor, algunas veces también comienza en ésta, pero se mueve la mayor parte del tiempo en la tonalidad relativa mayor.

Aunque la escala de la melodía principal es pentafónica mayoritariamente, los acordes se construyen sobre la escala menor armónica. Además, la armonía sigue la dirección de la melodía. Cuando la melodía se mueve en su ámbito más grave se usan los acordes de tónica y dominante, esto es I y V. Cuando la melodía sube y se mueve en el ámbito medio que corresponde a la escala mayor pentafónica, se utilizan los acordes tónica y dominante de la relativa mayor estos son III y VII, pensando en la tonalidad menor, o I/III y V/III, pensando en la relativa mayor.

Si la melodía va al ámbito agudo de la escala, llegando a la octava o más arriba, se suele acompañar con los acordes VI a III, que corresponden al IV de la tonalidad relativa mayor, o sea, IV/III a I/III, pero salvo estos acordes mencionados, la progresión se hace solo tocando las notas intermedias por movimiento del bajo. En el caso de la fuga, muchas veces tenemos la alternancia de los acordes III y VII o I/III y V/III, sin que importe la concordancia con las notas de la melodía.

Ambito grave de la escala  
Escala pentafónica menor

Ambito medio de la escala  
Escala pentafónica mayor

Melodía

Armonía

I V III o I/III VII o V/III

Ambito agudo de la escala  
Escala pentafónica mayor

Armonía frecuente en las fugas

VI o IV/III III o I/III III o I/III VII o V/III III o I/III VII o V/III III o I/III

Movimiento del bajo por notas  
continuas de la escala (segundas)

Figura N° 4. Armonía en relación a la melodía. Fuente: elaboración propia.

- *La rítmica*

El wayno es una danza, por lo tanto, su ritmo tiene que ser regular. Como señalan Vásquez y Vergara (1990): “sentir el pulso básico, no fijar “compás” al estilo occidental” (p.118). Creemos que el indicador de compás que mejor representa este género musical es el compás de 2/8. Cuando se escribe en 2/4 u otros compases, generalmente los transcriptoros tienen que cambiar de compás para terminar una frase. Lo que pasa es que se está confundiendo la frase musical con el compás básico del wayno. Las frases pueden tener diferentes duraciones. El ritmo básico es estable.

Las figuras rítmicas de la melodía suelen ser las derivadas de las semicorcheas, siempre acercándose al tresillo de corcheas, dependiendo del texto de la canción, si la primera, la segunda o la tercera semicorcheas son más largas.

cercanas al tresillo de corcheas

Síncopas más frecuentes

3

Figura N° 5. Figuras rítmicas melódicas. Fuente: elaboración propia.

En cuanto al acompañamiento se tiene un pie rítmico básico, constituido por una galopa, corchea-dos semicorcheas y algunas variantes. Es característico del wayno mestizo ayacuchano el movimiento del bajo en el pulso débil del compás.



Además, tocaba en grupos con otros músicos también autodidactas. El ambiente musical de Ayacucho relacionado al piano, en esa época, consistía en tertulias de una noche con amigos, jaranas o fiestas de una semana donde también se tocaba guitarra y arpa. “El ayacuchano nace con la guitarra. También tocaba quena con Moisés Vivanco y con el Sr. Rebatta” (ver anexo 2).

Fue también compositor. Compuso el wayno *El olvido* y el yaraví *Mis recuerdos*, que tuvieron el arreglo musical del Sr. César Meneses. Si bien su trabajo principal fue el del relator de la Corte Superior de Justicia de Ayacucho, también fue maestro de música en la Gran Unidad Mariscal Cáceres de Huamanga, orientador musical de Trío Ayacucho y otros grupos. No tuvo alumnos de piano. Aprendió a leer y escribir música en los últimos años de su vida. Fue muy amigo de los hermanos Gamarra, quenistas cusqueños con quienes tocó quena en un festival de la Pampa de Amancaes en Lima. Fue entrevistado por el Diario *La Prensa* en 1968.

Oswaldo Mendieta grabó en tres oportunidades:

- En 1960, un 45 RPM con la disquera FTA; con la Orquesta Fantasía, el yaraví *Quisiera ser pajarillo* y el wayno *Mayupi challwapas*.
- En 1961, un mini LP 33 RPM con la disquera Sono Radio acompañado por los Violines de Lima.
- En 1962, un LP 33 RPM titulado *Piano de Ayacucho* grabado con la disquera Sono Radio LPL-2186 con repertorio de yaravíes y de waynos ayacuchanos. En este LP toca como solista. Este último LP es lo que hemos utilizado como fuente principal para esta investigación.

### **La adaptación al piano del wayno *La flor de la chirimoya* realizada por el pianista Oswaldo Mendieta Irrazábal**

Una de las características de los waynos mestizos ayacuchanos es que los intérpretes conocen y tocan dentro de las características propias de éste, descrito anteriormente. Sin embargo, cada músico o cantante tiene que ponerle algo propio, algo de su creatividad personal, eso es lo que se espera de ellos, es una externalización que manifiesta su propia expresión (Vásquez & Vergara, 1990, p.115).

El piano le brinda a Oswaldo Mendieta la posibilidad de tocar varias voces a la vez, es como reproducir un conjunto de guitarras: la mano izquierda tocando los bajos y el pie rítmico, la mano derecha tocando las melodías a dos voces. También se asemeja al toque del arpa, que toca a la vez melodía y bajos. Como el piano es un instrumento cromático, Oswaldo Mendieta tiene, además, la posibilidad de tocar en diferentes tonalidades y de aprovechar el cromatismo para hacer los adornos imitando el canto.

En este trabajo se analizará cinco de las características más importantes del estilo del wayno mestizo ayacuchano adaptado al piano, en la interpretación de Oswaldo Mendieta del wayno *La flor de la chirimoya*. Estas son: la forma musical; la melodía a dos voces, su articulación, su digitación, su relación con la armonía y su ornamentación; la mano izquierda, su rítmica y movimiento de bajos; los bordones también llamados coditos o interludios; y la textura entre ambas manos, homofónica o contrapuntística.

#### • *La forma musical*

El wayno, *La flor de la chirimoya*, tiene la siguiente forma: introducción, 1.<sup>a</sup> estrofa, 2.<sup>a</sup> estrofa, intermedio, 3.<sup>a</sup> estrofa y fuga. Cada estrofa tiene dos frases: una antecedente y una consecuente. Entre la frase antecedente y su repetición hay un bordón o codito en la tonalidad mayor. Entre la frase antecedente y la consecuente hay un bordón en la tonalidad mayor y entre una estrofa y la siguiente un bordón en la tonalidad menor. Sugerimos observar la partitura completa que está en el Anexo 1. Detallamos:

- Introducción, que se desarrolla en do menor con una duración de siete compases.
- Bordón en do menor, que dura seis compases, que van del compás 8 al 13.
- El wayno propiamente dicho tiene dos frases. La frase antecedente comienza en do menor y se desarrolla en mi bemol mayor, tiene una duración de nueve compases. Entre ésta y su repetición hay un bordón en mi bemol mayor con una duración de cinco compases. Para pasar a la frase consecuente

hay nuevamente un bordón en mi bemol mayor de tres compases. La frase consecuente se desarrolla en mi bemol mayor y termina en do menor. Tiene una duración de catorce compases, se repite sin bordón en el medio y en la repetición tiene trece compases, ya que pasa directamente al bordón en do menor que lo va a enlazar con la siguiente estrofa. Este bordón tiene una duración de cinco compases. Llamaremos a la frase antecedente “a”, al bordón en mayor “bordón M”, a la frase consecuente “b”, y al bordón en menor, “bordón m”. Tenemos entonces gráficamente: a – bordón M – a – bordón M – b – b – bordón m.

- La segunda y tercera estrofas son similares, sólo varía la duración de los bordones.
- Entre la segunda y la tercera estrofas existe un Intermedio en mi bemol mayor con una duración de nueve compases.
- La fuga tiene dos frases: una antecedente de ocho compases y una consecuente de ocho compases, de la que se repiten los cuatro últimos. No hay bordón entre ellas.
- Para terminar, tenemos los acordes V7 y I.

*La melodía a dos voces, su relación con la armonía, articulación, digitación y ornamentación*

El wayno *La flor de la chirimoya* está en la tonalidad de do menor. La escala que se usa para la primera voz es la pentafónica menor con tónica en do, y la escala para la segunda voz es la escala menor sin el séptimo grado.

Oswaldo Mendieta toca este wayno a dos voces, imitando el canto. La armonización que hace la segunda voz depende de la frase en que se encuentre y de la armonía. Como dijimos anteriormente, los waynos mestizos ayacuchanos son bimodales armónicamente. Este wayno tiene dos frases. En la frase antecedente, que va de do menor a mi bemol mayor, cuando se canta tradicionalmente, la segunda voz armoniza al unísono las notas sol grave y do (dominante y tónica), que se mueven en la tonalidad de do menor. Oswaldo Mendieta toca estas notas en octavas. Luego, al pasar a la tonalidad de mi bemol mayor con la melodía principal moviéndose en la escala mayor pentafónica, él armoniza de la manera tradicional (es decir, en terceras paralelas), salvo el do agudo o do’ que armoniza con una 4.ª, ya que funciona como apoyatura del si bemol. Esta frase antecedente tiene una cadencia melódica de si bemol a sol, armonizadas con terceras.

En la frase consecuente, que va de mi bemol mayor a do menor, cuando la melodía se mueve en la tonalidad de mi bemol mayor, también armoniza de manera tradicional (en terceras paralelas), salvo la nota do agudo que se armoniza con una cuarta y las notas sol grave y do que se armonizan al unísono. Al regresar a do menor, usa la cadencia melódica sol–mi bemol, el sol armonizado con una cuarta ya que corresponde al acorde V, en este caso sol mayor.

The image shows musical notation for two phrases. The first phrase, 'Frase antecedente', is in D minor and consists of several chords: I (Dm), I/III (Fm), V/III (Gm), and I/III (Dm). The second phrase, 'Frase consecuente', is in F major and consists of I/III (Fm), I/III (Dm), I/III (Fm), I/III (Dm), I/III (Fm), and V I (C major). The notation includes notes on a staff with a treble clef and a key signature of two flats. The chords are indicated by numbers and Roman numerals below the staff.

Figura N° 8. Escalas para el canto a dos voces. Fuente: elaboración propia.

Escuchando la articulación que produce Oswaldo Mendieta en su pianismo, observamos un toque *non legato* —solo liga los adornos—. También, se ha analizado la digitación que puede producir ese sonido y llegamos a la conclusión de que él toca las dos voces trasladando la mano a distintas posiciones, de manera que facilite tocar varias notas cercanas y la ornamentación entre ellas. A esto

le podríamos denominar tocar por bloques. No hay pasaje de pulgar en las melodías principales, solo está presente en los pasajes escalísticos de los bordones. Las posiciones o bloques siguientes y sus digitaciones son, posiblemente, las que haya utilizado Oswaldo Mendieta:

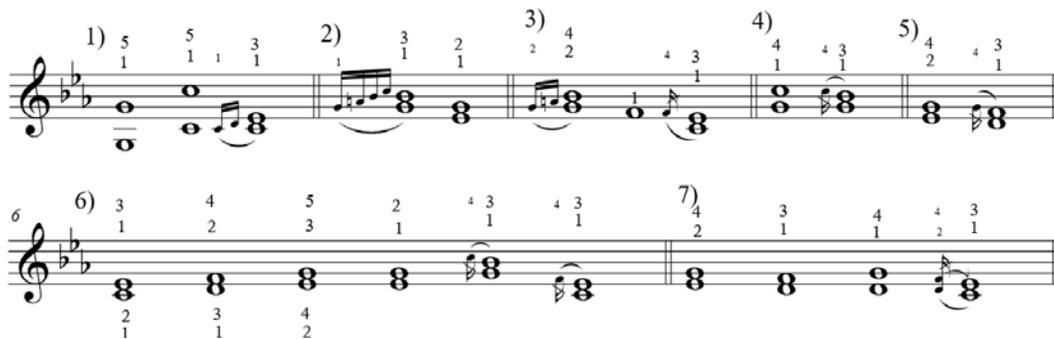


Figura N° 9. Posiciones de la mano y digitaciones. Fuente: elaboración propia.

En esta imagen, además de los bloques y digitaciones, se pueden observar las ornamentaciones. Además de los adornos obligados, descritos en el wayno mestizo ayacuchano, Oswaldo Mendieta utiliza ornamentaciones escalísticas sobre la escala de do menor armónica para ir del mi bemol al si bemol, imitando el *glissando* de la voz en el intervalo de 5.<sup>a</sup> justa, como se puede ver en la imagen anterior con el número 2). También utiliza apoyaturas con dos voces como se puede observar en el bloque final, en la imagen anterior con el número 7).

- *La mano izquierda, la armonía y la rítmica*

Oswaldo Mendieta toca el pie rítmico característico del wayno mestizo ayacuchano, que es una galopa, en dos posiciones: abierta y cerrada para el acorde de mi bemol mayor, y abierta para el acorde de do menor. Además, incluye algunas variantes (como dos corcheas) o solo la parte final de la galopa con nota ligada del compás anterior en el primer pulso.



Figura N° 10. Ritmo en la mano izquierda. Fuente: elaboración propia.

En este wayno solo se encuentra dos regiones armónicas principales. La tonalidad menor con su dominante y la tonalidad mayor con su dominante. En la frase antecedente, se toca casi todo el tiempo el acorde de mi bemol mayor, y aparece su dominante V/III solo en la nota si bemol tocada en octavas abiertas (un compás antes de la resolución de la frase). En la frase consecuente, se toca casi todo el tiempo el acorde de mi bemol mayor y se llega a do menor en los últimos compases de la frase.

No se tiene las notas más altas de la escala, pasando la octava, que generalmente se armonizan con el IV de la tonalidad mayor, tal como está descrito en el wayno mestizo ayacuchano. Por lo tanto, no tenemos el movimiento característico del bajo a contratiempo para ir del IV al I grado de la tonalidad

mayor. Sin embargo, Oswaldo Mendieta hace algo muy original y que no hemos escuchado en otro intérprete arpista o guitarrista ayacuchano: un movimiento del bajo en octavas en el segundo tiempo del compás para la cadencia final de la frase consecuente, en la que incluye el 7.º grado de la tonalidad menor, es decir, la sensible. Oswaldo Mendieta respeta el estilo ayacuchano del movimiento del bajo en el segundo pulso, pero con notas no usuales, yendo de la tonalidad mayor a la tonalidad menor.

The musical score is divided into three sections:

- Melodía:** Shows a melody line with triplets and a bass line with chords. Chord symbols below the bass line are I, (V/III), III, V/III, and III.
- Frase consecuente:** Continues the melody and bass line. Chord symbols include III, V7, sensible, and I.
- FUGA (Fragmento):** Features a more complex melody with slurs and accents. The bass line uses the I/III chord.

Below the 'Frase consecuente' section, there is a note: **BAJO EN SEGUNDO PULSO DEL COMPAS CON NOTAS NO USUALES TRADICIONALMENTE**.

Figura N° 11. Melodía y armonía por frases. Fuente: elaboración propia.

En la fuga, Oswaldo Mendieta utiliza solo el acorde de mi bemol o I/III, sin importar su relación armónica con la melodía. Para hacer la cadencia utiliza nuevamente el movimiento del bajo a contratiempo (tal como lo hemos descrito anteriormente). El final se realiza solo con los acordes V7-I.

- *La introducción, los bordones o coditos, e intermedios*

Oswaldo Mendieta tiene una introducción característicamente propia, construida con los acordes V7 y I de la tonalidad menor, sobre una escala tetrafónica en el bajo, conformada por las primeras cuatro notas de la escala pentafónica menor.

En el wayno mestizo ayacuchano existen unos bordones característicos. Sin embargo, cada intérprete puede crear su propio bordón, variante de los que haya escuchado e internalizado. Los bordones en mayor se tocan entre la frase antecedente y su repetición y entre la frase antecedente y la consecuente. Oswaldo Mendieta realiza este bordón solo con la mano izquierda (uno más largo, el segundo más corto) sobre la escala de mi bemol mayor comenzando en la nota dominante, si bemol.

Los bordones en menor se tocan entre la introducción y la primera estrofa y entre la frase consecuente y la nueva estrofa. Oswaldo Mendieta crea una melodía en la mano derecha, a dos voces, construida en la escala menor armónica con variantes en cada estrofa del wayno. Estas melodías están acompañadas en el bajo, con la escala tetrafónica característica (descrita dos párrafos más arriba).

Melodía

Armonía

I

Escala tetrafónica derivada de la pentafónica menor en el bajo

BORDON EN MAYOR

BORDON EN MENOR

V/III III

Escala mayor

V I

Escala tetrafónica derivada de la pentafónica menor

Figura N° 12. Introducción y bordones. Fuente: elaboración propia.

Entre la segunda y la tercera estrofa, hay un breve intermedio intercalado entre dos bordones en menor. Esta es una característica original de Oswaldo Mendieta. Notemos que el acompañamiento se hace con los acordes I/III y V/III sin que interese su relación con la melodía, característica de las fugas. Para terminar, vemos el movimiento de bajos en el pulso débil del compás de mi bemol mayor a do menor.

Melodía

Armonía

III V/III III V/III III V/III III sensible I

Figura N° 13. Intermedio. Fuente: elaboración propia.

- *La textura*

Se analizará, como punto final, la textura de la pieza. En la imagen siguiente podemos observar dos tipos de textura: homofónica, que consiste en la melodía a dos voces con acompañamiento rítmico-armónico; textura contrapuntística en las cadencias finales de las frases consecuentes entre la melodía y el acompañamiento del bajo, y, también, textura contrapuntística en los bordones. Podemos observar, además, que la armonía sigue la dirección de la melodía —de alguna manera hace también una especie de melodía—.

Figura N° 14. Textura. Fuente: elaboración propia.

A través de todo este análisis, se afirma que Oswaldo Mendieta tiene aportes interesantes al estilo musical ayacuchano en sus adaptaciones al piano. Como todos los músicos autodidactas, él tiene interiorizadas las características del estilo ayacuchano de los diferentes elementos musicales, pudiendo construir su discurso musical de oído y al momento. A esto se suma su propia creatividad. En el aspecto técnico pianístico, él toca con un sonido *non legato*, de lo que se deduce que mueve la mano en bloque a diferentes posiciones cuyas digitaciones le permiten tocar dos voces y las ornamentaciones entre diferentes notas. Se generará como aportes al estilo: la creación de sus propios bordones con textura contrapuntística; el acompañamiento en el bajo tocando en el segundo pulso del compás con notas no usuales, en las que incluye la sensible de la tonalidad; y la creación de intermedios musicales. Oswaldo Mendieta aprovecha los recursos del piano para tocar en tonalidades poco comunes, para hacer las dos voces en contrapunto con los bajos y ornamentar. Con ello enriquece el estilo ayacuchano.

## CONCLUSIONES

1) El regionalismo, como movimiento social de la primera parte del Siglo XX, ayudó decididamente al fortalecimiento de la identidad ayacuchana y su difusión, porque éstas se basaron en la valoración de sus tradiciones presentes, no en su pasado incaico. Fue la música una de las expresiones más importantes ya que su práctica fue muy extensa

2) El piano fue asimilado para la interpretación de waynos mestizos ayacuchanos, en tertulias y en fiestas familiares, lo que podría denominarse música de salón. Este hecho siguió el mismo proceso que se dio a partir de la conquista española con el arpa y el violín y a lo largo de la historia, con clarinetes, saxofones, acordeones, etc., en el que los instrumentos europeos adoptaron música andina, con un sonido y una técnica muy diferentes al sonido y las técnicas europeas.

3) El estilo ayacuchano tiene características muy claras y definidas en la forma musical, melodía, rítmica, textura, etc. Los bordones típicos permiten diferenciarlo de otros estilos musicales del país. Los músicos autodidactas internalizan todos estos elementos y construyen su discurso musical en el momento y de oído. Así, pueden dar aportes creativos dentro del estilo.

4) Oswaldo Mendieta ha interiorizado las características musicales del wayno mestizo ayacuchano y las externaliza en su adaptación al piano, aprovechando los recursos de este. Además, lo enriquece con aportes creativos interesantes en la técnica, el contrapunto de las voces, el movimiento de los bajos y la ornamentación.

5) Los contextos geográficos, sociales e históricos propician creaciones culturales que se enriquecen a través de la historia con el aporte de diferentes personas. En el desarrollo del wayno mestizo ayacuchano no hay límites, se incluyen nuevos instrumentos y se adaptan a la tradición y a los cambios. Las creaciones culturales de nuestros pueblos son un inmenso aporte a nuestra identidad cultural y constituyen una riqueza que debe ser conocida por todos los peruanos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arguedas, J. M. (1977) El Jilguero del Huascarán. En *Nuestra Música Popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul & Horizonte Editores.
- Casas Figueroa, M. V. (2010). El piano en la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *Revista HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local*, 2(3), 94-124. Medellín: Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.
- Durston, A. (2014). El teatro quechua en la ciudad de Ayacucho, Perú, 1920-1950. *CORPUS, Archivos Virtuales de la Alteridad Americana*, 4 (2), 2-15. Recuperado de <https://corpusarchivos.revues.org/1280>
- D'Harcourt, R. & D'Harcourt, M. (1990). *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Perú.
- González Carré, Enrique, Gutiérrez Gutiérrez, Hugo & Urrutia Ceruti, Jaime (1995). *La ciudad de Huamanga. Espacio, Historia y Cultura*. Huamanga: Universidad Nacional de Huamanga.
- Landa Vásquez, L. (2000). *Los Caminos de la Música*. Tesis para optar el grado de Bachiller en Ciencias Sociales, Especialidad de Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Lescano Pinchi, A. A. (2014). *La Ejecución Pianística del Festejo desde el aprendizaje constructivista en la experiencia del pianista Ervin Cabezudo*. Tesis para optar el título de Licenciado en Música, Especialidad de Educación Musical. Conservatorio Nacional de Música, Lima.
- Miranda, R. & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

- Montoya, R., Edwin & Luis (1987). *La Sangre de los Cerros. Urqkunapa Yawarnin. Antología de la Poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: CEPES Serie Cultura Peruana.
- Pinto Cárdenas, A. E. (1991). *Colección de waynos mestizos ayacuchanos transcritos*. [Obra inédita].
- Pinto Cárdenas, A. E. (1995). Hacia una teoría aplicada al folklore peruano. *Revista Identidades*, (17), 67-78. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Roel, J. (1990). *El Wayno del Cusco*. (2.ª Edición) Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Vásquez, R. E. & Vergara, A. (1990). *Ranulfo, El Hombre*. Lima: CEDAP.

## Anexo N°1

Transcripción musical de “La flor de la chirimoya” por Flor de María Martina Canelo Marcet

### La Flor de la Chirimoya Wayno Mestizo Ayacuchano

Tradicional de Ayacucho  
versión de Oswaldo Mendieta  
transcripción: Flor Canelo

Introducción

Bordón en  $\frac{5}{1}$  mayor

Piano

11

Ira. Estrofa Frase Antecedente

Pno.

21

Bordón en mayor

Repetición de frase antecedente

Pno.

32

Bordón en mayor

Frase consecuente

Pno.

41

Pno.

2 La Flor de la Chirimoya

Repetición frase consecuente

53

Pno.

Bordón en menor

2da. Estrofa

64

Pno.

74

Pno.

85

Pno.

96

Pno.

108

Pno.

La Flor de la Chirimoya

3

120 **Intermedio**

Pno.

132

Pno.

144 **3ra. Estrofa**

Pno.

155

Pno.

165

Pno.

177

Pno.

4 La Flor de la Chirimoya

189

Pno.

200 Fuga

Pno.

211

Pno.

## Anexo N°2

Entrevista al Sr. Manuel Mendieta, hijo del Sr. Oswaldo Mendieta Irrazábal

Fecha de la entrevista: 7 de julio de 2016

Medio: Comunicación por email y por teléfono

*Por favor, conteste las siguientes preguntas relacionadas a su padre, Sr. Oswaldo Mendieta Irrazábal.*

- 1) *Lugar y fecha de nacimiento:*  
Huamanga, Ayacucho, 15 de Abril de 1904
- 2) *Lugar y fecha de fallecimiento:*  
Huamanga, Ayacucho, 10 de Octubre de 1972
- 3) *¿En qué trabajaba?:*  
En la Corte Superior de Ayacucho, como Relator
- 4) *Lugar (lugares) de residencia:*  
Huamanga, Ayacucho
- 5) *¿En dónde y cómo aprendió a tocar piano?*  
Desde muy niño tocaba el piano, era autodidacta.

6) ¿Qué piano tenía y cómo lo adquirió? ¿en qué piano practicaba?

La marca desconozco, pero era piano de cola, que su padre tenía en casa. Los pianos de cola fueron llevados a Ayacucho a lomo de mula. Su señor padre también tocaba y posiblemente haya sido quien le enseñó las primeras lecciones.

7) *Fecha y Sello Disquera de la grabación de su LP(s).*

- . 45 RPM, año 1960, disquera FTA Orquesta Fantasía Andina
- . Mini LP 33 RPM, año 1961 acompañado con los Violines de Lima, disquera Sono Radio
- . LP 33 RPM año 1962, disquera Sono Radio

8) ¿Dónde y para quiénes tocaba en la ciudad en que residía (Ayacucho y/o Lima)?

En la ciudad de Huamanga solamente tocaba para los amigos y en reuniones familiares y cuando tenía la oportunidad de ser invitado tocaba en Lima en Radio el Sol, Radio Victoria y Radio Nacional, así como también en la Televisora estatal canal 2. En muchas ocasiones tocó su música en el Instituto Peruano Norte Americano, de Miraflores, Lima.

9) ¿Tocaba solo o formaba parte de conjuntos musicales, o ambas cosas?

En la grabación de su LP es solista, no así en el Mini LP que tocó acompañado por los Violines de Lima y en el 45 RPM toca con la Orquesta Fantasía Andina el Yaraví “Quisiera ser Pajarillo” y el wayno “Mayupí Challhuapas”.

10) ¿Tuvo alumnos de piano a quienes enseñó a tocar música ayacuchana?

No tuvo alumnos de piano, pero si enseñaba música en la Gran Unidad “Mariscal Cáceres” de Huamanga, era orientador musical del trío Ayacucho y otros.

11) ¿Realizó conciertos y/o giras? ¿Dónde y en qué fechas?

No realizó giras, pero sí conciertos en el Peruano Norte Americano.

12) ¿Cómo era el ambiente musical en Ayacucho en los tiempos de su padre?

Todos los músicos eran autodidactas, todo se hacía de oído. No leían música. Primero mi padre buscó la ayuda del Sr. Meneses para que escriba sus composiciones. Más tarde, al jubilarse, mi padre aprendió a leer y escribir música.

Las fiestas en las casas o jaranas duraban una semana, con guitarra y con arpa. El piano también intervenía.

Mi padre era músico por vocación instrumentista, también tocaba guitarra y quena. El ayacuchano nace con la guitarra. Tocaba quena con Moisés Vivanco. El Sr. Rebatta, abuelo de Kiko Rebatta también participaba de estas tertulias. También tocó con la Tuna Universitaria. Tocó también con el Sr. Pillpe que tocaba órgano y violín.

13) *Algún otro dato interesante que Ud. quiera aportar.*

Fue compositor del Wayno “El Olvido”, y el Yaraví “Mis Recuerdos”.

Fue muy amigo de los hermanos Gamarra, quenistas cuzqueños.

Tuvo entrevistas del Diario La prensa 25/Feb/1968 entre otros.

## AGRADECIMIENTOS

A todos los pianistas y músicos autodidactas ayacuchanos, cusqueños y puneños, que tanto me enseñaron y compartieron la belleza de su música, y de manera muy especial al Dr. Raúl García Zárate.

