

Vol. 2, No. 2



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

ISSN: 2521-8565

Diciembre 2018



Centro de Investigación,
Creación musical y
Publicaciones
CICREMP



Universidad
Nacional de Música



Universidad
Nacional de Música

ISSN: 2521-8565



REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Diciembre 2018
Vol. 2, No. 2

**Centro de Investigación, Creación musical y Publicaciones
CICREMP**



110
AÑOS

LIDERANDO LA EDUCACIÓN
MUSICAL EN EL PERÚ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Carmen Angélica Escobedo Revoredo
Directora General

Nilo Augusto Velarde Chong
Director Académico

Omar Percy Ponce Valdivia
Jefe del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical es una revista de publicación semestral, validada por un comité de arbitraje, de circulación nacional e internacional, dirigida a estudiantes, docentes e investigadores de música y áreas afines. Gestada y sustentada por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones –Cicremp de la Universidad Nacional de Música de Perú, Antec pretende ser un medio de divulgación de la producción intelectual en el campo de la música.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-09631
ISSN: 2521-8565
E-revista: revistas.unm.edu.pe
E-ISSN: 2616-681X

Dirección para correspondencia:
Universidad Nacional de Música
Jr. Emancipación 180, Cercado de Lima 15001 - Perú. Tel.: (01) 4269677 – anexo 2162
E-mail: revista.investigacion@unm.edu.pe

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones

Universidad Nacional de Música

Director General

Omar Percy Ponce Valdivia
Universidad Nacional de Música, Perú

Editora

Roxana Bada Céspedes
Universidad Nacional de Música, Perú

Asistente de edición

Alexandra Cipriani Ronceros
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Yerson Reyes Sánchez
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité de Evaluación

Camilo Pajuelo Valdéz
Universidad de Helsinki, Finlandia

Abraham Padilla Benavides
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité de Redacción

Jinet Ambar Díaz Oré
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Traducciones

Violet Cavicchi
Department of Music Brown University, USA

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música,
Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones. Vol. 2, N.º 2 (Diciembre 2018)
Lima: UNM, Cicremp.

Semestral
ISSN: 2521-8565

1. Música - Publicaciones periódicas - Perú
I. Universidad Nacional de Música – Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones



ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical practicado en diversas culturas de Perú. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, representaciones escultóricas de músicos, y propiamente instrumentos musicales, contruidos en cerámica, metal y cañas. Actualmente, la denominación de “antara” comprende una amplia gama de variantes del instrumento existente en comunidades costeñas, andinas y amazónicas. Así mismo, numerosos instrumentos análogos o equivalentes presentan una diversidad de denominaciones locales. En todos aquellos espacios de práctica, el uso musical del aerófono es central y característico.

ANTEC is the original name of a musical instrument disseminated by diverse cultures of Peru. It is an aerophone comosed by consecutive reeds of different lengths and heights of sound development from the prehispanic world, as evidence by iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments, constructed of ceramic, metal, and reeds. At present, the denomination of “antara” includes a wide range of variants on the existing instrument in coastal, Andean and Amazonian communities. Likewise, numerous analogous instruments or equivalentents presents a diversity local denominations. In all those practice spaces, the musical use of the aerophone is central and characteristic.



ILUSTRACIONES DEL PRESENTE NÚMERO

PORTADA

Fotografía de niños kakataibo de la Comunidad Nativa Yamino, Ucayali en 2015, tomada por Gabriela Tello.

CONTRAPORTADA

Fotografía de músicos en el marco de la Fiesta del señor de la agonía realizada en Bernal, Sechura - Piura en 1995, tomada por Virginia Yep.

PERSONAJES DEL PRESENTE NÚMERO

Músicos tocadores de Ayarachi, nombre local del aerófono tipo antara correspondiente a la provincia de Chumbivilcas en el departamento de Cusco. El instrumento es construido con tubos de cañas atados consecutivamente en notas contiguas y su uso es siempre colectivo entrelazando sonidos entre los músicos. Su ejecución es simultánea con la ejecución del tambor y el movimiento corporal danzante, así la música Ayarachi alcanza un carácter lento y ceremonial y su práctica pertenece a ocasiones específicas. Fotografía registrada en la comunidad de Huaylla Huaylla, distrito de Livitaca - Chumbivilcas, por Hubert Cárdenas.

Contenido

Preludio

Prólogo9

Temas

Artículos

Virginia Beatriz Yep Lenginam

"... Y hasta en el cielo, señor..." El tondero: hacia una
compresión de la dualidad del género13

Jorge Luis Torres Joaquín

Documentación de la música y de la práctica musical de
los cantos kakataibo de la región Ucayali (Perú):
un estado de la cuestión29

César Alberto Pacheco Belevan

Patrones rítmicos del vals criollo peruano y su adaptación
al cuarteto de cuerdas57

Prácticas musicales

Omar Ponce Valdivia

La música de la tarkada de las comunidades
Aymara.....81

Coda

Reseña

Carmen Sammanda Sigüeñas Rodríguez

Gestión y permanencia de la Bienal de Violoncello – Lima:
apuntes para su historia.....95

Instrucciones para autores107



Contents

Prelude

Foreword9

Themes

Articles

Virginia Beatriz Yep Lenginam

"... And even in heaven, sir..." The tondero: towards an understanding of the duality of gender13

Jorge Luis Torres Joaquín

Documentation of the music and the musical practice of the Kakataibo chants of the Ucayali region (Peru): a state of matter29

César Alberto Pacheco Belevan

Rhythmic patterns of the Peruvian vals criollo and its adaptation to string quartet57

Musical practices

Omar Ponce Valdivia

The music of *Tarkada* from Aymara communities81

Coda

Review

Carmen Sammanda Sigüeñas Rodríguez

Management and permanence of the Biental de Violoncello – Lima: notes for a history.....95

Instructions for authors107



PRELUDIO



Prólogo

Siendo el Perú un país con una riqueza musical grande, conocer nuestro legado musical, estudiar las tradiciones en su contemporaneidad y poner en vigencia las manifestaciones musicales del Perú actual en sus diversos espacios socioculturales de práctica, es una tarea muy grande; requiere tanto de la participación y el compromiso de investigadores, intérpretes y creadores, como de la existencia de publicaciones especializadas que permitan poner en circulación todo aquello que se investiga.

Promoviendo la investigación musical, en el año 2017 el Conservatorio Nacional de Música, hoy Universidad Nacional de Música, a través del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones lanzó la revista *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, un importante espacio físico y electrónico, de carácter académico y sujeto a los estándares de publicación académica internacional, que hoy presentamos en su cuarta publicación: técnicamente el Número 2 del Volumen 2.

En esta nueva entrega Antec trae en dos de sus artículos un enfoque novedoso desde la perspectiva analítica, de dos géneros musicales enraizados profundamente en la práctica popular de nuestro país, estos son el tondero y el vals criollo, los cuales son una perfecta muestra del mestizaje cultural que, como decía José María Arguedas, ha hecho del Perú el “país de todas las sangres”.

El primer artículo, escrito por la etnomusicóloga Virginia Yep, no es una simple descripción etnográfica del tondero, sino que postula a la comprensión de una “dualidad del género” en cuanto a que coexisten un “tondero criollo” y un “tondero de banda”, procediendo a detallar sus características musicales. El estudio muestra que ambas variantes tienen algunos aspectos musicales en común y, que sin embargo, un aspecto que claramente los diferencia es la estructura musical.

Por su parte, el tercer artículo, escrito por el violonchellista y maestro César Pacheco, está enfocado en las características rítmicas del vals criollo peruano, mostrando cómo, en base a un detallado análisis de sus particularidades rítmicas en la tradición popular, los patrones rítmicos pueden ser adaptados al formato de cuarteto de cuerdas, ensamble correspondiente a la tradición de la música clásica europea; muestra de



esta manera la vigencia y la contemporaneidad de esta tradición. Para lograr esto, Pacheco nos muestra una metodología de arreglo musical bastante técnica en cuanto al uso de la textura musical del cuarteto, que a su vez, respeta las características rítmicas prototípicas del vals criollo.

Además de los dos artículos mencionados, este volumen presenta el artículo del músico y maestro de fonética Jorge Luis Torres consistente en un amplio estado de la cuestión acerca de las investigaciones sobre la música y la práctica de los cantos tradicionales del pueblo kakataibo, una comunidad de la Amazonía peruana que ha sido estudiada principalmente por investigadores extranjeros. En este caso, el artículo ha logrado su objetivo de conocer qué tipo de enfoque teórico se ha dado al análisis de dicha música en sus distintas formas de expresión, así como el tratamiento metodológico que han tomado los investigadores.

Finalmente, en la sección de Coda, la violonchellista y maestra Sammanda Sigüeñas presenta la reseña de un proyecto de investigación que ha venido desarrollando progresivamente con el objetivo de documentar la creación y vigencia de una de las bienales musicales más importantes de nuestro país, la *Bienal de Violoncello*, producida desde los años 2003 a 2017. El trabajo nos ha permitido reconocer cómo se originó la idea de un encuentro de instrumentistas y su paulatino desarrollo hasta constituirse en bienal, resaltando que, a pesar de las limitaciones de tipo presupuestario, su organización ha podido mantenerse en el tiempo. Sigüeñas nos da una muestra trascendental de cómo, con objetivos claros, colaboración, buena gestión y sobretodo muchas ganas de accionar, un proyecto musical grande puede llegar a ser una realidad sostenible.

Nilo A. Velarde Chong

Compositor

Director Académico – UNM



TEMAS



**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; al decir *criollos*, apelamos a determinado grupo humano —en este caso,

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...*

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

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



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 melódica. 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 soplo y del movimiento de los labios; esta adaptación de la técnica permite compensar el mal estado del instrumento.
- El registro. Especialmente, el clarinete toca constantemente en su registro más alto; tal esfuerzo produce que el todo suene un cuarto y

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

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 sétima, 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 las frases articulando la estructura de la glosa. Al final de la frase cantada,

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

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* Glosa	Parte II Dulce	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

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

con sus 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 trifonía a la heptafonía 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

DIRECCIÓN: JUAN Y MIGUEL TONDERO
FELICIANO CHERO HUIMAN

BAJOS

CLARIS

TUBI

Voz solo

CLARIS

CLARIS

FUGA

CLARIS

TUBI

FELICIANO CHERO HUIMAN CATALAN



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



Jorge Luis Torres Joaquín
(Lima, 1973)

Egresado del Conservatorio Nacional de Música, especialidad de fagot. Realizó estudios de traducción, lingüística y música en Brigham Young University en Provo, Utah – EE. UU. Ha sido docente de lenguas extranjeras en instituciones como el Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA, Brigham Young University y Centro de Idiomas de la Universidad del Pacífico. Actualmente es docente de idiomas en Idiomas Católica de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de dicción en la Universidad Nacional de Música. Se encuentra cursando la maestría en lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú.



Documentación de la música y de la práctica musical de los cantos kakataibo de la región Ucayali (Perú): un estado de la cuestión

Documentation of music and musical practice in Kakataibo songs in the Ucayali region (Peru): The state of the field

Jorge Luis Torres Joaquín

Universidad Nacional de Música, Perú

jtorres@unm.edu.pe

Resumen

El presente trabajo de investigación da a conocer el estado de la cuestión de la documentación de la música y la práctica musical de los cantos kakataibo de la región Ucayali, un universo de cantos que acompañan el quehacer diario: desde arrullar a un niño, discutir con otro, lamentar la muerte de un ser querido o curar. Siendo este uno de los pocos universos atendidos por la investigación entre las músicas amazónicas se analizará la documentación escrita y se identificará el tipo de enfoque que tuvo cada publicación, es decir, se dilucidará si las temáticas tratadas en los artículos son de interés etnomusicológico, etnológico, lingüístico o musicológico. Se favorecerán las publicaciones con enfoque musicológico o etnomusicológico, en las cuales se contrastará la información dada por cada investigador, para encontrar semejanzas o divergencias en cuanto a qué motivó la documentación y cómo se realizó esta. Asimismo, se comentarán los vacíos que se hayan encontrado en la documentación tanto escrita como sonora hasta la fecha y se brindarán sugerencias para futuras investigaciones.

Palabras clave

Cantos kakataibo, estado de la cuestión, documentación, etnomusicología

Abstract

The present research makes known the state of the field of documentation of music and musical practice in Kakataibo songs from the Ucayali region, a realm of songs that accompany daily tasks: lulling a child to sleep, disagreeing with others, lamenting the death of a loved one, or curing. Since this is one of the few realms attended to by research among Amazonian musicians, I will analyze the written documentation and identify the type of focus of each publication. In other words, I will elucidate if the themes



Recibido:

21/11/18

Aceptado:

04/12/18

addressed in the articles are of ethnomusicological, ethnological, linguistic, or musicological interest. I will favor publications with a musicological or ethnomusicological focus, in which I will contrast the information given by each researcher, to find similarities or divergences with respect to what motivated the documentation and how it was completed. In addition, I will comment on the absences that have been found in the written and sonic documentation to date and will offer suggestions for future investigations.

Keywords

Kakataibo songs, state of the field, documentation, ethnomusicology

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación nace a raíz de una necesidad por conjugar mis intereses en las áreas de música y lingüística. Habiendo tenido la oportunidad de participar del curso de lingüística amazónica dictado por el profesor Roberto Zariquiey en la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien mostró un panorama tanto de las etnias de las tierras bajas de Sudamérica en esta parte del Perú como de las lenguas que se hablan, tomé contacto con Alejandro Prieto, alumno de la maestría en lingüística de dicha universidad, quien me introdujo al mundo de los cantos kakataibo. Él mismo había basado su tesis de licenciatura en la métrica de los cantos kakataibo.

Al escuchar los cantos tradicionales del pueblo kakataibo se generó un interés en mí por indagar más sobre los diversos géneros de estos cantos y el rol que cumplen específicamente en su sociedad. Fue así que oportunamente recibí la sugerencia de investigar este universo musical y decidí indagar sobre el estado de la cuestión en cuanto a la documentación de la música y la práctica musical de estos cantos. Por ello, el presente estudio tiene por objetivo dar a conocer qué tipo de tratamiento se le ha dado al análisis de la música vocal kakataibo en sus distintos géneros.

El canto para los kakataibo constituye una forma de expresión que va de la mano con su diario vivir. Los cantos sirven como un medio de escape emocional: por medio de ellos se puede entablar una riña, hacer burla de alguien, hablar mal de otro. Pero también los cantos sirven para afianzar las creencias, los rituales y las prácticas culturales del pueblo kakataibo y con ello reforzar su identidad tribal.

Los cantos del pueblo kakataibo están en continuo proceso de creación musical; he allí la importancia del registro y documentación de los conocimientos y el sentir de un pueblo transmitidos mediante la música para la preservación de su memoria.

A nivel musical, la documentación de los cantos permitirá su posterior análisis para descubrir la existencia de algún tipo de patrón interválico recurrente, extensión de registro, etc., lo cual permita postular alguna teoría sobre la composición de los cantos kakataibo.

Un breve estado de la cuestión muestra que en el Perú ha habido interés por documentar la música y la práctica musical de las etnias de la selva. Sin embargo, estos trabajos de investigación han brindado una visión general de un cierto número de pueblos de las tierras bajas, y se han encontrado, en algunos de ellos, la transcripción de un pequeño número de cantos a modo de muestra y, en otros, una clasificación de los instrumentos musicales que se utilizan.

Finalmente, en la revisión bibliográfica he identificado dos tipos de documentación: la escrita y la sonora; es importante notar que los documentos escritos relacionados a la música y a la práctica musical de los cantos tradicionales del pueblo kakataibo han sido producidos casi exclusivamente por investigadores extranjeros. Es mi deseo que el estado de la cuestión que he desarrollado en el presente trabajo sirva de punto de partida para generar interés no solo en los cantos del pueblo kakataibo, sino también en los cantos de otros pueblos de la Amazonía peruana, y así contribuir a la documentación escrita y sonora de los mismos.

1. EL PUEBLO KAKATAIBO Y SU LENGUA

1.1. Distribución geográfica

El pueblo kakataibo (ver anexo 1 y 2) es una etnia de la Amazonía peruana que se asienta en distintas comunidades nativas a lo largo de los ríos Aguaytía, Shamboyacu, San Alejandro y Pisqui en las provincias de Puerto Inca en Huánuco y Padre Abad en Ucayali (Zariquiey, 2011a, 2013), tal como se aprecia en la figura n.º 1.

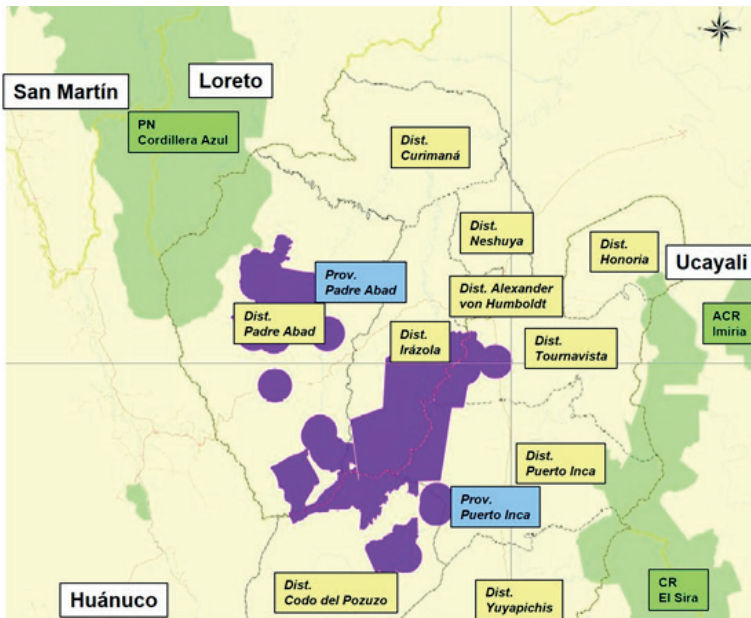


Figura n.º 1. Localización de las comunidades kakataibo (color morado) en las provincias de Puerto Inca en Huánuco y Padre Abad en Ucayali. Fuente: Base de Datos Oficial de Pueblos Indígenas u Originarios, 2018

Este pueblo es conocido también por otras denominaciones, tales como *cashibo*, *cacataibo* y *uni*. No se conoce con exactitud el número total de miembros de esta etnia, sin embargo, el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), en el 2007, según el censo de comunidades indígenas de aquel año, señala que este número es de 1879 personas. Extraoficialmente, la Federación Nativa de Comunidades Cacataibo¹ (FENACOCA), que es la organización política del pueblo kakataibo, indica que los miembros de la comunidad podrían sumar los 3500 (Zariquiey, 2013, p. 162).

1.2. La lengua kakataibo y su clasificación dialectal

La Amazonía peruana cuenta con la variedad más amplia de lenguas nativas que, según el Documento Nacional de Lenguas Originarias del Perú publicado por el Ministerio de Educación del Perú, suman 44, las cuales corresponden a una población de 298 075 hablantes. Asimismo, dicho documento propone la agrupación de las lenguas nativas en 17 familias lingüísticas.

La lengua kakataibo pertenece a la familia lingüística pano. Ha habido varios sistemas de clasificación de las diferentes variedades o dialectos de este idioma. El lingüista Roberto Zariquiey, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, contrasta las denominaciones dadas en la literatura para la descripción de los dialectos kakataibo, las cuales van de una nomenclatura etnográfica (Tessmann, 1930; Wistrand, 1969, 1998) a una topográfica. Precisamente, este planteamiento es una clasificación dialectal que se basa en la sistematización de correspondencias fonológicas entre los dialectos del kakataibo, los cuales denomina de acuerdo a la región geográfica en la cual se ubican.

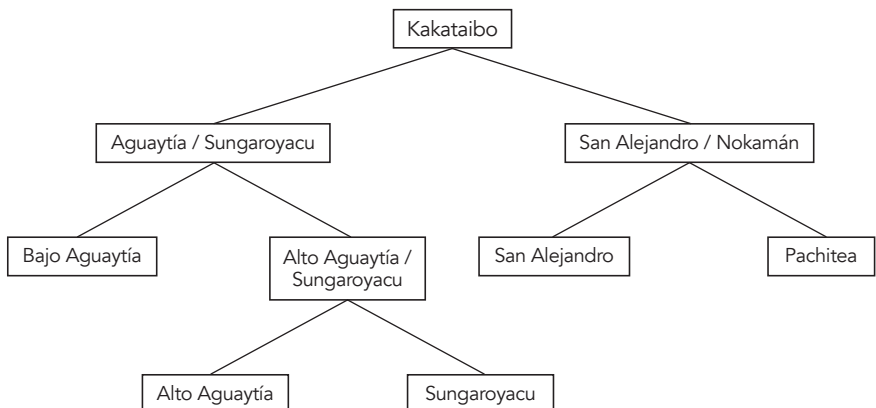


Figura n.º 2. Clasificación dialectal del idioma kakataibo. Fuente: reelaboración de Zariquiey (2011, p. 9)

¹ La práctica actual es la de escribir el vocablo kakataibo con la consonante *k*, tal como se puede apreciar en la Base de Datos Oficial de Pueblos Indígenas u Originarios (BDPI) del Ministerio de Cultura del Perú.

Así, Zariquiey (2011, p. 9) agrupa los dialectos en dos ramas primarias, cuyo resumen se encuentra en la figura n.º 2.

La primera rama corresponde a los ríos Aguaytía y Sungaroyacu, la cual se subdivide en (1) el dialecto de Bajo Aguaytía y el grupo Alto Aguaytía/Sungaroyacu; luego, este último se ramifica en los dialectos de (2) Alto Aguaytía y (3) Sungaroyacu. La segunda rama, la del río San Alejandro, agrupa una variedad desaparecida, pero con la cual guarda estrecha relación, la llamada variedad nokamán hablada en el río Pachitea; así, en esta segunda rama encontramos (4) los dialectos de San Alejandro y (5) el dialecto extinto de Pachitea o nokamán.

Zariquiey (2011, p. 10) propone además estudiar la dialectología de la lengua kakataibo desde tres niveles: el fonológico, el léxico y el morfosintáctico.

A nivel fonológico. En relación con los sonidos que conforman los dialectos kakataibo, Zariquiey analiza en primera instancia, de manera detallada, las correspondencias fonológicas entre los cuatro dialectos que son altamente sistemáticas. También reconoce que ya “Wistrand (1969, p. 148) ofrece algunas correspondencias fonológicas entre los distintos dialectos cashibo-cacataibo... pero [él] presenta por primera vez un número considerable de ejemplos para tales correspondencias” (2011, p. 10). Tomemos como ejemplo los pares de fonemas² /ɲ/-/j/ y /s/-/z/. Así, en los dialectos de San Alejandro o Bajo Aguaytía el fonema /ɲ/ se corresponde con el fonema /j/ de los dialectos del Alto Aguaytía y Sungaroyacu. De igual modo, el fonema /s/, presente en los dialectos de Bajo Aguaytía, Alto Aguaytía y Sungaroyacu, se corresponde con el fonema /z/ del dialecto de San Alejandro. Véase un ejemplo en las palabras *viento* y *pájaro* en la figura n.º 3.

	Bajo Aguaytía	Alto Aguaytía	Sungaroyacu	San Alejandro
<i>viento</i>	/ˈsuɲu/	/ˈsuju/	/ˈsuju/	/ˈzuɲu/
<i>pájaro</i>	/ɾiˈsa/	/ɾiˈsa/	/ɾiˈsa/	/ɾiˈza/

Figura n.º 3. Correspondencia fonológica entre los cuatro subdialectos kakataibo.
Fuente: reelaboración de Zariquiey (2013, p. 166)

Una tabla comparativa completa con las isoglosas fonológicas de los diversos dialectos y subdialectos de la lengua kakataibo se encuentra en los anexos (ver anexo 3, tabla 2).

² Para la escritura de estos fonemas se emplean en el presente trabajo los símbolos propuestos por el Alfabeto Fonético Internacional. Véase en el anexo 3, tabla 1, los sonidos que conforman tanto el inventario fonético de los dialectos kakataibo, así como una pronunciación aproximada de los mismos en lenguaje convencional.

A nivel léxico. En relación con el vocabulario, el dialecto más divergente es el de San Alejandro según los datos utilizados por Zariquiey (2011). Véase un ejemplo en los vocablos correspondientes a los sustantivos *cabeza humana* y *tortuga fluvial* en la figura n.º 4.

	Bajo Aguaytía	Alto Aguaytía	Sungaroyacu	San Alejandro
<i>cabeza humana</i>	/maʃ'ka/	/maʃ'ka/	/maʃ'ka/	/ma'puzo/
<i>tortuga fluvial</i>	/ʃa'ion/	/ʃa'ion/	/ʃa'ion/	/ka'uri/

Figura n.º 4. Diferencia léxica entre los cuatro subdialectos kakataibo. Fuente: reelaboración de Zariquiey (2011, p. 22)

A nivel morfosintáctico. En cuanto a la estructura interna de las palabras y la forma en que se combinan y relacionan, hay variedad dialectal en tres rasgos: pronombres personales, construcciones interrogativas y alineamientos de caso. Tomemos como ejemplo el primer rasgo. Mientras que para el dialecto de San Alejandro las formas para segunda y tercera persona plural son únicamente /'mikama/ y /'akama/, los otros tres dialectos cuentan además con las formas /'mitsu/ y /'atu/ respectivamente. Estas dos últimas formas tienen el sentido adicional de segunda persona dual y tercera persona paucal³.

Es así como la clasificación de las diferentes variedades dialectales de la lengua kakataibo ha sido abordada desde un enfoque tripartito.

2. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Antecedentes

El antropólogo y músico Rafael José de Menezes Bastos (2007) presenta un estado de la cuestión respecto a los estudios etnomusicológicos en las sociedades indígenas en las tierras bajas de América del Sur, que comprende una vasta área geográfica poblada por un sinnúmero de etnias. El investigador cuestiona que esta región no ha recibido la misma atención que otras regiones del mundo en cuanto a investigación etnomusicológica; sin embargo, indica que, tomando como referencia a Brasil, ha notado un incremento en las publicaciones de literatura sobre el tema y en otras áreas del conocimiento que encuentran interés en la música.

³ La segunda persona dual se emplea cuando un pronombre se refiere exclusivamente a dos entidades con las cuales se habla, es decir, *ustedes dos*. La tercera persona paucal indica el uso de un pronombre para referirse a un pequeño número de personas, es decir, *pocos de ellos*.

Contrastando las palabras de De Menezes en relación con la literatura publicada sobre el pueblo kakataibo, podemos afirmar que solo se ha encontrado un reducido número de publicaciones y grabaciones de dominio público que tratan sobre la documentación de la música y de algunos aspectos de su práctica musical, tales como ritos de iniciación, cantos chamanísticos y de guerra, entre otros. Sin embargo, cabe mencionar que sí hay abundante literatura sobre investigaciones relacionadas con la gramática, el léxico, las costumbres y las narraciones, tal como se puede apreciar en el catálogo en línea combinado de Open Language Archives referente a la lengua kakataibo.

Los primeros vestigios de documentación sobre la música y la práctica musical en el Perú son los que se encuentran en el *Códice Trujillo del Perú*, obra de nueve tomos enviada al rey Carlos IV de España por Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, quien, en su calidad de obispo de la diócesis de Trujillo, emprendió una visita prolongada por los confines de la misma entre los años 1782 y 1785; allí realizó funciones eclesiásticas y administrativas, y, especialmente, tomó nota de la vida cotidiana de los pobladores de su diócesis. Es así que en su *Códice Trujillo del Perú*, Martínez Compañón plasmó muestras de la oralidad de la música tradicional de la época y de diversas prácticas musicales en acuarelas con partituras e imágenes, las cuales forman parte del tomo II de dicho código. Martínez Compañón transcribe 20 piezas musicales para ser cantadas con acompañamiento o solo instrumentales. La transcripción, hecha en notación musical occidental, constituye un primer acercamiento metodológico al análisis de las mismas. Las piezas están escritas en pentagrama, ya sea en clave de sol, do o fa; se emplean armadura, indicador de compás, indicador de tempo, texto (según sea el caso) y se adjuntan títulos basados en el género de las piezas y su procedencia. Dos de estas piezas musicales fueron tomadas de la zona de Chachapoyas, un área que abarca parte de las regiones naturales de la sierra y la selva del Perú.

En cuanto a la documentación de la música y de la práctica musical de las sociedades indígenas en el Perú, destaca *La música de los incas y sus supervivencias*, estudio pionero de los esposos Raoul y Marguerite D'Harcourt, de quienes el etnomusicólogo Julio Mendivil (2014, p. 14) indica que:

[los D'Harcourt] incluían tanto el trabajo de campo realizado en los Andes, como el análisis detallado de las crónicas de Indias, así como de la iconografía prehispánica y de los instrumentos musicales conservados en colecciones privadas y en museos...[ofreciendo] un estudio histórico y [acercándose] claramente a una versión musical de lo que se ha llamado etnografía total.

Los esposos D'Harcourt proponen una variada gama de pentafonías para sistematizar la música que recopilaron a lo largo de los territorios del antiguo imperio incaico; incluyen en su análisis musicológico una transcripción en notación musical occidental tanto de los cantos grabados por ellos mismos como por terceros, los cuales agrupan de acuerdo a su práctica musical.



Este es un primer acercamiento metodológico profundo en cuanto a la documentación de la música y de la práctica musical tribal en el Perú. En la propuesta de los D'Harcourt, encontramos dos transcripciones de etnias amazónicas que ellos reproducen de otros investigadores: una tomada de las tribus salvajes del Río Napo en Ecuador y la otra tomada de la tribu maberano en la región norte del Río Madre de Dios en Perú.

Otra obra pionera, pero de publicación póstuma, es *Música inkaika. Sus leyes y su evolución histórica* del musicólogo cusqueño Policarpo Caballero (1988), quien dedica dos capítulos de su libro a la música selvática, con la cual hace referencia a la música e instrumentos musicales de las tribus con las que pudo entrar en contacto "en [una] excursión musicológica que [realizada] entre los años 1949 y 1950 por las selvas del Oriente Peruano, el Oeste del Brasil, el Norte Boliviano y el Sudoeste Colombiano" (p. 317). En esos capítulos hace un resumen de ciertas danzas, ritos, festividades y mitos de un número de etnias, entre ellas, shipibos, cashinahua, shafra, cocama, omagua, ocaima, orejones, bora, huitoto, chankas y machiguengas. En su obra, Caballero propone distintos sistemas musicales, desde la monofonía hasta la escala de diez notas. Menciona brevemente que los cantos de los huitoto hacen uso de la monofonía (p. 94). Asumimos que la falta de transcripción en notación musical, a diferencia de la música de las zonas altoandinas, la cual sí está documentada, se debe a la pérdida de "todos los cuadernos de música selvática anotada... y cuadernos de apuntes y otros datos valiosos" (p. 343) luego del percance que sufrieron al enfrentar a la tribu de los mayorunas.

Luego de los trabajos pioneros mencionados, hay estudios nacionales reconocidos que han tratado de dar un panorama global sobre la música en el Perú. Publicaciones tales como *Informe sobre la música en el Perú* de Enrique Pinilla, *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana* del Instituto Lingüístico de Verano, *Panorama de la música tradicional del Perú* de Rodolfo Holzmann y el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* del Instituto Nacional de Cultura ya trazaban un conocimiento sobre las distintas etnias de la Amazonía.

Holzmann (1966), gracias a la colaboración del Instituto Lingüístico de Verano, realiza la transcripción musical de ciertos cantos de las etnias shipibo, piro y colina asentadas en el departamento de Loreto; brinda el texto original de la canción junto con una traducción al español en la medida en que esta se hallaba disponible. Sin embargo, en ninguno de estos se hace mención a los cantos kakataibo. En *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana* (Sparing-Chavez et al., 1976), por cada instrumento catalogado de diecinueve grupos étnicos, hacen un listado de las características de cada instrumento musical, técnica de ejecución, si es solista o se toca en grupo, lugar de fabricación, géneros musicales relacionados con el instrumento, entre otros. Cuando se buscan

los instrumentos usados por los kakataibo, la encargada de recoger los datos específica de manera anecdótica que “me parece que los cashibos no tienen ningún instrumento nativo” (p. 40). Por otro lado, encontramos que, en *Informe sobre la música en el Perú*, Pinilla (1980) ofrece un análisis de algunos de los cantos de las etnias amazónicas —entre ellos, los culinas, los shipibos, los aguarunas, los campas y los piro— basado en algunas de las escalas musicales propuestas por los D’Harcourt y en sus propias impresiones. Aquí brevemente se refiere al canto de los kakataibo indicando que en ellos “[ha] escuchado notables imitaciones vocales de los animales selváticos” (p. 384). En el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (Instituto Nacional de Cultura, pp. 446, 496), se menciona a la etnia cashibo-cacataibo al indicar los instrumentos musicales que suelen usar, tales como el arco musical de boca o la flauta doble.

En cuanto a documentos sonoros en lenguas nativas hay un reducido número de álbumes que recogen los cantos de algunos de los grupos étnicos de la Amazonía peruana. El Conservatorio Nacional de Música publicó el CD *Cantos e instrumentos aguarunas* en el 2003, el cual está basado en recopilaciones y grabaciones en terreno que el musicólogo César Bolaños recogió en 1975. En el 2006, el Colectivo Aents publicó el CD sobre cantos de la etnia awajún titulado *Awajun Nampag*. También sobre cantos en lengua awajún, se publicó el CD *Musique des Awajún et des Wampis. Amazonie, vallé de Cenepa* en el 2009, álbum editado por IWGIA y Nouvelle Planète en Lausana, Suiza. En el 2012, la comunidad nativa queros-wachiperi, con la ayuda de la etnomusicóloga Holly Wissler, publicó un CD titulado *Cantos Wachiperi Comunidad Nativa de Queros* con cantos recopilados entre 1964 y 1965 por la antropóloga Patricia J. Lyon y entre 2010 y 2011 por Wissler. Finalmente, a cargo de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco del Ministerio de Cultura, se publicó en el 2013 un CD sobre cantos de la etnia wachiperi titulado *Cantos Wachiperi*.

2.2. Documentación de los cantos kakataibo

La documentación de los cantos kakataibo se da a través de dos géneros de documentos: los escritos y los sonoros.

Los documentos escritos existentes han tratado mayoritariamente los cantos kakataibo de manera indirecta, ya que la música ha sido tomada solo como una parte de la descripción. Se ha puesto, por tanto, un mayor énfasis en los textos⁴ de los cantos situados en el contexto de la música, y se ha tenido como resultado diversos análisis de aspectos lingüísticos como la métrica empleada en el texto y el uso de recursos estilísticos como la repetición y el paralelismo. Por tal razón, es reducido el número de publicaciones que tratan de manera directa los cantos kakataibo.

4 Se emplea en este estado de la cuestión el término texto para referirse a lo literario de las canciones kakataibo.



Por otro lado, los documentos sonoros existentes corresponden a las grabaciones realizadas en campo por los investigadores. Muchos de estos registros sonoros se encuentran en posesión de los investigadores mismos o de las instituciones para las cuales laboraron; solo un reducido número está a libre disposición del público.

2.3. Documentos escritos

En el presente trabajo de investigación se llama documentos escritos a todos aquellos artículos académicos que abordan los cantos kakataibo. Sin embargo, no se analizará aquí la literatura que, aunque tomara los cantos kakataibo como fuente de investigación, presenta un enfoque distinto al musicológico o etnomusicológico.

Así, los tres artículos *Music and Song Texts of Amazonian Indians*, *La poesía de las canciones cashibo* y *Cashibo Song Poetry* de la investigadora estadounidense Lila Wistrand y el libro *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung in Ucayali-Tal, Westamazonien* del musicólogo austriaco Bernd Brabec de Mori constituyen, hasta la publicación de la presente investigación, los documentos escritos que conducen un enfoque musicológico o etnomusicológico sobre los cantos kakataibo y que serán analizados en el presente estado de la cuestión.

Un modelo para el reporte de la música de grupos tribales

En 1969 la lingüista y antropóloga Lila Wistrand-Robinson publicó el artículo *Music and Song Texts of Amazonian Indians*, cuyo primer objetivo es el de hacer una crítica de los materiales que hasta ese entonces se habían publicado sobre las etnias de la Amazonía. Ella afirma que esos materiales son meras etnografías regionales de carácter general o que dichas publicaciones relatan las impresiones del visitante a estas tierras, cuyas descripciones son muchas veces incompletas y cargadas de prejuicio; por tanto, que se contaba con escaso material de validez académico para obtener información sobre la música tribal de la región. Ella continúa con la crítica de cómo la visión evolucionista decimonónica hacia los pueblos tribales influyó en los trabajos de registro de las canciones tribales y de cómo aquellos exploradores, etnógrafos y misioneros que llegaron a la Amazonía, al no conocer exhaustivamente ni la lengua ni las prácticas culturales de los habitantes de la región, no pudieron tener un juicio apropiado sobre su manera de pensar y su motivación ni construir un marco teórico apropiado para estudiar la música de estos pueblos amazónicos.

Frente a esta falta de rigurosidad académica, la investigadora ofrece un modelo para la documentación de la música y de la práctica musical de grupos tribales, y propone que toda documentación musical conste de lo siguiente:

- *Background* etnológico
- Transcripción musical en notación convencional
- Textos en la lengua nativa que han sido analizados lingüísticamente en profundidad
- Traducciones literales y libres de los textos en una lengua occidental de importancia

Asimismo, la investigadora enfatiza que la música debe ser analizada por un etnomusicólogo y debe incluir los siguientes parámetros:

- Tempo
- Métrica
- Ritmo
- Sistema de escala musical
- Entonación
- Melodía

Bajo estos lineamientos, la investigadora hace un resumen de la documentación de la música y de la práctica musical que se había publicado hasta el momento. De este modo, ella encuentra que todos estos trabajos previos contenían “poco material para satisfacer las demandas de un investigador profesional” (Wistrand, 1969, p. 70): unas publicaciones contenían anotaciones sobre música y danza de algunos pueblos; otras contenían transcripciones musicales de canciones, pero no la traducción del texto de esas canciones; y otras sí tenían los textos en lengua nativa junto con notación musical y grabaciones.

El segundo objetivo de la investigadora es el de enfocarse en ciertas regiones amazónicas, las correspondientes a Ecuador, Perú y Bolivia, por medio de un estudio regional que esté basado en investigación precisa y amplia de la música y de los textos de canciones de ciertos pueblos tribales. Este constituye el primer artículo en la literatura que hace mención sobre la documentación de la música y de la práctica musical de los cantos del pueblo kakataibo. Sin embargo, y muy a pesar de haber propuesto su propio marco teórico, la autora no logra darnos un panorama detallado sobre la documentación de la música y de la práctica musical de los cantos kakataibo. La mención que se hace a continuación es para ejemplificar ciertos puntos de su propuesta.

Este estudio puede ser visto desde dos dimensiones: la etnomusicológica y la lingüística. Es en la primera dimensión en la que se asienta la documentación de la música y la práctica musical de los pueblos tribales.

En cuanto a la descripción de los rasgos de la música kakataibo, la investigadora señala las siguientes características:



- *Escala musical*: Las canciones o cantos kakataibo se desenvuelven generalmente sobre dos o tres notas definidas, muchas veces sobre una sola nota musical, en la cual se aprecian variaciones de cuarto de tono o microtonales. Debido al reducido número de notas, como se ha indicado, resulta imposible dar una organización en la escala musical según la usanza en la música occidental.
- *Entonación*: La entonación y calidad de la voz del cantante indígena varía de acuerdo a su estado de ánimo. A veces, las voces masculinas cantan con falsete.
- *Melodía*: El tipo de melodía que ocurre más frecuentemente es el de dos notas musicales con uso ocasional de *glissandos*. Puede sentirse monotonía en la composición melódica; sin embargo, las variaciones son ligeras y sutiles, las cuales se pueden apreciar en el uso de vibrato gutural, al cual ella llama de trémolo, o *glissandos*. Muchos tipos de cantos, como el final de un canto histórico, incluyen silbidos.

En cuanto a la práctica musical, que se corresponde con el trasfondo etnológico de su marco teórico, la autora agrupa un cierto número de canciones de acuerdo a su uso:

- Ritos de iniciación/paso, como la canción para la fiesta de la circuncisión femenina, que el pueblo conibo afirma haber aprendido de los kakataibo.
- Canciones de funeral
- Cantos de guerra
- Cantos chamanísticos, como el <xuúncati>, los cuales son usados para evitar que caiga el rayo, para que el día aclare, para que el maíz brote bien, para evitar ser mordido por una serpiente, para asegurar éxito en la caza, para protegerse contra las enfermedades, entre otros.
- Canciones religiosas o históricas, como la canción al dios del rayo.

En la segunda dimensión, la dimensión lingüística, la autora registra recursos estilísticos en los textos de las canciones kakataibo, como la repetición, y dentro de esta el paralelismo⁵.

En el artículo en mención, la investigadora presenta un panorama general del análisis de la música de los indígenas de la Amazonía usando ejemplos de nueve etnias de esta región, y para ello propone un marco teórico. Sin embargo, la descripción de la música de los pueblos escogidos no llega a ser abordada en su totalidad. Algunos aspectos omitidos son la transcripción musical de los cantos mencionados o las características métricas de los mismos.

⁵ Repetición se refiere a un grupo de figuras retóricas que emplea la repetición de palabras o de otros recursos expresivos. Paralelismo es la repetición de la misma estructura oracional con leves variaciones.

Una clasificación de la práctica musical de los cantos kakataibo y la métrica en la poesía de los cantos kakataibo

En 1976 el Instituto Lingüístico de Verano publicó otro artículo relacionado a las canciones kakataibo de la investigadora Lila Wistrand, *La poesía de las canciones cashibo*, el cual fue escrito originalmente en inglés en 1970 y cuyo objetivo es el de ser “un estudio inicial de las clases de cantos que se encuentran en la cultura cashibo, sus finalidades dentro de las estructuras sociales, y las técnicas (o mecanismos) con que se desenvuelve su poesía” (Wistrand, 1976, p. 1). En este nuevo artículo Wistrand abarca dos dimensiones: etnológica y lingüística.

La autora indica que los cantos y canciones kakataibo son usados en la vida diaria y en ceremonias religiosas. Así, los cantos desempeñaban un papel importante en el aprendizaje de las costumbres y normas sociales del pueblo al ser usados por los jóvenes al atravesar diversos ritos de iniciación. En el aspecto religioso, los cantos eran usados para adorar a sus dioses, semidioses y antepasados para obtener favores de ellos y augurar el éxito en sus contiendas y otras lides.

En la dimensión etnológica, lo que hace que aquel trabajo cobre vital importancia en la comprensión de la práctica musical de los kakataibo es que la autora proponga una tipificación de los cantos, los cuales agrupa en ocho categorías según el género del intérprete, de este modo, hay cantos y canciones de hombres, de mujeres y los realizados por ambos géneros. (Véase anexo 3, tabla 3).

Wistrand (1976) propone que cada canto o canción cumpla una función específica en el pueblo kakataibo, y lo resume de la siguiente manera:

Las canciones de los hombres y de las mujeres juegan un papel importante en la vida psicológica y religiosa de la gente. Sirven como válvula de escape emocional, ya sea para el amor, temor, cólera, odio, culto, tristeza o quebranto. Puede considerarse como ritual, puesto que en algunos casos son de tipo obsesivo repetitivo. Son empleadas en rezos y alabanza, en propiciación y petición, a nivel personal o de grupo. Los cantos también ejercen presión sobre individuos que se desvían de las normas culturales, especialmente cuando las emplean las mujeres en guerras psicológicas contra los hombres, haciéndolos dejar la aldea en cacerías o visitas a otras aldeas diciendo: —Las mujeres están cantando acerca de mí y no lo puedo soportar. Las mujeres con frecuencia cantan canciones de burla contra otras mujeres, empleando un tono colérico, y metáforas sarcásticas o pintorescas. Las canciones sirven como una manera de reafirmar las creencias, la conducta y los rituales a fin de mantener la identidad tribal frente a la invasión de la cultura mestiza... Los rituales diarios de cacería, pesca, sembrío o cosecha de frutas tienen sus canciones apropiadas. (pp. 12-13)

En la dimensión lingüística, ya había expuesto la investigadora, en su artículo previo, que las melodías de las canciones y cantos kakataibo se componen de dos notas o de una sola nota con variedad de microtonos, es por ello que estos cantos son tratados como “forma poética rítmica”



(Wistrand, 1976, p. 1). Así, ella utiliza el texto de los cantos y canciones kakataibo como poesía, y propone un análisis de “las características métricas de las canciones kakataibo” (Prieto, 2015, p. 23), describiendo lo siguiente:

[...] la forma poética consiste en octágonos yámbicos y trocaicos, en medio metro o metro corto, con tres acentos primarios por hemistiquio y con vocales largas en los últimos dos dímetros. De vez en cuando hay una línea sin encabezamiento. El acento métrico y acento gramatical son más o menos similares, pero no son equivalentes puesto que las secuencias tonales del habla normal se cambian para armonizar con el sistema de los metros. (Wistrand, 1976, pp. 14-15)

El siguiente canto ejemplifica lo propuesto por la investigadora (Wistrand, 1976, p. 15) en donde el acento principal de la forma conversacional normal está subrayado.

Forma poética	Traducción literal
1) Ęë--në me-én ca-ná...	Esta tierra-en yo
2) Ęë--në ba-cán ca-ná...	Este río-en yo
3) Cá-na hí-bu-á-an...	Yo bajé
Forma hablada:	
4) Ęënë méenu cána híbuan.	Esta tierra- en yo bajé
5) Ęënë bácanu cána híbuan.	Este río-en yo bajé

De igual modo, la investigadora analiza una serie de recursos estilísticos que son notables en las canciones kakataibo (Wistrand, 1976, pp. 16-17):

- El empleo de una palabra nueva en lugar de una palabra que se encuentra en la línea precedente con el objetivo de añadir información nueva y ampliar la dada en la línea anterior.
- El uso de coplas abiertas y cerradas, en donde la última sílaba o morfema de la primera línea se repite con sufijos en la segunda línea de la copla.
- El uso de sílabas sin sentido para llenar un metro.
- El uso de repetición y paralelismo.

Finalmente, incluye en este artículo una serie de “textos poéticos de algunos ejemplos de cantos de hombres y mujeres con traducciones literales y libres, en donde se incluye algo de material de fondo sobre algunos de los textos” (Wistrand, 1976, p. 17). Estos cantos son analizados lingüísticamente en cuanto a sus características métricas y el uso de recursos estilísticos

En el artículo en mención, la investigadora no aborda el aspecto musical, antes se aboca a crear un inventario de la práctica musical de los cantos

kakataibo. Esto nos permite ver la complejidad de la cultura y la sociedad kakataibo, y la función de la música en las mismas. El segundo aporte de importancia es el análisis de la métrica de los cantos, los cuales, siendo tomados como poesía, constituyen una fuente inagotable de material lingüístico.

Una primera transcripción musical de un canto kakataibo

En 1975 la investigadora Lila Wistrand publicó el artículo *Cashibo Song Poetry*. Este artículo, siendo idéntico en contenido al anterior, tiene de igual modo los mismos objetivos. Sin embargo, se diferencia del anterior, ya que se incluyen nuevos datos sobre la práctica musical y la música de los cantos kakataibo.

A nivel de práctica musical, la autora identifica que los cantos habían sido de tipo responsorial en los ritos llevados a cabo por los hombres, pero que, debido a la discontinuación de los ritos de iniciación por el contacto con la civilización occidental, este tipo responsorial cesó. Esto trajo consigo que los cantos se vuelvan monofónicos y de tipo individual o de tipo contrapuntístico entre dos personas.

En el aspecto propiamente musical, la investigadora observa que el canto es realizado generalmente a *cappella*, a excepción de la ocasión de la celebración del Festival del Tapir en el cual el canto es acompañado de tambores. El Festival del Tapir es un tipo de festividad de la cosecha cuyo punto culminante es el sacrificio de un tapir. Al no haber instrumentos musicales para acompañar el canto, es el mismo individuo el que establece y mantiene su propio tempo, basado en los patrones que aprendió, y en su propia voluntad.

En este ámbito musical, se incluye por primera vez una serie de transcripciones de cantos de hombres. En estos ejemplos se aprecia lo que la investigadora ya había informado en cuanto a la monotonía o al uso de dos notas en las melodías de los cantos. Utilizando el modelo que presentó en su primera publicación, los ejemplos constan de notación musical, de melodía, de tempo y de ritmo. La autora informa que, en el caso de tratarse de melodías sobre una sola nota, estas presentan *glissando* en la mayoría de los casos y que las melodías tienden a ubicarse entre las notas fa y la, ya sea en clave de fa o de sol; además presentan variaciones de cuarto de tono o microtonos. Véanse las figuras n.º 5 y n.º 6 a modo de ejemplo.



Figura n.º 5. Canto de hombre no bana. Fuente: Wistrand (1975, p. 140).



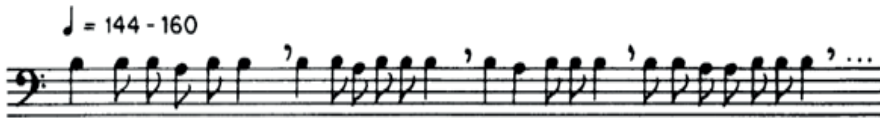


Figura n.º 6. Canto de hombre no especificado. Fuente: Wistrand (1975, p. 140).

El hecho de contar con la transcripción de un pequeño número de cantos kakataibo es de gran valor para la documentación de estos. Las descripciones que se dan de ellos no son meramente teóricas, sino que son de gran utilidad para la preservación de la cultura sonora de un pueblo, sin dejar de considerar que las transcripciones siempre representan un determinado punto de vista.

La primera documentación plena de la música de los cantos kakataibo

En el 2015, el musicólogo Bernd Brabec de Mori publicó el libro *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung in Ucayali-Tal, Westamazonien*, cuyo objetivo general es el de “proveer una documentación de la praxis musical hasta ahora inexistente en la literatura científica y otorgar una colección de grabaciones accesible a los indígenas” (Brabec, 2015, p. 11) que habitan en el valle del río Ucayali. Este libro consta de un DVD en donde se encuentra el registro sonoro de los cantos descritos en el texto, así como material audiovisual de las danzas de la región en cuestión.

La obra de Brabec se encuadra en la dimensión etnomusicológica, y para su investigación propone una metodología de la investigación de campo en la que se sintetizan “métodos etnográficos y las expectativas y propuestas de los mismos indígenas” (Brabec, 2015), los cuales confluyen en el propósito principal, el cual:

[...] consiste en explicar algunos procesos y conceptos históricos, sociales y ontológicos, contextualizados dentro de la praxis musical, siguiendo la *musical anthropology* propuesta por Anthony Seeger. La epistemología del autor se inspira en el concepto de la *estética de la convivencia* de Overing y Passes, el *perspectivismo indígena* de Viveiros de Castro y el *acercamiento ontológico* a estructuras sociales de Philippe Descola y otros. (p. 11)

En cuanto a la documentación de la práctica musical, al igual que Wistrand (1975), Brabec agrupa los cantos kakataibo en ocho categorías. Él reconoce que el trabajo de clasificación propuesto por Wistrand facilita el proceso para entender un corpus enorme de canciones registradas. Sin embargo, la clasificación que él propone no coincide plenamente con la de Wistrand, ya que, al momento de recolectar los datos, no pudo identificar algunos de ellos, tales como los cantos <bana męcëti>, <bana biruti> y <xuuncati>. Por otro lado, pudo identificar otras variedades que Wistrand no registra, tales como los cantos <shakuati> dedicados a la caza u ofrenda del sajino y tapir, los cantos de las mujeres para la guerra y la cría del sajino, los cantos <chanin bana oti> dedicados a las leyendas o narraciones, y los cantos <non ibo rabiti> empleados como himnos evangélicos.

En cuanto a la documentación de la música de los cantos kakataibo, a pesar de que no lo menciona, es notable una semejanza en el seguimiento de las pautas establecidas por Wistrand en el primer texto citado en la presente investigación. De este modo, todos los cantos publicados por Brabec:

- Presentan un *background* etnológico,
- Poseen una transcripción musical,
- Tienen traducciones literales y libres de los textos en una lengua occidental de importancia, como el español y el alemán (ver anexo 4, tabla 1).

En la notación musical, el autor ha tenido especial cuidado en incluir o mencionar el tempo, ritmo, de ser aplicable un sistema de escala musical, melodía y entonación, pautas que coinciden nuevamente con la propuesta de Wistrand (1969). El autor propone y emplea una serie de símbolos especiales para identificar los grados de microtonalidad, representada como \uparrow o \downarrow , $\uparrow\uparrow$ o $\downarrow\downarrow$, los cuales se pueden apreciar en el fragmento de una transcripción del canto no *bana ti* en la figura n.º 7.



Figura n.º 7. Canto de hombre no bana iti, tokoriko oni. Fuente: Brabec de Mori (2015, p. 312).

En esta transcripción, los símbolos \uparrow o \downarrow indican que la nota musical es aproximadamente de 20 a 35 cents más alta o más baja y los símbolos $\uparrow\uparrow$ o $\downarrow\downarrow$, que la nota musical es aproximadamente de 35 a 50 cents más alta o más baja. Una tabla detallada que contiene todos los símbolos especiales que él aplica en sus transcripciones, así como su descripción, se encuentra en el anexo 4, tabla 2.

Además, introduce junto a la notación musical el uso de sonogramas para así captar sutilezas que serían imperceptibles al oído humano. De hecho, critica a Wistrand cuando ella califica a muchas de las variedades de cantos kakataibo como "monótonas" (Brabec, 2015, p. 312). Para él los aspectos de microtonalidad o acento hacen que esos cantos no puedan ser calificados como monótonos.

Dentro de la literatura dedicada a la documentación de la música y la práctica musical de los cantos kakataibo, el trabajo de Brabec es el más exhaustivo que se haya publicado hasta el momento, el cual usa datos obtenidos y seleccionados de un determinado número de informantes.

2.4. Documentos sonoros

Los documentos escritos, comentados en la sección anterior, están basados en registros sonoros. Como ya se ha mencionado, el investigador Bernd Brabec de Mori adjunta a su libro un CD con los cantos descritos en su texto, los cuales suman catorce en total y fueron grabados en las comunidades nativas de Mariscal Cáceres y Yamino en el departamento de Ucayali. En cuanto a las grabaciones utilizadas por la lingüista Lila Wistrand, suponemos que estas deben estar en posesión del Instituto Lingüístico de Verano, institución con la cual trabajó entre los años 1958 a 1964 en el Perú (Wistrand, 1975, p. 137); sin embargo, estos registros sonoros no son de dominio público. Del mismo modo, el lingüista Alejandro Prieto, en su investigación sobre la métrica de los cantos tradicionales kakataibo, consigna el haber realizado grabaciones de canciones (Prieto, 2015, p. xii), e incluye datos sobre el informante de la grabación, pero no hace esta grabación de acceso al público lector.

A pesar de esta escasez de material sonoro de libre acceso, existen dos repositorios digitales que registran grabaciones de canciones tradicionales kakataibo: el Archivo Digital de Lenguas Peruanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Endangered Language Archive at SOAS de la Universidad de Londres.

El Archivo Digital de Lenguas Peruanas (Pontificia Universidad Católica del Perú)

El lingüista Roberto Zariquiey, quien trabajó la gramática de la lengua kakataibo en su tesis doctoral en La Trobe University hizo una donación de grabaciones de diverso género, como narraciones de cuentos tradicionales, listas de palabras relacionadas a la etnobiología del pueblo kakataibo, listas de palabras obtenidas por medio de un cuestionario y nueve canciones kakataibo. Estas grabaciones fueron realizadas entre los años 2010 y 2012 en la localidad de Yamino, Ucayali, y se encuentran en la sección "Pano: kakataibo" del mencionado repositorio. Las canciones son de los géneros *no bana 'iti*, *bana tupui* (o *bana tuputi*), *ño xakuati* y *mankëti*. Zariquiey incluye en la descripción de esta colección una breve exposición del contexto etnográfico de los géneros e indica el sistema de grabación, formato de audio y datos sobre los informantes de las grabaciones.

Endangered Language Archive at SOAS (University of London)

El lingüista Daniel Valle, graduado de la University of Texas y quien también trabajó la gramática y estructura de información de la lengua kakataibo en su tesis doctoral, hizo una donación de grabaciones de diversa índole: narraciones, historias tradicionales, anuncios, conversaciones, narraciones vivenciales, narraciones históricas, entrevistas, listados de nombres, narraciones autobiográficas y canciones; las cuales se ubican bajo el

proyecto A Documentation of Cashibo-Cacataibo of San Alejandro (Pano) with a Focus on Information Structure en el repositorio en cuestión. Estas grabaciones fueron realizadas en la comunidad nativa de Sinchi Roca, en el departamento de Ucayali en el 2012. Las canciones, 24 en total, son de distinto género y se clasifican por el tema de la narración (no por una función específica). Por cada canción, Valle incluye el equipo de grabación utilizado y datos sobre los informantes de las grabaciones.

Sumando los cantos que están registrados en los dos repositorios antes descritos, así como los publicados en el CD adjunto al libro *Die Lieder der Richtigen Menschen*, son 48 los cantos en total que se encuentran a disposición del lector.

De esta manera, los documentos sonoros existentes sobre los cantos kakataibo, así como los documentos escritos publicados, constituyen un aporte notable a la documentación de la música y de la práctica musical del pueblo kakataibo y sus cantos.

Los cantos que se han documentado corresponden a los de los habitantes de las comunidades nativas de Mariscal Cáceres, Sinchi Roca y Yamino. Aún falta documentar los cantos de las poblaciones de Puerto Azul, Puerto Nuevo y Me Banañu en el departamento de Ucayali.

Si bien hay un total de 48 cantos que se encuentran en repositorios digitales y en un CD, este número debe incrementarse, ya que la documentación de los cantos es necesaria para preservar la riqueza musical de las propias comunidades nativas. Las grabaciones de los cantos kakataibo y su análisis musical podrían servir de base para elaborar futuros arreglos vocales o corales, engrosando el acervo musical del Perú.



CONCLUSIONES

- La documentación de la música de los cantos kakataibo se ha realizado por medio de grabaciones en tres comunidades nativas de la región Ucayali, las cuales se encuentran compiladas en dos repositorios disponibles en línea y en un CD.
- La documentación de la práctica musical de los cantos kakataibo ha sido investigada con mayor énfasis, tal como se demuestra, en las publicaciones de Lila Wistrand, Roberto Zariquiey y Bernd Brabec de Mori.
- La clasificación de los cantos kakataibo y sus formas de uso en la sociedad kakataibo son planteadas desde una perspectiva similar por distintos autores.
- Tanto Lila Wistrand como Roberto Zariquiey y Bernd Brabec de Mori muestran cierto consenso en cuanto a la clasificación de los cantos kakataibo y el uso que tienen en la sociedad.

- La publicación de Bernd Brabec de Mori es la única publicación conocida que abarca con relativa profundidad el análisis propiamente musical de los cantos.
- Hasta el momento, el modelo para la documentación de la música propuesto por Lila Wistrand en *Music and Song Texts of Amazonian Indians* es el más pertinente en cuanto al procedimiento sugerido para el análisis musical.
- Las publicaciones de investigadores peruanos sobre el análisis musical de los cantos kakataibo es inexistente.

REFERENCIAS

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2015). *Trujillo del Perú. Volumen 2*. Alicante: autor. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8685>
- Bolaños, C. (Ed.). (2000). *Cantos e instrumentos aguarunas* [CD]. Lima: Conservatorio Nacional de Música.
- Brabec, B. (2015). *Die Lieder der richtigen Menschen*. Innsbruck: Helbling.
- Caballero, P. (1988). *Música Inkaika. Sus leyes y evolución histórica*. Cusco: COSITUC.
- Colectivo Aents (Eds.). (2006). *Awajun Nampag* [CD]. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales–UNMSM.
- Comunidad Nativa Queros (Ed.). (2012). *Cantos Wachiperi, Comunidad Nativa de Queros* [CD]. s.l.:s.e.
- D’Harcourt, R. y M. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. (R. Miró Quesada, Trad.). Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- De Menezes, R. J. (2007). Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da arte. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 13 (2) 293-316.
- Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco del Ministerio de Cultura (Ed.). (2013). *Cantos Wachiperi* [CD]. s.l.:s.e.
- Elar.soas.ac.uk. (2017). *Collection Cashibo-Cacataibo*. Recuperado de: <https://elar.soas.ac.uk/Collection/MPI178612>
- Holzmann, R. (1966). *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart.
- Language-archives.org. (2017). *OLAC resources in and about the Cashibo-Cacataibo language*. Recuperado de: <http://www.language-archives.org/language/cbr>

- Mendívil, J. (2014). Noticias del imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica. *Boletín Música*, 37, 2-26.
- Perú, Instituto Nacional de Cultura (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Música y Danza.
- Perú, Ministerio de Educación. (2013). *Documento Nacional de las Lenguas originarias del Perú*. Recuperado de: <http://www2.minedu.gob.pe/filesogecop/DNL-version%20final%20WEB.pdf>
- Prieto, A. (2015). *Métrica de los cantos tradicionales kakataibo*. (Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Lingüística Hispánica). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Pinilla, E. (1980). *Informe sobre la música en el Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Sparing-Chavez, Young, Shanks y Leach. (1976). *Datos Etno-Lingüísticos N.o 36. Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- Treichler, F. y Narby, J. (Comps.). (2009). *Musique des Awajún et des Wampis. Amazonie, vallée de Cenepa* [CD]. Lausana: IWGIA – Nouvelle Planète.
- Valqui, J., Cosar, R., Jiménez, P., Ramos, L. y Suclupe, P. (2014). La documentación lingüística en la investigación de lenguas en la Amazonía peruana. *Lengua y Sociedad. Revista de lingüística teórica y aplicada*, 14(2), 62-77.
- Wistrand, L. (1969). Music and song texts of Amazonian Indians. *Ethnomusicology*, 13, 469-88.
- Wistrand, L. (1975). *Cashibo Song Poetry*. Texas: Anuario Interamericano de Investigación Musical.
- Wistrand, L. (1976). *La poesía de las canciones cashibos*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- Zariquiey, R. (2011a). Aproximación dialectológica a la lengua cashibo-cacataibo (pano). *Lexis*, 35(1), 5-46.
- Zariquiey, R. (2011b). *Canciones tradicionales (kakataibo)*. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>
- Zariquiey, R. (2013). Del <Kaschibo> de Tessmann al cashibo-cacataibo contemporáneo: algunas notas para la comprensión de la historia lingüística de un pueblo pano. *Revista Brasileira de Lingüística Antropológica*, 5(1), 159-192.



ANEXOS



Anexo 1. Jóvenes y niños kakataibo de la comunidad nativa de Yamino, Padre Abad, Ucayali, vistiendo trajes típicos. Fuente: fotografía Gabriela Tello, 2015.



Anexo 2. Niños kakataibo de la comunidad nativa de Yamino, Padre Abad, Ucayali, danzando alrededor del fuego. Fuente: fotografía Gabriela Tello, 2015.

Anexo 3.

Representación fonética	Lenguaje convencional
/p/	Como en la <i>p</i> de <i>papá</i>
/t/	Como en la <i>t</i> de <i>tocar</i>
/k/	Como en la <i>c</i> de <i>coco</i>
/kʷ/	Como en la combinación <i>cu</i> de <i>cual</i>
/ʔ/	Como el sonido que aparece entre las gesticulaciones <i>uh</i> y <i>oh</i> en la expresión en inglés <i>Uh oh!</i>
/m/	Como en la <i>m</i> en <i>mamá</i>
/n/	Como en la <i>n</i> en <i>nene</i>
/ɲ/	Como en la <i>ñ</i> de <i>ñaño</i>
/r/	Como en la <i>r</i> de <i>caro</i>
/t͡s/	Como en la <i>z</i> en italiano en <i>pizza</i>
/t͡ʃ/	Como en la <i>ch</i> de <i>chicho</i>
/β/	Como en la <i>b</i> de <i>abuelo</i>
/s/	Como en la <i>s</i> de <i>sapo</i>
/ʃ/	Como en la <i>sh</i> de <i>Áncash</i>
/ʂ/	Como en la <i>sh</i> de <i>Áncash</i> pero con la punta de la lengua en dirección al paladar duro
/i/	Como en la <i>i</i> de <i>hilo</i>
/e/	Como en la <i>e</i> de <i>enano</i>
/ɨ/	Como en la <i>a</i> de <i>capa</i> pero con la boca casi cerrada
/a/	Como en la <i>a</i> de <i>capa</i>
/u/	Como en la <i>u</i> de <i>puro</i>
/o/	Como en la <i>o</i> de <i>corto</i>
/j/	Como en la <i>i</i> de <i>piano</i>
/w/	Como en la <i>u</i> de <i>huevo</i>

Tabla 1. Inventario fonético de la lengua kakataibo y su equivalencia en la fonética castellana. Fuente: elaboración propia (2017).



Isoglosa	Bajo Aguaytia	Alto Aguaytia	Sungaroyacu	San Alejandro
/p/ = /j/	/p/ (/súpu/ 'viento')	/j/ (/súju/ 'viento')	/j/ (/súju/ 'viento')	/p/ (/zúpu/ 'viento')
/s/ = /z/	/s/ (/ʔisá/ 'pájaro')	/s/ (/ʔisá/ 'pájaro')	/s/ (/ʔisá/ 'pájaro')	/z/ (/ʔizá/ 'pájaro')
/ʃ/ = /zʃ/	/ʃ/ (/ʃánu/ 'mujer')	/ʃ/ (/ʃánu/ 'mujer')	/ʃ/ (/ʃánu/ 'mujer')	/z/ (/zánu/ 'mujer')
/ʃi/ = /i/	/ʃi/ (/ʃikán/ 'pecho')	/ʃi/ (/ʃikán/ 'pecho')	/ʃi/ (/ʃikán/ 'pecho')	/i/ (/igá/ 'pecho')
/ʃf/ = /in/	/ʃf/ (/kʷiʃuifka/ 'delfin')	/ʃf/ (/kʷiʃuifka/ 'delfin')	/ʃf/ (/kʷiʃuifka/ 'delfin')	/in/ (/kúzuinga/ 'delfin')
/ʃi/ = /in/	/ʃi/ (/βáʃi/ 'montaña')	/ʃi/ (/wáʃi/ ~ βáʃi/ 'montaña')	/ʃi/ (/wáʃi/ 'montaña')	/in/ (/wain/ 'montaña')
/ʃ/ = /j/	/ʃ/ (/aʃá/ 'rana')	/ʃ/ (/aʃá/ 'rana')	/ʃ/ (/aʃá/ 'rana')	/j/ (/ajá/ 'rana')
/ʃ/ = /p/	/ʃ/ (/ʃorapana/ 'lobo de río')	/ʃ/ (/ʃorapana/ 'lobo de río')	/ʃ/ (/ʃorapana/ 'lobo de río')	/p/ (/jorapana/ 'lobo de río')
/βi/ = /wi/	/βi/ (/paβi/ 'oreja')	/βi/ (/paβi/ 'oreja')	/βi/ (/paβi/ 'oreja')	/wi/ (/pawi/ 'oreja')
/βu/ = /u/	/βu/ (/βu/ 'cabello')	/βu/ (/βu/ 'cabello')	/βu/ (/βu/ 'cabello')	/u/ (/u/ 'cabello')
/##βa/ = /##wa/	/##βa/ (/βási/ 'pasto')	/##βa/ ~ /##wa/ (/βási/ ~ /wasi/ 'pasto')	/##wa/ (/wási/ 'pasto')	/##wa/ (/wási/ 'pasto')
/##βa/ = /##wa/	/##βa/ (/niβá/ 'suave')	/##βa/ (/niβá/ 'suave')	/##βa/ (/niβá/ 'suave')	/##wa/ (/niwá/ 'suave')
/βo/ = /wo/	/βo/ (/βo/ 'guacamayo')	/βo/ (/βo/ 'guacamayo')	/βo/ (/βo/ 'guacamayo')	/wo/ (/wo/ 'guacamayo')
/k/ = /g/ (interior de palabra)	/k/ (/púku/ 'barriga')	/k/ (/púku/ 'barriga')	/k/ (/púku/ 'barriga')	/g/ (/púgu/ 'barriga')
/kʷ/ = /gʷ/ (interior de palabra)	/kʷ/ (/tákʷa/ 'higado')	/kʷ/ (/tákʷa/ 'higado')	/kʷ/ (/tákʷa/ 'higado')	/gʷ/ (/táɡʷa/ 'higado')
/kʷe/ = /ke/	/kʷe/ (/kʷénkuru/ 'neblina')	/ke/ (/kénkuru/ 'neblina')	/ke/ (/kénkuru/ 'neblina')	/kʷe/ (/kʷénguru/ 'neblina')
/is#(#)/ = /i(z)#(#)/	/is#(#)/ (/ʔispa/ 'estrella')	/is#(#)/ (/ʔispa/ 'estrella')	/is#(#)/ (/ʔispa/ 'estrella')	/i(z)#(#)/ (/ʔi(z)pa/ 'estrella')
/ʃs/ = /s/	/ʃs/ (/ʃsáʃsa/ 'esp. de pez')	/ʃs/ (/ʃsáʃsa/ 'esp. pez')	/ʃs/ (/ʃsáʃsa/ 'esp. de pez')	/s/ (/sása/ 'esp de pez')

Tabla 2. Isoglosas fonológicas entre los distintos dialectos kakataibo. Fuente: Zariquiey (2013, p. 166).

Nombre	Definición	Intérprete	Características
<bana tuputi>	'palabras con cadencia'	Mujeres	Términos empleados para cantos de mujeres.
<caananqiti>	'diálogos recíprocos'	Hombres / Mujeres	
<bana mēcēti>	'palabras recitadas'	Hombres	Cantos llanos y monótonos de tono fuerte recitados por hombres.
<bana biruti>	'comenzar a hablar'	Hombres	
<chain bana oti>	'difundir las palabras'	Hombres	
<noo bana>	'palabras del enemigo'	Hombres	Canto especial del hombre; énfasis en el ritmo más que en la musicalidad. Una sola nota céntrica es utilizada con variaciones microtonales. Las líneas se componen de seis sílabas en pauta yámbica y las vocales finales se alargan para cumplir con el compás de dos dímetros. Se canta generalmente en la noche.
<xuuncati>	'decir y soplar'	Hombres	Sin las características métricas clásicas, es compuesto en un solo tono utilizando vibrato bajo y con líneas de diversa longitud acabadas en <i>poo</i> o <i>pee roo</i> . Es un canto en el cual se sopla para ahuyentar a los malos espíritus que causan enfermedades, tormentas u otros peligros.
<rarumati>	'gemir, lamentar'	Hombres / Mujeres	Se canta después del fallecimiento de un miembro de la familia nuclear.

Tabla 3. Tipos de cantos y canciones según Wistrand (1976). Fuente: reelaboración de Prieto (2015, p. 22).



Anexo 4.

AGUA-04/03

DATEN
Index: AGUA-V02J0:39:56 V 1719
Gregorio Estrella Odicio
 CN Mariscal Cáceres, 8.7.2004
 * 1922, Santa Ana de Aguaytía
Gattung: no bana iti
Bezeichnung: tokoriko oni
 erermt von: Vater
 Dauer: 1:26 Sq.: -
 Form: II.III.II.II.II.II.II
 Monoton: Mikrotton

ZN°	Sq.	ORIGINAL	SPANISCH wörtlich	SPANISCH inhaltlich	DEUTSCH
1	1	'en papa inka	mi padre inca	A mi, hijo del inca, me	Mich, Sohn des Inka,
2		non papa inka	inca acero canoa	(embarcaron) en una lancha de fierro,	(verschleppen) die Feinde,
3		inka mane nonti	enemigo padre inca	mis enemigos, hijos del inca,	(auch Söhne) des Inka,
4		inka mane nonti	inca canoa acero	(me llevaron) en una	In ihrem Kanu aus Eisen,
5		oxo mane nonti	canoa acero canoa	canoa blanca de fierro,	In ihrem weißen Eisenkanu.
6		'o bena penke	sachavaca tierna voltear	(Maltado a mis paisanos)	(Sie töteten meine Leute)
7		penke rakekesa	se ha volteado	como a tapires tiernos,	Wie junge Tapire,
8		'o bena kua!	sachavaca tierna pasar	Dejando (a mis paisanos)	Wir lassen (meine Leute) hinter uns
9		kuainakakesa	se ha pasado voltear	como a tapires tiernos (muertos),	Wie (tote) junge Tapire,
10	2	natin natin kai ²	sonar sonar hacer	sigo cantando	Während ich singe,
11	2	kana iroa	relampago subir	(con mi voz) como trueno.	Mit Donner(stimme).
12		non papan kape	enemigo padre cortar	(A pesar que) el jefe de los enemigos	Obwohl der Vater der Feinde
13		kapelima 'non	cortar no tigre	quiere matar al jaguar	(Mich), den Jaguar
14		oxo 'trapanen	blanca escupeta	con su escupeta blanca	Mit seiner weißen Schrotflinte
15		chona 'trapanen	maquisapa escupeta	quiere matar(me) como un mono maquisapa,	Wie einen maquisapa-Affen erlegen will,
16		kapelima 'non	cortar no tigre	él no (puede) matar al jaguar,	(Kann er) den Jaguar nicht umlegen,
17		testima 'non	no tigre	no (me puede) matar,	(Kann er mich) nicht zerstückeln,
18	2	'non kana 'e	tigre relampago	al jaguar (que canta como) trueno.	Den Jaguar, (der mit) Donner(stimme singt).

Bemerkungen: Das Lied beschreibt den tapfieren Kakataibo-Krieger, der trotz einer verheerenden Niederlage, in der alle seine Leute getötet worden sind, als Gefangener singt, dass ihm die Feinde nichts anhaben können. Die Phrasen mit dem Eisenkanu beziehen sich auf Mestizen mit eisernen Booten oder gar Autos und drücken in ihrer Ambivalenz (wer ist nun Kind des Inka?) die gespaltene Einstellung der alten Kakataibo gegenüber den Mestizen aus (vgl. Frank 1994).

¹ Non papa inka ist hier etwas rätselhaft. Übllicherweise bezeichnet non papa no etwa einen Offizier, einen "Vater der Feinde", hier ist die genaue Übersetzung "Der Feinde Vater Inka".

² Für "singen" gibt es im Kakataibo keine direkte Übersetzung – hier offenbar das Verb *naitisi*, welches im Wörterbuch des ILV mit *reventar*, *eruptar* und vom native speaker als "singen (mit meiner Stimme wie der Donner)" übersetzt wurde.

Tabla 1. Análisis musical de un canto kakataibo. Fuente: DVD que acompaña al libro Die Lieder der Richtigen Menschen.

Notación	Interpretación
	<p>Número antes del pentagrama: n.o de la secuencia grabada (estrofa); indicador de tempo: inicio del fragmento>final del fragmento; Designación de las partes de la melodía (frases) con A, B, etc.; notación convencional para mantener el pulso; alteraciones convencionales: # y b; clave convencional</p>
	<p>Microtono: Flecha simple hacia arriba o hacia abajo: alrededor de 20-35 cents más arriba/abajo; doble flecha hacia arriba o hacia abajo: alrededor de 35-50 cents más arriba/abajo.</p>
	<p>Articulación de tonos no definibles exactamente anotados en el siguiente orden: tono que proviene de abajo, que proviene de arriba, que va hacia abajo o que va hacia arriba.</p>
	<p>Articulación, proyección de tono largo: Punto de interrupción habitual y punto de interrupción con longitud variable (también puede ser más corto que el indicado). La primera nota será completamente indefinida al final y se irá hacia arriba; la segunda nota se exhalará: hacia el final se divide en una serie de notas cortas.</p>
	<p>Tono opcional: Se puede omitir una frase completa en algunas secuencias (paréntesis grandes). Los tonos individuales se pueden cantar en un tono diferente en algunas secuencias (pequeños paréntesis alrededor de las notas individuales o en pares).</p>
	<p>Signos habituales de repetición. Si los pasajes individuales se repiten una o más veces de forma opcional, se representan con caracteres de repetición pequeños (por ejemplo, a menudo en las formas del canto mashá).</p>
	<p>Primera frase cantada aquí en falsete, segunda frase con voz de pecho. Los guiones cortos (marcas) marcan los límites entre las frases definidas por el texto (versos). Una línea corrugada al final del sistema significa símil, es decir, una continuación adicional en forma similar.</p>
	<p>Eventos locales: La flecha a la derecha cerca de la cabeza de la nota significa que este sonido suena un poco más tarde que el pulso del ritmo exigido; la flecha a la izquierda de la cabeza de la nota, que el sonido suena un poco antes. Las cabezas tachadas de las notas significan tonos no cantados, es decir, pueden ser hablados, inhalados o susurrados.</p>

Tabla 2. Símbolos especiales para la notación musical de los cantos tribales. Fuente: Brabec de Mori (2015, p. 29).



César Alberto Pacheco Belevan (Lima, 1966)

Egresado del Conservatorio Nacional de Música, especialidad de violoncello. En 1996 ganó el Primer Concurso de Interpretación de Violoncello organizado por esta casa de estudios, lo que le permitió actuar con la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Armando Sánchez Málaga. Realizó estudios de perfeccionamiento en Detmold – Alemania con Imre Kahlman.

Ha sido integrante de la Orquesta Sinfónica de la Municipalidad de Lima, la Orquesta Sinfónica Nacional, Orquesta Filarmónica de Lima, la Orquesta Ciudad de los Reyes, entre otras. Como difusor de música de cámara ha ofrecido recitales en distintas ciudades del país. Es miembro fundador del Cuarteto de Cuerdas Lima, con la que ha ofrecido recitales en el extranjero.

Actualmente es profesor de la especialidad de violoncello en la Universidad Nacional e instructor de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario del Perú.



Patrones rítmicos del vals criollo peruano y su adaptación al cuarteto de cuerdas

Rhythmic patterns of the Peruvian vals criollo and its adaptation to string quartet

César Alberto Pacheco Belevan

Universidad Nacional de Música, Perú
cpacheco@unm.edu.pe

Resumen

Sabiendo que los instrumentos tradicionales del vals criollo son la guitarra, el cajón y la voz, el presente trabajo analiza cómo son adaptados los patrones rítmicos propios de este género musical en la elaboración de un arreglo instrumental para cuarteto de cuerdas. Para ello, se hace un análisis musical de los patrones rítmicos que son ejecutados en el cajón y, en relación con ellos, un análisis de los toques rítmico-armónicos ejecutados tradicionalmente en el acompañamiento de la guitarra. El centro del trabajo es mostrar cómo se distribuyen las voces entre los instrumentos del cuarteto, de tal manera que conserven la textura y el estilo rítmico propios del vals criollo. Puesto que se trata de un trabajo orientado a la labor artística, se estudiará el caso del vals *Callejón de un solo caño*.

Palabras clave

Patrones rítmicos; vals peruano; cuarteto de cuerdas; adaptación

Abstract

Knowing that traditional *vals criollo* instruments are the guitar, *cajón* drum and voice, the present paper analyzes how this musical genre's rhythmic patterns can be adapted in elaboration of arrangement for string quartet. In order to get that, a musical analysis of the rhythmic patterns was made since musical performance in *cajón* drum and, in relation to them, an analysis of rhythmic-harmonic rifs traditionally performed in the accompaniment of the guitar. So, the center of this work is to demonstrate how the guitar voices are distributed among the instruments of the quartet, in such a way that the typical texture and rhythmic structure of the *vals criollo* were preserved. Since this project is oriented to artistic works, the case in this paper is the waltz *Callejón de un solo caño*.



57

Recibido:

20/11/18

Aceptado:

07/12/18

Keywords

Rhythmic patterns; Peruvian waltz; string quartet; adaptation

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación nace ante la necesidad de elaborar arreglos para cuarteto de cuerdas de música popular peruana, en géneros como el vals criollo, la marinera, el festejo, entre otros.

Existe música escrita para cuartetos en diversos géneros de música popular norteamericana, latinoamericana, italiana y europea; sin embargo, existen pocos arreglos de música peruana, aun cuando es frecuente que el público solicite que se interpreten, en instrumentos de cuerda, vals, marineras, huainos, entre otras músicas aparentemente lejanas a la práctica de *cámara*.

Uno de los propósitos de esta investigación es aportar al repertorio de los cuartetos de cuerdas la música popular a través de arreglos específicos, y que, en consecuencia, se pueda difundir en recitales y presentaciones la música propia de cada país, con sus texturas y sus sonoridades características.

En el transcurso de los años, hemos logrado recopilar pocos arreglos de distintos géneros peruanos y, asimismo, elaborar algunos otros, pero sin profundizar en el reconocimiento de patrones rítmicos y progresiones armónicas que permitieran conservar el estilo propio de cada forma musical; por ello, en esta investigación, emprendimos un análisis musical centrado en la búsqueda de dichos elementos, y, además, con base en la información tomada de reconocidos músicos criollos.

Consideramos importante analizar cada una de nuestras formas musicales para lograr captar los ritmos y las sonoridades que son característicos de cada una de ellas. Por esta razón, creemos conveniente empezar el estudio con un género muy popular: el vals criollo.

Actualmente, la conformación básica para la interpretación del vals peruano está constituida por voz, cajón y guitarra. Para iniciar nuestro estudio, reconoceremos los patrones rítmicos ejecutados por el cajón; luego, determinaremos las formas del *tundete* frecuentemente interpretadas por la guitarra en el acompañamiento del vals. Posteriormente, analizaremos la forma de adaptar los ritmos y las armonizaciones en texturas propias del cuarteto de cuerdas, para finalmente aplicarlas en un arreglo del vals jaranero *Callejón de un solo caño*.

Por último, el trabajo se propone ser de ayuda a la labor de todo compositor que desea emplear este material para la creación de nuevos temas o la elaboración de nuevos arreglos para valeses.

1. LA MÚSICA POPULAR PARA CUARTETO DE CUERDAS EN LATINOAMÉRICA

1.1. ¿Un cuarteto popular?

El cuarteto de cuerdas es uno de los formatos más importantes de la música de cámara; se han escrito numerosas obras para este desde el siglo XVIII. Esta agrupación está compuesta por dos violines, una viola y un violoncello.

El repertorio del cuarteto de cuerdas está compuesto, principalmente, por obras de compositores europeos que datan del siglo XVIII y composiciones de corte académico de nuestros días. Sin embargo, no es frecuente escuchar música popular peruana interpretada por este conjunto musical —entiéndase por *popular* géneros como el vals criollo, la polca, el festejo, el landó, el huaino, entre otros—.

La elaboración de adaptaciones y arreglos requiere de un conocimiento amplio sobre el compositor y el contexto en el cual se compuso la obra que se quiere modificar para darle una nueva sonoridad. Por otro lado, se requiere conocer las características de los instrumentos a los cuales se hace la adaptación o arreglo, y cuáles son las posibilidades técnicas de cada uno de ellos (Bohórquez, 2009, p. 9).

En Latinoamérica, hay pocos arreglos y adaptaciones de música popular que hayan sido escritos específicamente para cuarteto de cuerdas. Una de las razones es que los arreglistas consideran que el cuarteto de cuerdas solo interpreta música académica. Por otro lado, la falta de cuartetos estables y permanentes hace más difícil aún pensar en hacer arreglos para ellos (Alvarado, 2010, p. 22). Muchos de los arreglos han sido escritos para un conjunto de violines, acompañados por un teclado, un bajo y, en ocasiones, por percusión. En esta configuración, los violines se encargan de ejecutar la melodía a una o dos voces y los demás instrumentos, de ejecutar básicamente un acompañamiento. En nuestro medio, un ejemplo de ello fue la conocida agrupación Los Violines de Lima, fundada en 1962 por el violinista limeño Julio Santos Gonzales. Dicha agrupación grabó varios discos con música popular peruana.

En este proceso, observamos que el repertorio ejecutado por el cuarteto de cuerdas puede incluir de manera propia y sustentada a importantes expresiones de la música llamada *popular*, como se viene dando en diferentes lugares del mundo. Asimismo, se observa que el formato de cuarteto está cada vez más presente en diferentes músicas populares como parte de un arreglo instrumental mayor.

1.2. Devenir del vals criollo en el cuarteto de cuerdas

En cuanto a la historia del vals peruano, debemos mencionar que los europeos introdujeron el vals vienés —entre otros bailes como la jota y la mazurca— a nuestra ciudad a mediados del siglo XIX. Siendo una danza que se encontraba de moda en Europa, este nuevo ritmo atrajo la



atención, no solo por sus melodías, sino por el hecho de que era un baile en el que la pareja se entrelazaba (Celis, 2013, p. 2).

En Europa, los vales compuestos por la familia Strauss eran piezas orquestales, que incluían en su instrumentación el violín, la viola y el violoncello. En nuestro medio, hacían uso del piano en los salones aristocráticos y de la vihuela en los demás estratos sociales.

Se genera una mixtura del vals europeo con la jota y la mazurca —todos de ritmo ternario—, y poco a poco se va encontrando una versión propia del vals que deviene en el vals criollo (Celis, 2013, p. 2).

Si nos detenemos a pensar en el proceso de adaptar un vals criollo al cuarteto de cuerdas, vemos que, en su origen, estos instrumentos eran parte de la orquesta que interpretaba los vales vieneses. Las melodías de los vales vieneses no eran cantadas, sino ejecutadas instrumentalmente, principalmente por las cuerdas. Cuando se va transformando el vals vienes al peruano, lo que marca la gran diferencia es el hecho de incorporarle letra a la melodía, ya que con ella se describen las vivencias y sentimientos de los ciudadanos de aquellos tiempo. Quizá uno de los aspectos para tener en cuenta al adaptar un vals al cuarteto es que, al no ser música cantada, debemos identificar si la melodía por sí sola es lo suficientemente interesante como para ser ejecutada instrumentalmente.

Debido a la llegada de la población africana durante la colonia, la cual sería sometida al esclavismo o a la servidumbre, se empezó a generar la transformación de la música de la cultura hegemónica, pues se introdujeron elementos, matices, sonoridades y ritmos que son de origen africano (Vásquez, 1992, p. 12).

Por esta razón, debemos destacar la importancia de la rítmica africana en los distintos géneros de la música criolla, ya que el “peso cualitativo que se le da a un patrón rítmico determinado, implica que el género musical es distinguido por dicho patrón rítmico básico, quedando los demás elementos musicales —tales como instrumentación, uso melódico, armonía, etc.— como subalternos al ritmo” (Vásquez, 1992, p. 31). Por otro lado, es común el uso de efectos rítmicos, por ejemplo, el staccato producido por la guitarra en el *tundete* del vals —como veremos más adelante— o los efectos en las notas agudas, algunas cortas, otras veces apagándolas o con *glissando* con una intención más rítmica que melódica. Por último, tenemos la superposición de patrones rítmicos de distinta longitud y acentuación, como en el caso del vals criollo que tiene el 3/4 de procedencia europea, y que ha sido superpuesto con el 6/8, es decir, un ritmo binario, principalmente desde la introducción del cajón a este género.

2. DEL VALS CRIOLLO AL VALS DE CÁMARA

2.1. El *tundete* y sus variantes

Como sabemos, el vals criollo es un baile en ritmo ternario, y el acompañamiento se da en compás de 3/4. El patrón básico de

acompañamiento del vals está dado por la guitarra: en el primer tiempo, se pulsa una nota grave y, en los otros dos tiempos, se arpeggian otras tres cuerdas. A este patrón se le denomina con el término *tundete*. Aun cuando no hay consenso sobre el origen de esta palabra, muchos coinciden en que es por analogía del ritmo del vals y la onomatopeya de sus sonidos: *tun*, el bajo, y *de-te*, la repetición de un acorde. Debemos mencionar que es a partir de 1950, aproximadamente, que se introduce el uso del cajón en los vals. Son los cajoneadores Francisco Monserrate, Víctor "Gancho" Arciniegas y Córdova quienes involucraron al cajón peruano en este género (INC, 2009, p. 54), y le dieron así un soporte mayor en la rítmica que, anteriormente, era marcado principalmente por las guitarras.

Para identificar los patrones rítmicos del vals, empezaremos reconociendo el ritmo básico y sus variantes dados por el cajón; luego, analizaremos el *tundete* y sus variaciones de ritmo y de armonía ejecutados por la guitarra. Posteriormente, esto nos permitirá adaptar dichos patrones de acompañamiento al cuarteto de cuerdas.

2.1.1. Reconociendo las variantes rítmicas del cajón

Para reconocer los patrones específicamente rítmicos del vals, hemos entrevistado al músico cajoneador Hugo Bravo y registrado los distintos patrones que suele utilizar al acompañar el vals. El tempo del vals es de alrededor de 120 ppm, aunque puede llegar hasta 180 ppm.

El ritmo básico para acompañar el vals se muestra en la figura n.º 1. Debemos tener en cuenta que utilizaremos un bigrama para representar los sonidos del cajón: en la línea inferior, se ubican las notas que representan el sonido grave del instrumento y, en la superior, las que representan los sonidos agudos. Un factor importante en esta distinción de lo grave y lo agudo es que el percusionista toca con los dedos o con la palma ahuecada, de tal manera que logra básicamente dos tipos de sonoridad: el grave hacia la parte central de la tapa y el agudo en el borde superior del cajón.

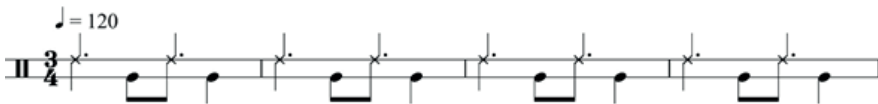


Figura n.º 1. Ritmo básico para el acompañamiento del vals. Fuente: elaboración propia.

Como vemos en la figura anterior, el sonido grave marca el segundo y tercer tiempo del 3/4, mientras que el sonido agudo marca el ritmo binario en 6/8. Es decir, el patrón básico del vals criollo es una superposición del compás binario y el ternario

Una primera variante de este ritmo se muestra en la figura n.º 2, en la cual se ejecutan dos corcheas en el primer tiempo, con sonoridad aguda, en el borde del cajón.





Figura n.º 2. Primera variante del *tundete* básico en el que se tocan dos corcheas en el primer tiempo. Fuente: elaboración propia.

En la figura siguiente se aprecia que a la variante anterior se le ha agregado en el tercer tiempo la segunda corchea siendo esta ejecutada con un sonido agudo.



Figura n.º 3a. Variante del ritmo básico del vals en el que se agrega una corchea al tercer tiempo. Fuente: elaboración propia.

Nótese en seguida que, sobre esta variante se suma otra de tipo rítmico, ya que aparece un tresillo a modo de *ricochet*, es decir, se produce una repetición rápida de la nota, la cual es ejecutada con los dedos denominada "repique". Debemos recalcar que los cajoneros utilizan con frecuencia este recurso y otros más, pero resulta complejo transcribirlos en el bigrama por lo que simplificaremos su transcripción.

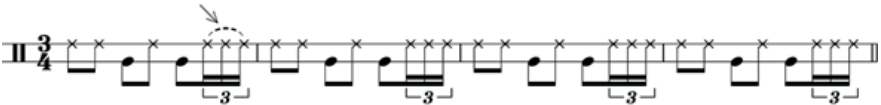


Figura n.º 3b. Variante del ritmo de figura n.º 2 con "repique". Fuente: elaboración propia.

Otra variante consiste en tocar en el tercer tiempo dos corcheas con sonido grave, dando mayor dramatismo al vals como vemos a continuación:



Figura n.º 4. Variante con dos golpes graves en el tercer tiempo. Fuente: elaboración propia.

El cajonero Hugo Bravo (comunicación personal, 17 de julio de 2017) hace referencia de una variante interpretada por Francisco Flores "Pancho Caliente", la cual se muestra en la siguiente figura, que consiste en un patrón de dos compases con una anacrusa de dos corcheas.

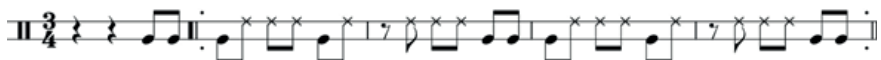


Figura n.º 5. Ritmo en patrón de dos compases del cajonero Francisco Flores "Pancho Caliente". Fuente: elaboración propia.

2.1.2. El *tundete* y sus variaciones en la guitarra

Tal como se mencionó, el acompañamiento de la guitarra en el vals se da en compás de 3/4, tocando el primer tiempo con una nota grave o bordón y los otros dos tiempos pulsando otras tres cuerdas, ya sean las cuerdas 1, 2, y 3 o 2, 3 y 4 de acuerdo al guitarrista. Es a este patrón armónico-rítmico al que se denomina *tundete* en la práctica musical criolla. De acuerdo al músico Francisco Caro, citado por Celis (2013, p. 2), el acompañamiento debe tener una sonoridad particular que consiste en tocar los acordes con una intención percusiva y esto se logra realizando un efecto similar al *stacatto* en la mano izquierda, mientras se continúa articulando con firmeza el ataque de la mano derecha. Al darse este efecto con la mano izquierda, no se pueden apagar acordes que no tengan cuerdas presionadas, de lo contrario quedarían vibrando y sonando las notas de las cuerdas al aire, es decir, aquellas que no se digitan con la mano izquierda. Más bien, la nota del primer tiempo sí se debe dejar resonando por lo que se prefiere tocar los acordes subsiguientes sin utilizar la cuerda del bajo.



Figura n.º 6. *Tundete* básico del vals para guitarra. Fuente: elaboración propia.

Nótese que el segundo y tercer tiempo de cada compás tiene indicación de *stacatto*, pero para la primera nota hemos consignado una blanca. Como mencionamos anteriormente, el primer pulso debe quedar resonando, sin embargo, si tocamos este pasaje notaremos que al tocar los segundos tiempos apagaremos la nota del primer pulso ya que estamos utilizando la misma cuerda. Para salvar esto trasponemos la nota grave de cada acorde su octava inmediata superior con lo que conseguiremos dejar resonando la cuerda grave.



Figura n.º 7. Patrón básico con nota inferior de los acordes transpuesta una octava superior, es decir, con los acordes en inversión. Fuente: elaboración propia.

En la entrevista realizada al guitarrista Ernesto Hermoza (comunicación personal, 17 de julio de 2017), observamos una variante del ritmo básico o *tundete* que consiste en agregar una nota aguda en la segunda corchea o contratiempo del primer pulso del compás.



Figura n.º 8. *Tundete* con contratiempo en el primer tiempo. Fuente: elaboración propia.

En la entrevista que hace Armando Celis a Carlos Hayre, este cuenta de una variante en el *tundete* que consiste en mantener una nota aguda, que llama pedal, la cual es tocada en los contratiempos de los tres tiempos (Celis, 2016), tal como se ve en la figura n.º 9.



Figura n.º 9. Variante del *tundete* básico con nota superior en contratiempo. Fuente: elaboración propia.

Óscar Avilés cuenta, en un video documental, que Ángel Monteverde, cantante del distrito de Barrios Altos, introdujo una forma de acompañamiento en la que una guitarra ejecutaba el acorde en inversión repetidamente, mientras una segunda guitarra mantenía el *tundete* básico (Ghibellini, 2014).



Figura n.º 10. Variante de acompañamiento de Ángel Monteverde. En este caso debe haber una segunda guitarra tocando el *tundete* básico. Fuente: elaboración propia.

Óscar Avilés también hace referencia a un estilo de *tundete* que se ejecutaba en las peñas realizadas en el distrito de La Victoria. En el primer tiempo, se subdivide el bajo y, en el tercer tiempo, se subdivide el acorde, el cual termina con un arpegiado de ese mismo acorde.



Figura n.º 11. *Tundete* al estilo del distrito de La Victoria. Fuente: elaboración propia.

De la entrevista realizada a Ernesto Hermoza hemos rescatado dos variaciones más del *tundete*. La primera variante se muestra en la figura n.º 12: las notas graves que corresponden al segundo y tercer tiempo del *tundete* coinciden con el patrón rítmico del cajón de la figura n.o 2.



Figura n.º 12. *Tundete* con énfasis en las notas graves del segundo y tercer tiempo.
Fuente: elaboración propia.

En la segunda variante, el acompañamiento presenta una progresión armónica con desplazamientos cromáticos que resaltan el ritmo binario de 6/8. En este caso, la tonalidad está en *do* mayor. Necesariamente debe haber un cajón que marque el ritmo básico del vals. No nos detendremos en esta variante ya que intentamos limitarnos a los toques tradicionales del vals.



Figura n.º 13. *Tundete* con énfasis en las notas graves del segundo y tercer tiempo.
Fuente: elaboración propia.

Habiendo presentado esta recopilación de los patrones rítmicos y las variantes del *tundete* más empleados en el vals criollo, analizaremos cómo podemos adaptarlos al cuarteto de cuerdas.

2.2. Traslado del *tundete* al cuarteto

Así como se determinó la armonía al ser aplicada en el *tundete* de la guitarra, en la textura del cuarteto de cuerdas, también es posible establecer la misma armonía simultáneamente a la adaptación a los patrones rítmicos. Una vez definido estos patrones en el cuarteto, podrán ser transportados a cualquier estructura armónica.

Por otro lado, los patrones generados por la guitarra y el cajón deberán distribuirse entre los instrumentos del cuarteto; esto dará lugar a varias alternativas. Por ejemplo, asignar todo el patrón rítmico únicamente al violoncello, ya que es el principal instrumento en dar la base rítmica y armónica al cuarteto. Otras opciones son distribuir los componentes del *tundete* entre la viola y el violoncello, o entre el segundo violín, la viola y el violoncello. Para simplificar este procedimiento, excluirémos el primer violín de esta textura, ya que se le asigna tradicionalmente la función de sostener la línea melódica principal o *lied*.

2.2.1. Rol del violoncello como base rítmica

El violoncello es el instrumento al que, por lo general, le corresponde el rol de base rítmica. Por esta razón, propondremos sus patrones rítmicos a partir de los patrones del cajón. El cello, por su característica morfológica y musical, puede ejecutar una nota base o bajo en primer tiempo y, a su vez, producir el ritmo deseado, por lo que se puede establecer que su rol en el *tundete* es paralelo al de la guitarra.

Una propuesta para adaptar el patrón del cajón de la figura n.º 1 y el *tundete* de la figura n.º 7 a la ejecución del violoncello es la siguiente:

The musical score for Figure 14 is written in 3/4 time. It consists of three staves: Cajón (Fig. n.º1), Guitarra (Fig. n.º7), and Cello (Propuesta). The Cajón part shows a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The Guitarra part shows chords in the treble clef, with the first staff marked 'arco'. The Cello part shows a bass line in the bass clef, with the first staff marked 'arco'. The key signature has one sharp (F#).

Figura n.º 14. Patrón rítmico básico del cello. Fuente: elaboración propia.

El ritmo básico o elemental del cello consiste en marcar los tres tiempos del vals, es decir, tocar la misma nota del bajo de la guitarra en el primer tiempo y tocar dos de las notas simultáneas del acorde de guitarra en el segundo y tercer tiempo.

Luego de probar el patrón anterior con el cello, observamos que se logra un mejor resultado si no se repite, en el acorde, la nota del primer tiempo. Así, en el primer compás, tomamos la tónica del acorde de si séptima para el primer tiempo y la tercera y la séptima del acorde para el segundo y tercer tiempo.

Otra opción consiste en utilizar el *tundete* de la figura n.º 9 juntamente con el patrón rítmico del cajón de la figura n.º 3, en el cual se mantiene el contratiempo en los tres tiempos.

The musical score for Figure 15 is written in 3/4 time. It consists of three staves: Cajón (Fig. n.º3a), Guitarra (Fig. n.º9), and Cello (Propuesta). The Cajón part shows a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The Guitarra part shows chords in the treble clef, with the first staff marked 'arco'. The Cello part shows a bass line in the bass clef, with the first staff marked 'arco'. The key signature has one sharp (F#).

Figura n.º 15. Variación manteniendo el contratiempo superior. Fuente: elaboración propia.

La siguiente variante consiste en que el cello imite el mismo ritmo del cajón, pero mientras este tiene el segundo y tercer tiempo con sonidos graves, el cello los invierte, y ejecuta sonidos más agudos que se asemejan a la sonoridad de la guitarra.

The musical score for Figure 16 consists of three staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n°1) in 2/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The middle staff is for the Guitarra (Fig. n°7) in G major, showing a series of chords. The bottom staff is for the Cello (Propuesta) in G major, showing a rhythmic pattern of quarter notes that inverts the register of the Cajón. The word 'arco' is written above the Cello staff.

Figura n.º 16. La línea del cello imita el ritmo del cajón, invirtiendo los registros agudo y grave. Fuente: elaboración propia.

Al juntar el ritmo del cajón mostrado en la figura n.º 2 con el *tundete* de la figura n.º 12, observamos que existe una similitud en la disposición del acorde que se puede adaptar fácilmente al cello.

The musical score for Figure 17 consists of three staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n°2) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The middle staff is for the Guitarra (Fig. n°12) in G major, showing a series of chords. The bottom staff is for the Cello (Propuesta) in G major, showing a rhythmic pattern of quarter notes that coincides with the guitar and cajón. The word 'arco' is written above the Cello staff.

Figura n.º 17. El ritmo de la guitarra y cajón coinciden con la línea rítmica del cello. Fuente: elaboración propia.

En cualquiera de los casos anteriores, los otros tres instrumentos del cuarteto pueden duplicar la armonía o complementar la rítmica del violoncello, también ejecutar melodías, acompañarlas en terceras o hacer contramelodías en homofonía o en polifonía, ya que la base rítmica ejecutada por el violoncello así lo permite.

2.2.2. Distribución armónica y rítmica de los acordes

Si bien es cierto que los patrones rítmicos pueden ser distribuidos entre la viola y el cello, vamos a centrar el estudio en la distribución armónica y rítmica entre el segundo violín, la viola y el cello. En esta propuesta

de instrumentación, utilizaremos el término *violín* para hacer referencia al segundo violín.

Empezamos a distribuir el ritmo del *tundete* básico asignando al cello la nota grave de la guitarra del primer tiempo y distribuyendo el acorde de quinto grado en tercera inversión (V_2) del segundo y tercer tiempo entre el cello, la viola y el violín, siguiendo el mismo orden de grave a agudo y manteniendo la disposición.

Figura n.º 18. *Tundete* básico distribuido entre el segundo violín, viola y cello.
Fuente: elaboración propia.

Mencionamos que la guitarra deja resonar la nota del primer tiempo, por lo que podemos modificar el *tundete* anterior haciendo que el cello mantenga la primera nota durante los tres tiempos del compás y distribuyendo el acorde entre el violín y la viola. Cuando asignemos dos notas a un instrumento, en primer lugar, debemos considerar que sea posible tocarlos por la disposición de las cuerdas, y, en segundo lugar, evitar posiciones que sean complicadas para lograr una buena afinación. El acorde del V_2 de la guitarra omitía la nota *fa* sostenido, pero podemos añadirla en esta nueva distribución, ya que podemos aprovechar que cada instrumento puede tocar dos notas simultáneas. Así, la viola tocará en media posición las notas *la* y *re* sostenido y el violín tocará el intervalo de quinta de *fa* sostenido y *si*. Esta variante en la textura da mayor sonoridad al conjunto, lo cual puede ser aprovechado en las secciones con dinámica *forte*.

Cajón (Fig. n°1)

Guitarra (Fig. n°7)

Vln. II

Vla.

Vc.

Nota prolongada

Figura n.º 19. *Tundete* básico con nota grave manteniéndola los 3 tiempos y el acorde repartido entre la viola y segundo violín. Fuente: elaboración propia.

En el siguiente sistema, vemos que la viola imita el ritmo y la sonoridad del cajón marcando los dos tiempos del 6/8 con notas agudas y el segundo y tercer tiempo del *tundete* con notas más graves.

Cajón (Fig. n°1)

Guitarra (Fig. n°7)

Vln. II

Vla.

Vc.

Figura n.º 20. *Tundete* similar al anterior con la viola imitando el toque de del cajón. Fuente: elaboración propia.

En la variante de Carlos Hayre, vemos que el patrón rítmico del cajón coincide con el de la guitarra al tocar las notas agudas a contratiempo en los tres tiempos. El violín toca los contratiempos y las notas superiores del segundo y tercer tiempo, el cello mantiene los primeros pulsos durante los tres tiempos y la viola complementa el segundo y tercer tiempo con las notas restantes de los acordes de la guitarra.

Figure 21 shows a musical score for a quartet in 3/4 time. The instruments are Cajón (Fig. n°3a), Guitarra (Fig. n°9), Vln. II, Vla., and Vc. The Cajón part is a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra part has a sequence of chords and single notes. The Vln. II, Vla., and Vc. parts are marked 'arco' and follow a similar rhythmic pattern to the Cajón.

Figura n.º 21. Distribución en el cuarteto de la variante de Carlos Hayre con notas agudas a contratiempo en los tres tiempos. Fuente: elaboración propia.

Para el siguiente caso, la guitarra y el cajón siguen la misma secuencia en cuanto a la altura de los sonidos, es decir, las dos corcheas del primer tiempo así como la segunda corchea del segundo tiempo son sonidos agudos y correlativos con los acordes agudos de la guitarra, mientras que el primer toque del segundo así como el tercer tiempo son sonidos graves y correlativos con los bajos o bordones de la guitarra. El violín y la viola siguen este patrón, pero el cello marca únicamente los sonidos graves del *tundete*.

Figure 22 shows a musical score for a quartet in 3/4 time. The instruments are Cajón (Fig. n°2), Guitarra (Fig. n°12), Vln. II, Vla., and Vc. The Cajón part is a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra part has a sequence of chords and single notes. The Vln. II, Vla., and Vc. parts are marked 'arco' and follow a similar rhythmic pattern to the Cajón.

Figura n.º 22. El violín y la viola asemejan el patrón del cajón y guitarra, y el cello refuerza los 2 últimos tiempos del *tundete*. Fuente: elaboración propia.

Para el caso anterior, tenemos una segunda alternativa de distribución en la que la viola marca un 6/8 definido, mientras que el cello y el violín continúan estableciendo el segundo y tercer tiempo del *tundete* básico. Aquí se incrementa la articulación.

The musical score for Figure 23 is arranged in five staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n°2) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The second staff is for the Guitarra (Fig. n°12) in 3/4 time, showing a pattern of chords and rests. The third staff is for Vln. II in 3/4 time, marked 'arco', showing a pattern of eighth notes. The fourth staff is for Vla. in 3/4 time, marked 'arco', showing a pattern of chords and rests. The fifth staff is for Vc. in 3/4 time, marked 'arco', showing a pattern of eighth notes. The label 'Bajo acéfalo' is placed below the Vc. staff.

Figura n.º 23. Variante con bajo acéfalo en que la viola marca un 6/8, mientras el cello permanece marcando los dos últimos tiempos del *tundete*. Fuente: elaboración propia.

Una tercera alternativa para este patrón rítmico es que la viola marque únicamente los dos tiempos del 6/8 sin repetir la primera nota; de esta manera, se produce una polimetría de 3/4 y 6/8 simultáneamente. El conjunto Fiesta Criolla utiliza este recurso en el vals *Callejón de un solo caño*, en el cual la primera guitarra lleva el ritmo en 6/8 marcando en dos tiempos el compás y la segunda guitarra sigue llevando el *tundete* en 3/4.



The musical score for Figure 24 is arranged in five staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n°2) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The second staff is for the Guitarra (Fig. n°12) in 3/4 time, showing a pattern of chords and rests. The third staff is for Vln. II in 3/4 time, marked 'arco', showing a pattern of chords. The fourth staff is for Vla. in 3/4 time, marked 'arco', showing a pattern of chords and rests. The fifth staff is for Vc. in 3/4 time, marked 'arco', showing a pattern of eighth notes. The label 'Textura densa por el acorde cerrado' is placed above the Vln. II staff.

Figura n.º 24. Variante polimétrica en que la viola marca el 6/8. Fuente: elaboración propia.

Tras analizar la variante de Barrios Altos que menciona Avilés (Ghibellini, 2014), asignamos al violín y a la viola las notas agudas repetidas de los acordes de la guitarra. Según refiere Avilés, la segunda guitarra mantenía

el *tundete* básico, por lo que asignamos al cello notas dobles en el segundo y tercer tiempo, a la vez que complementamos la armonía.

Figura n.º 25. Distribución para *tundete* estilo Barrios Altos según Oscar Avilés.
Fuente: elaboración propia.

Continuando con lo referido por Óscar Avilés abordaremos el *estilo victoriano* (Ghibellini, 2014). La particularidad de este *tundete* consiste en la repetición de la nota grave en el primer tiempo en dos corcheas y el arpegiado en la última corchea, además del *staccato* en el segundo y tercer tiempo. Como se aprecia en la figura, el arpegiado de la guitarra coincide con el tresillo de semicorcheas del cajón. Las dos corcheas iniciales las ejecutará el cello, mientras que el segundo y tercer tiempo serán tocados por los tres instrumentos. Dejamos el arpegiado al violín, y lo simplificamos a dos semicorcheas para mayor claridad en la ejecución.

Figura n.º 26. Acompañamiento al estilo victoriano con arpegiado en la última corchea por parte del violín y repetición de dos corcheas en el primer tiempo del cello. Fuente: elaboración propia.

2.2.3. Buscando el sincronismo criollo

En las adaptaciones es relevante el sincronismo rítmico y de alturas que existe entre el cajón y la guitarra principalmente. Vamos a resaltar nuevamente los aspectos que nos acercan al estilo criollo del vals peruano.

El acompañamiento tiene una sonoridad particular al ejecutar los acordes del segundo y tercer tiempo del *tundete*, la cual se parece al *staccato* de los violines. Este efecto se repite en cada una de las variantes que hemos considerado en nuestro desarrollo para el cuarteto y es particularmente especial en matiz de *piano*. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, al tocar en *forte*, los instrumentos de cuerda tienden a alargar las notas con *staccato* para lograr un sonido de mayor volumen, por lo que en esta dinámica el efecto será menos notorio.

Por otro lado, la guitarra toca el *tundete* dejando resonar la primera nota de cada compás. Este dato es importante, pues al ser el cello el que normalmente tiene el primer tiempo deberá ejecutar dicha nota prolongándola lo más posible antes de tocar el segundo tiempo. En las figuras n.º 19 y n.º 21, se ha escrito, en la parte del cello, una blanca con puntillo para que este efecto sea aún más notorio.

Ya que una característica de los vales peruanos es la polimetría de 3/4 y 6/8, el ritmo dado por la viola en 6/8 (ver la figura n.º 24) debe ser muy preciso en contraste con el 3/4 del cello y del violín para lograr el efecto deseado.

En las entrevistas a los cajoneadores y guitarristas, se pudo constatar que hacen uso frecuente de rasgueos y *appoggiaturas* rítmicas tanto en el toque del cajón como en el de la guitarra. En ciertos casos puede ser conveniente obviar dichos elementos, sin embargo, en algunos casos como en el ejemplo de la figura n.º 26 su empleo puede ser enriquecedor, no obstante que para lograr una sonoridad clara, se sugiere simplificar estos ornamentos empleando figuras no más subdivididas que la semicorchea.

3. EL CASO DE CALLEJÓN DE UN SOLO CAÑO

3.1. Descripción formal de la obra

Para hacer uso de los patrones rítmicos estudiados, proponemos una versión para cuarteto del vals *Callejón de un solo caño* del compositor Nicomedes Santa Cruz. Es un vals jaranero, ya que tiene un pulso rápido de aproximadamente 180 ppm. Queremos precisar que nuestra intención es profundizar en los elementos rítmicos de su adaptación al cuarteto de cuerdas.

Aunque en el análisis hemos puesto ejemplos en tonalidad menor, el vals seleccionado para este estudio es en la tonalidad de do mayor, pues la permanencia de patrones rítmicos es independiente de la tonalidad.



La estructura musical de este vals es:

Intro | A ||: B :|| C | A ||: B :||

Es común en los vals criollos una introducción de 16 compases con inicio metacrúsico. En este caso, la metacrusa nos lleva a iniciar el vals con un acorde de dominante con séptima (V_7), para continuar en la progresión siguiente:

Metacrusa | V_7 | \times | I | \times | V_7 | \times | I | \times | V_7 | \times | I | V_7/IV | IV | V_7 | I ||

La introducción termina con una cadencia perfecta y con un arpeggio de dos compases sobre la tónica de la canción.

La estrofa sigue la progresión armónica indicada a continuación:

| I | V_7 | I | V_7/IV | IV | V_7 | I ||

Luego de un puente de un compás, se modula a mi bemol mayor con la siguiente progresión:

| I | V_7 | I | V_7/IV | IV | \times | V_7/IV

Finalmente, regresa a do mayor con la misma progresión inicial de la estrofa. A continuación, viene el coro con la misma progresión armónica que la introducción; y se repite dos veces.

La sección C es un interludio que lleva la misma progresión armónica que la introducción, para luego retomar una nueva estrofa y terminar con el coro. Normalmente el interludio es una repetición de la introducción, aunque también puede haber una variación de la melodía como haremos en este caso.

3.2. El proceso de adaptación

Para iniciar el proceso de adaptación, se transcribe la línea melódica principal en el primer violín y se utiliza el acompañamiento con un patrón rítmico básico en la introducción; además, se incorporan progresivamente distintas alternativas de variación de los patrones que hemos reconocido en ejemplos anteriores. (Ver partitura en anexo).

En el arreglo de *Callejón de un solo caño*, el patrón del *tundete* básico ha sido distribuido en los compases del 1 al 7. En la repetición de la línea melódica, se varía el acompañamiento para permitir que la viola toque el contratiempo del segundo tiempo imitando el ritmo básico del cajón, y los últimos compases de la introducción terminan con ritmos marcados de 6/8 ejecutados por el segundo violín y la viola.

En el inicio de la estrofa, se puede observar que se ha utilizado el recurso de dejar resonar la nota del primer pulso como lo hace la guitarra; en este

caso, el cello desempeña ese papel ejecutándolo con el arco. Asimismo, alternamos la línea melódica entre ambos violines para lograr una sonoridad con timbres distintos. Al modular a mi bemol mayor, el cello ejecuta el ritmo del *tundete* y genera un ritmo más marcado, mientras los otros instrumentos tocan la melodía y complementan la armonía. Al retornar a la tónica, nuevamente se prolonga el primer tiempo del *tundete*, pero esta vez la viola es la encargada, mientras el cello ejecuta el *tundete* básico.

Al iniciar el coro, se hace presente la combinación de ritmos de 6/8 y 3/4, tal como vimos en el ejemplo de la figura n.º 24, y a partir del compás 57 utilizamos la variante de la viola marcando el 6/8 y el bajo acéfalo. (Ver partitura en anexo, p. 25).

En el interludio, se emplea nuevamente el *tundete* básico, pero se asigna esta función al cello y al primer violín.

Al revisar las partes melódicas, vemos que, en la introducción, el primer violín ejecuta la melodía completa. En la estrofa, el primer violín toca el antecedente de la primera frase y el segundo violín cierra la frase con el consecuente. Luego, continúa la melodía en el primer violín, esta vez acompañado en homofonía por el segundo violín, en terceras y sextas paralelas.

Similar forma se ve en la sección del coro, a partir del compás 48, donde el primer violín toca la primera frase mientras que, en la repetición de frase a partir del compás 56, el segundo violín acompaña en terceras siguiendo la textura homofónica.

La sección del interludio, a partir del compás 67, es más bien un *lied* del segundo violín, acompañado de una segunda voz por parte de la viola. Luego, se da pase a una frase tocada por los dos violines en terceras que cierra el interludio con tresillos en escala cromática ascendente. (Ver partitura en anexo).

Luego, se repite la estrofa y el coro y se concluye el vals con una escala ascendente en do mayor de dos compases, en viola y cello, y al siguiente compás el cuarteto toca en *tutti* dos corcheas y una negra, las cuales conforman el acorde de do mayor, precedido por una anacrusa de una negra en el acorde de dominante. (Ver partitura en anexo).

CONCLUSIONES

- Habiendo desarrollado diversos patrones de acompañamiento para el cuarteto de cuerdas, el arreglista o compositor puede aplicar estos patrones en diversas secciones de la obra teniendo en cuenta la característica formal de cada pieza, mientras que en frases en que la melodía es muy florida el acompañamiento debe limitarse a un patrón más simple evitando saturar la textura.

- Aplicar estas formas de acompañamiento puede ser la base para crear variantes y lograr aportar nuevas posibilidades a la versión del vals en cuarteto, pues las posibilidades de combinación rítmica del *tundete* dentro del cuarteto son múltiples.
- Hemos encontrado que es complejo sistematizar las distintas formas de ejecutar el vals que hubo en los distintos barrios o zonas de Lima en diferentes épocas. Por tanto en una investigación es necesario enfocar lugares específicos en que se cultivaban este género y llegar a plasmar en la partitura la gama de formas y variantes aplicables al logro de versiones que mantengan el sentido tradicional del vals en el cuarteto. A partir de este trabajo, observamos que es posible conservar el estilo propio del vals criollo peruano adaptado al cuarteto de cuerdas, por tanto, un procedimiento similar puede plantearse en otros géneros de la música peruana para implementar un repertorio de adaptaciones que permitan difundir nuestra música con sonoridad y texturas propias.

REFERENCIAS

- Alvarado, P. R. A. (coordinador), y Salazar, A. A. S. (investigador). (2010). *Recopilación de música escrita para cuarteto de cuerdas en Guatemala durante el siglo XX*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación, Programa Universitario de Investigación de Cultura, Pensamiento e Identidad Guatemalteca, Escuela Superior de Arte (USAC), Cuarteto Contemporáneo de Guatemala, Escuela Municipal de Música.
- Bohórquez, N. A. (2009). *Arreglos para cuarteto típico colombiano*. (Tesis de licenciatura en música). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.
- Celis, O. A. (2013). El vals peruano: Devenir histórico y formas de toque en la guitarra acústica. *A contratiempo, Revista de música en la cultura*, 22.
- Celis, O. A. (12 de enero de 2016). *Entrevista a Carlos Hayre - Oscar Celis* (Músico e investigador) [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9Wx-L25iWPs>
- Ghibellini, R. (Productor). (31 de julio de 2014). *Oscar Avilés - Guitarra magistral* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=L4OZOGVx_as&list=RDL4OZOGVx_as
- Instituto Nacional de Cultura. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: autor. (Música popular peruana, 1).
- Vásquez, R. E. (1992). *Costa. Presencia africana en la costa peruana*. Lima. Recuperado de: <http://www.chalenasvasquez.com/libro/costa-presencia-africana-en-la-musica-de-la-costa-1992/>

ANEXOS

Callejón de un solo caño

Vals de Jarana

Victoria y Nicomedes Santa Cruz
Arreglo: C.P.B.

♩ = 180

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

7

14

22



Partitura del vals *Callejón de un solo caño* adaptada para cuarteto de cuerdas.

Callejón de un solo caño

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff (Violin I), a treble clef staff (Violin II), an alto clef staff (Viola), and a bass clef staff (Cello/Double Bass). The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system begins at measure 29, the second at measure 37, the third at measure 45, and the fourth at measure 53. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines in the upper staves, and a steady accompaniment in the lower staves. A double bar line with repeat dots is present at the start of the third system. A circled cross symbol is located at the end of the fourth system.



Partitura del vals *Callejón de un solo caño* adaptada para cuarteto de cuerdas.

Callejón de un solo caño

The image displays a musical score for a string quartet, titled "Callejón de un solo caño". The score is organized into four systems, each containing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system begins at measure 61 and includes a first and second ending. The second system starts at measure 68. The third system starts at measure 75. The fourth system, starting at measure 82, is marked "D.S. al Coda" and concludes with a Coda symbol. The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings.



Partitura del vals *Callejón de un solo caño* adaptada para cuarteto de cuerdas.

La música de la tarkada de las comunidades Aymara

Omar Ponce Valdivia

Universidad Nacional de Música
oponce@unm.edu.pe

Resumen

La presente es una aproximación al conocimiento de la *tarkada* en tanto música y práctica musical. Está basada en la observación en terreno realizada entre el 2005 y 2010 en comunidades Aymara de Perú, a partir de la cual se ha podido refrendar y también cuestionar datos circulantes en la bibliografía local. No obstante, en las últimas décadas han surgido estudios de profundidad académica sobre el aspecto social de la práctica, así como sobre las cualidades acústico-morfológicas del instrumento, el aspecto propiamente musical es aún poco atendido.

Desde esta observación, el presente trabajo pone énfasis en aspectos estéticos y expresivos de la *tarkada* proponiendo su comprensión en coherencia con el contexto humano, y sobre todo comunitario. Luego de comentar estas características, se menciona lo relativo a su locación actual en cuanto a lugares y espacios de práctica, revisando brevemente las raíces culturales e históricas que marcan su proceso hacia la contemporaneidad. Más adelante, para iniciar un abordaje de los aspectos sonoro-musicales, se presenta un necesario análisis de las particularidades expresivas del instrumento *tarka* y se procede al análisis de dos formas musicales recurrentes en la práctica.

Para concluir se presenta a modo conclusión cómo la práctica musical de la *tarkada*, más allá de tener una condición periférica y de menor presencia en los medios, constituye una forma concreta de dar sentido y sostenimiento a la interacción musical y social de sus participantes.

1. La *tarkada* como práctica musical

La *tarkada* es una práctica musical colectiva de contextos festivos basada en la ejecución del instrumento aerófono denominado *tarka*. Su práctica es en grandes agrupaciones de músicos *tarkeros* en conformación



homogénea, es decir empleando varias tarkas como instrumento generalizado y aerófono único, está integrada también por un grupo de músicos percutidores en conformación mixta, quienes ejecutan instrumentos rítmicos como el bombo de banda, platillos y tambor redoblante. (Figura n.º 1)

El accionar musical de la tarkada está asociado al calendario agrícola andino, en el cual se insertan también fiestas de carácter popular como el carnaval u otras de carácter religioso. En estos contextos, la amplitud del volumen producido por decenas de tarkeros, la densa textura armónica generada a través de los diferentes registros del instrumento y la vitalidad rítmica lograda por el sincronismo de acentos y rudimentos en los instrumentos



Figura n.º 1: Conjunto *Tarkada de Caracoto* en la Festividad de la Virgen de la Candelaria – Puno, febrero de 2005.

Fuente: fotografía del autor

de percusión, son características estéticas que otorgan a la música de la tarkada un sentido ritualizado y una función cohesionadora entre los partícipes músicos y no músicos. Al ser una práctica de lugares abiertos como la chacra, las plazas, el estadio o las calles, su acción musical es en desplazamiento y genera la participación de bailantes o danzantes.

El término “tarkada” es en el contexto un concepto polisémico. Remite al acto en sí o la práctica de reunirse para ejecutar la música con el instrumento tarka y sus correspondientes instrumentos rítmicos, como también refiere al género musical específico que es prototípico de esta práctica, identificado así a partir de su carácter rítmico. *Tarkada* es también un nombre genérico de instituciones o agrupaciones de músicos cuya labor musical es considerada representativa de su respectiva comunidad o localidad. Si bien el vocablo *tarka* es etimológicamente incierto, el término *tarkada* denota la acción de la verbalización hispana “tarkear” que significa tocar tarkas o de poner en práctica la música de este instrumento.

2. Espacio y tiempo de tocar tarkada

La tarkada tiene arraigo entre las comunidades Aymara que habitan localidades sur-andinas de la región denominada Altiplano del Collao. Junto a la población Aymara, la práctica de la tarkada bajo diferentes expresiones y variantes locales está además expandida entre comunidades de Bolivia y Chile. Por ello, las comunidades de mayor práctica en Perú están localizadas en los departamentos limítrofes de Puno y Tacna, respectivamente. La tradición musical de tocar tarkada es ampliamente vigente en las comunidades ubicadas al norte del

lago Titicaca correspondientes a las provincias de Huancané, Moho y Conima; en las poblaciones riverseñas de Juli, Ácora y Plateria, todas ellas en el departamento de Puno; así mismo en las comunidades del pueblo de Candarave, ubicado en la provincia del mismo nombre en el departamento de Tacna.

Como se mencionó, los espacios de práctica de la tarkada son rituales agrícolas como el llamado a la lluvia, la celebración de la cosecha, el “pago a la tierra” u otras que implican repertorios específicos. Son también espacios de práctica las celebraciones de carácter cívico, así como las fiestas religiosas o patronales que han adoptado estos pueblos, un tiempo-espacio de gran trascendencia para la práctica de la tarkada en el ámbito ritual religioso es la denominada “época de carnaval” comprendida desde cuarenta días anteriores al Domingo de Ramos, el Miércoles de Cenizas y la Octava de Carnaval en que se efectúa el *Kacharpari* o Despedida de Carnaval. En estas celebraciones son los mismos habitantes de la localidad quienes conforman la agrupación bajo formas específicas de organización social, así la cantidad de músicos puede superar los treinta integrantes.

Por otra parte, en la actualidad se configuran espacios socialmente diferentes para la práctica de la tarkada. El surgimiento de comparsas o conjuntos de carácter propiamente artístico, cuya acción musical no se sujeta a la ritualidad agrícola, ha reubicado la práctica en espacios como son reuniones de inmigrantes, festivales interculturales, actividades vinculadas a la identidad y desfiles en los que asume un sentido de presentatividad de una institución, gremio o localidad.

3. Raíces culturales de la práctica

Producir la música de manera colectiva, en una conformación homogéneamente de aerófonos y un membranófono de gran potencia, es una práctica prehispánica. Así lo refiere entre otras crónicas el dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala “Fiesta de los *collasuios*. *Hauisca mallco capaca colla*” (figura n.º 2), en el que un colectivo masculino de músicos toca flautas verticales similares entre sí, al ser todos los músicos de una misma estatura se deduce también la homogeneidad del grupo en términos del rol instrumental, a su vez, una mujer toca un bombo que se encuentra suspendido emitiendo amplia sonoridad, sonófera representada por las líneas dibujadas cerca de su área de vibración. Independiente del tipo de aerófono que muestra el dibujo, su recurrencia con el profundo arraigo de esta forma de práctica en el Altiplano, queda refrendada por la inscripción del dibujo la cual alude como “los *collasuios*” a los pobladores del Collasuyo, actual Altiplano del Collao.

Estas características de práctica mayoritaria y homogénea es además congruente con la amplia gama de aerófonos de tipo flauta que existen en las comunidades del Altiplano. Instrumentos antecesores de la tarka y cuya práctica es también contemporánea, son el *Pinkillo*, *Choquela*, *Kina-kina*,



Tokoro, entre otros que tienen como sello común haber sido contruidos con tubos de caña. Una alusión más directa al antecesor de la tarka, basada en el uso de la madera como material del tubo sonoro, es el *Lawak'umu* o flauta contruida de una rama del árbol *k'antu*, la cual es abierta distalmente, vaciada y reconstituida en sus dos partes a través de una cuerda de nervios de animal que bordea el exterior formando un espiral que las adhiere fuertemente; es decir que logrando una suerte de "caña" de madera *k'antu* se procede a confeccionar la flauta dotándola de una boquilla de insuflación y orificios, instrumento que por la forma curva de la rama adquiere la significación de "flauta jorobada" o *Lawak'umu*.

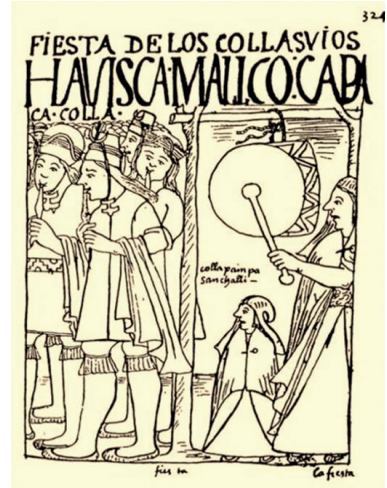


Figura n.º 2: Colectivo de músicos tocadores de flautas iguales y bombo en el Collasuyo. G. Poma de Ayala – c. 1615

La consolidación de la práctica musical de la tarkada se debe también a la posibilidad de construir y replicar el instrumento tarka de manera industrial. En función al arraigo histórico de las músicas colectivas y a su centralidad en la dinámica social de las comunidades, la tarkada como práctica musical específica se instituye ya el siglo XX tras la fijación de los mecanismos y parámetros de construcción de la tarka mediante el uso de maquinaria industrial. Los procedimientos tecnológicos aplicados al corte, refilamiento y cavado interno de la madera, han favorecido además la posibilidad de estandarizar afinaciones y de parámetros de altura de los diferentes registros del instrumento en pro de su uso colectivo claramente armonizado. Se puede decir que la tarkada es una práctica musical moderna, mas su contemporaneidad expresa la renovación de una forma de expresión arraigada hace siglos en las comunidades Aymara.

4. El instrumentos musical: La tarka

La tarka es el aerófono de tipo flauta vertical contruida de madera cedro, cuenta con un dispositivo para la producción de sonido consistente en un pitón o tabique de madera, que incrustado en el tubo sonoro genera un canal de insuflación que dirige el aire hacia un bisel de forma cuadrada calado en la parte superior del instrumento. El exterior del tubo es rectangular y la sección de los seis orificios de digitación es óvala, en cambio el canal interior del tubo resonante es circular y con gran regularidad. Estas características morfológicas determinan las cualidades sonoras del instrumento y son logradas con la utilización de herramientas de precisión como la sierra, el torno y el taladro eléctricos, por consiguiente sus dimensiones se encuentran ampliamente convencionalizadas en la tradición. Por este factor, a diferencia del uso de otras flautas colectivas

locales, la tarka es un instrumento relativamente estandarizado entre las comunidades puneñas, mientras que las agrupaciones tacneñas han convencionalizado tarkas de mayores dimensiones y con alturas sonoras distintas.

Una cualidad particular del instrumento es su condición difónica. Debido a la embocadura del instrumento, el canal de insuflación permite el paso una columna gruesa de aire y a gran velocidad. El músico, al cubrir con los labios todo el pitón del instrumento (figura n.º 3), logra un “soplo grueso” o flujo con abundante aire y la sensación de “llegar al fondo” de la tarka generando un sonido fuerte y robusto en relación a la intensidad alcanzada en flautas de caña. Tal relación entre fuerza e intensidad, es más que una necesidad puramente acústica, una necesidad estética de lograr una vibración fluctuante de los sonidos produciendo dos octavas y su consiguiente espectro de sonidos armónicos en cada emisión, condición de se denomina “sonido roncado” y constituye una marca estética propia del instrumento.



Figura n.º 3: Músico en ejecución de la tarka Tayka – Ácora, Puno. Fotografía del autor

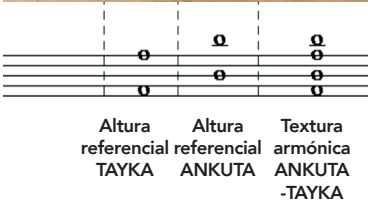
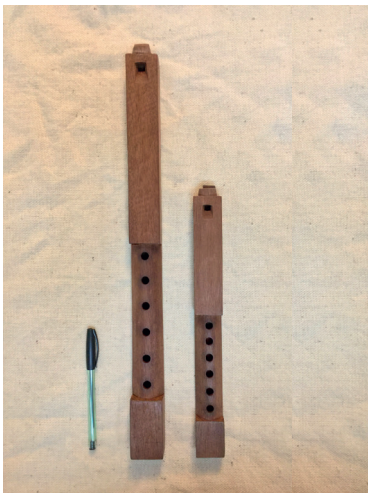


Figura n.º 4: Tarkas Tayka y Ankuta y su relación interválica referencial. Foto y elaboración del autor

Dos registros básicos del instrumento son concebidos como “familias” instrumentales, entre ambos registros se debe lograr un equilibrio sonoro y armónico en el colectivo musical. Las denominaciones de cada registro son igualmente metafóricas respecto a su significado Aymara: la tarka de mayor tamaño se denomina *Tayka* y representa a la madre, mientras que la tarka de menor tamaño se denomina *Ankuta* y representa a un hijo mediano o integrante intermedio de tres generaciones. La relación de altura entre una y otra familia es un intervalo de cuarta y presentan ambas la misma configuración escalística, por tanto, la ejecución simultánea de *Tayka* y *Ankuta* genera una textura politonal y de amplio rango de frecuencias, debido al intervalo consonante como a la condición difónica de cada instrumento. Así la textura armónica resultante de un

colectivo de tarkas Tayka y Ankuta (figura n.º 4) se compone de intervalos de cuarta, quinta y octava paralelas.

5. Aproximación a las características sonoro-musicales

La principal característica sonora musical de la tarkada en tanto conformación instrumental es su concepción equilibrada de alturas o frecuencias en una textura compleja, tal textura se logra con la ejecución de igual cantidad de tarkas Tayka como de tarkas Ankuta, equilibrio que involucra una organización específica de roles entre la comunidad de músicos tarkeros.

En el plano aural, la altura melódica de las tarkas Tayka es asumida como la altura principal o tono de la música, mientras que la altura de las tarkas Ankuta, que discurre paralelamente a intervalo de cuarta ascendente, es asumida como la resonancia del tono principal. Esta prominencia de un tono principal es observable cuando la música tiene secciones de entrecanto, en las cuales la totalidad de tarkeros cantan a una sola altura y es la correspondiente al grupo de tarkas Tayka.

Al situarse el colectivo musical en el espacio de *performance*, los músicos tarkeros se ubican indistintamente entremezclándose tocadores de Tayka y de Ankuta, situación que favorece el logro de un sonido integrado. Sin embargo, tal ubicación es siempre alrededor del músico que toca el bombo ya que es “el corazón” de la tarkada; de la buena ejecución del bombo depende el latido compartido del grupo en términos de pulso, tempo, carácter y fuerza rítmica, y de ello, dependerá el potencial expresivo y comunicativa de la música.

Las formas musicales que se practican en la tarkada son en algunos casos músicas específicas del contexto ritualizado como el caso de la música de caza del zorro o *Kamaque chaku*, músicas asociadas a alguna danza como es el caso de la música *Llamayuris* o Danza de los cosechantes (Ver anexo), o músicas de carácter festivo y social consideradas representativas de una localidad como es el caso del Carnaval huancaneño. (Ver anexo)

En cuanto al género musical propiamente denominado tarkada, su forma y ritmo corresponde a un wayno o Huayño tripartito en el que el motivo consecuente, de carácter siempre conclusivo y afirmativo, es re-expuesto en cada una de las secciones de la pieza (figura n.º 5, motivos b'). Igualmente es característica de esta música la presencia de un puente melódico de tipo escalístico que conexas a la última re-exposición del tema, sección denominada “repique” (figura n.º 5, motivos c en círculo). La presencia del repique es trascendental en la estructura de la tarkada ya que permite reconocer la sensación cíclica de la música y es ejecutada con gran intensidad por los músicos tarkeros y percutidores. Esta estructura musical re-expositiva y con repique está presente en diferentes formas de expresión y géneros musicales del Altiplano Aymara.



Figura n.º 5: Esquema de dos formas de tarkada con re-exposición y puente o repique.

En cuanto al ritmo, la música de tarkada muestra una prevalencia de la subdivisión binaria del pulso (ver anexo: Llamyuris), sin embargo, existen danzas de carnaval cuya subdivisión del pulso es más cercana a lo ternario que a lo binario (ver anexo: Carnaval Huancaneño).

Finalmente, otra característica saltante de la música de tarkada es la frecuencia de ornamentos melódicos. Debido a la fuerte insuflación de aire, la ejecución de los ornamentos en la tarka es ampliamente audible, produciéndose de modo prototípico al tener todos los músicos integrados ciertos accionamientos de digitación que producen apoyaturas ascendentes y descendentes con ligado.

La expresividad de la música de tarkada está entonces marcada por la fuerza del sonido, la textura densa y compleja entre las dos familias de tarkas, la sensación cíclica, la omnipresencia de ornamentos melódicos prototípicos y el carácter rítmico de los rudimentos y acentos de los instrumentos percutidos.



6. Conclusiones

- La práctica musical de la tarkada, más allá de tener una condición periférica y de menor presencia en los medios, constituye una forma concreta de generar sentido y sostenimiento a la interacción espiritual y social de sus participantes a través de la música.
- La práctica musical de la tarkada, si bien se instituye en el siglo XX con el advenimiento del instrumento tarka, corresponde a una renovación de antiguas formas de práctica musical basadas en la sonoridad colectiva y de conformación homogénea.
- La práctica musical de la tarkada incluye diferentes formas y estilos de expresión musical entre las localidades y comunidades Aymara, sin embargo, existen también caracteres estéticos compartidos y generalizados, los que se han configurado en inherencia con el desarrollo morfológico de su instrumento, la tarka.

ANEXOS

CARNAVAL HUANCANEÑO

Tarkeada de carnaval - Huancané, Puno

Transcripción de
Omar Ponce Valdivia

Paso: ♩ . +/- 115

Digitación de ANKUTA

TARKAS: 2 0 0 2 2 2 3 65 2 2 3 65

TAYKA: 5 3 3 5 5 5 6 62 5 5 6 60

Referencia melódica

BOMBO

ANKUTA: 6 65 6 65 65 6 6 0 0 2 2 3 65

TAYKA: 2 60 2 60 60 2 2 3 3 5 5 6 60

B

ANKUTA: 6 65 6 65 65 6 6 0 0 6 65 65 6 ...

TAYKA: 2 60 2 60 60 2 2 3 3 2 60 60 2 ...

B'

ANKUTA: 6 65 6 65 65 6 6 0 0 2 2 3 65

TAYKA: 2 60 2 60 60 2 2 3 3 5 5 6 60 ...

B



CARNAVAL HUANCAÑEÑO - 2 -

ANKUTA 6 65 6 65 65 6 6 0 0 6 65 65 6 ...

TAYKA 2 60 2 60 60 2 2 3 3 2 60 60 2 ...

1ra vuelta

ANKUTA 6 6 5 4 3 2 2 2 3 5

TAYKA 2 2 1 60 6 5 5 5 6 0

2da vuelta : repique

ANKUTA 6 65 6 65 65 6 6 0 0 6 65 65 4 5 6 ...

TAYKA 2 60 2 60 60 2 2 3 3 2 60 60 0 1 2 ...

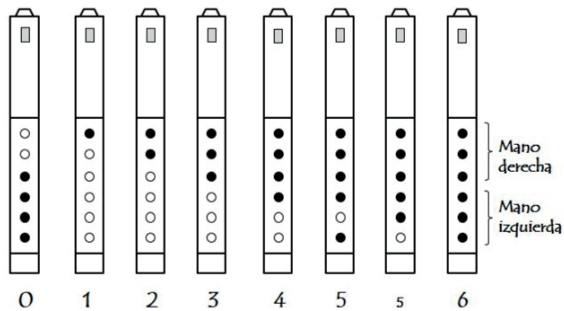
42

B'

I

Al inicio varias veces

Digitación en ANKUTA y TAYKA:



LLAMAYURIS

Tarkeada de los cosechantes. Versión del Conjunto Los Yapuchiris - Acora, Puno

Paso: ♩ +/- 90

Transcripción de
Omar Ponce Valdivia

Digitación de
ANKUTA y TAYKA

TARKAS

3 5 5 5 3 3 6 6 6 0 2 3 5 5 5 3 3 6 6 6 0 2

Referencia melódica

BOMBO

ANKUTA y TAYKA

2 0 0 0 0 0 6 6 6 0 2 2 0 0 0 0 0 6 6 6 0 0 2

(b)

ANKUTA y TAYKA

5 5 3 3 6 6 6 0 2

(c)

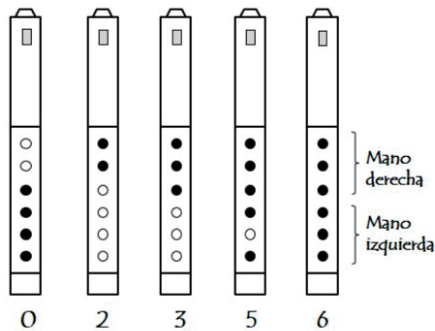
ANKUTA y TAYKA

2 0 0 0 0 0 6 6 6 0 0 2 0 1 2 ...

1ra vuelta 2da vuelta

Al inicio varias veces

Digitación en
ANKUTA y TAYKA:



Sección

PRÁCTICAS MUSICALES

Espacio de aproximación musical y etnográfica a las diferentes prácticas musicales que coexisten en Perú, comprendidas como géneros musicales y consideradas representativas de determinada comunidad.

El objetivo de esta sección es comprender la coexistencia de múltiples expresiones musicales en nuestro país y cómo estas sostienen su práctica en formas culturales y estéticas específicas y ligadas a funciones concretas. Las expresiones musicales pueden ser entendidas a partir de sus vertientes andina, amazónica y costeña y sus múltiples comunidades, como en relación a contextos transterritoriales de práctica o a situaciones históricas; el aporte al conocimiento plural de las músicas en Perú es objetivo y principio de Antec.

Cada número de Antec abordará una expresión, práctica o género musical comprendida como una forma local específica. El abordaje consistirá en una aproximación etnográfica al contexto de la práctica, basada en la observación directa y participativa en la música, así como en la revisión bibliográfica pertinente. El abordaje central será el análisis y descripción de los elementos musicales, las características sonoras y performativas y el análisis de las funciones de la música en el contexto social.

Por tanto, esta sección es un espacio abierto a todo músico, miembro de una práctica musical local del país, que quiera dar cuenta de su experiencia, sin ser necesariamente investigador experimentado. Los textos se estructurarán bajo los siguientes lineamientos:

1. Descripción de la práctica musical en su contexto: descripción de carácter etnográfico u observación participativa la música.
2. Espacio y tiempo de practica: locación, área, época u ocasiones en que se práctica la música.
3. Raíces culturales: datos históricos de la práctica existentes en fuentes escritas o el relato oral.
4. Instrumentos musicales: descripción organológica o morfológica del/los instrumentos, variante local o asociación instrumental empleados en la música.
5. Características sonoro-musicales de la práctica: descripción de los elementos musicales: Estructuras, armonía, ritmos, timbres, instrumentación, variaciones o lo que fuera particular del estilo y cómo estos se articulan con la expresión musical.
6. Conclusiones sobre el aspecto musical de la práctica

Equipo editor

CODA



Gestión y permanencia de la Bienal de Violoncello – Lima: apuntes para su historia

Carmen Sammanda Sigüenias Rodríguez

Universidad Nacional de Música

csiguenas@unm.edu.pe

La presente es reseña de un proyecto de investigación iniciado con el objetivo de documentar una de las bienales musicales más importantes de nuestro país: la *Bienal de Violoncello* en su permanencia entre los años 2003 a 2017, y que es parte de un trabajo de investigación más amplio, desarrollado en 2017 a fin de obtener el grado de bachiller en música, especialidad de violoncello, en la Universidad Nacional de Música.

Como docente de la especialidad, participante y gestora de la Bienal tuve la inquietud de reconocer retrospectivamente cómo se dio inicio a la realización de esta, y cómo ante distintas limitaciones, su realización ha podido sostenerse y aún potenciarse en el tiempo. Luego de dar a conocer los procedimientos aplicados a la compilación de información organizativa sobre las 8 bienales mediante entrevistas, procederé a mencionar las fuentes escritas tanto documentales como referenciales. Abordaré aspectos resaltantes de cada Bienal en cuanto a conciertos, recitales, talleres y clases maestras brindadas por violonchelistas nacionales e internacionales desde la perspectiva de sus aportes a la formación de jóvenes violonchelistas.

Una de las principales fuentes de información fue la realización de entrevistas, mediante las que se conoció las opiniones, experiencias y sucesos que a criterio de los entrevistados han contribuido a dar trascendencia a la Bienal; entre estas, a la coordinadora artística Annika Petrozzi, cuya transcripción está incluida en el anexo. Por otra parte, recurrí a colecciones particulares de documentos que contengan información sobre la Bienal y a la búsqueda de documentos institucionales custodiados en los archivos de la Universidad Nacional de Música, como son programas de mano de conciertos, resoluciones directorales, proyectos institucionales, cartas de agradecimiento, cartas de invitación, palabras



de inauguración, palabras de clausura, reseñas de músicos invitados, afiches y notas de prensa referidas a las diferentes bienales, referente a su planificación, procedimientos operativos, ejecución, y circulación de repertorio.

El I Festival Internacional de Violoncello

La Bienal de Violoncello en nuestro país tiene como objetivo difundir, incentivar y perfeccionar la práctica de violoncello, por medio de recitales, conciertos y clases maestras, y se podría decir que está inspirado en la abnegada labor realizada por Angélica de Arce, quien a través de recitales y conciertos difundió el arte del violoncello en nuestro país. A partir de esta experiencia, la reconocida violonchelista Annika Petrozzi decide promover acciones referentes a esta práctica a modo que sea asumido como una actividad institucional y llegue a más interesados.

Según Fernando Torres, director del ICPNA en el año 2003, Annika Petrozzi al ver que en el país ya existían festivales como el de flauta y violín, tuvo la firme convicción de organizar uno propio, manifestándole su deseo de realizar un primer festival de violoncello, que incluyera la participación de instituciones pertinentes como el Conservatorio Nacional de Música.

En efecto, el Conservatorio Nacional de Música brindó respaldo a esta iniciativa, ejecutando acciones académicas, artísticas, económicas y de difusión del I Festival Internacional de Violoncello. Por su parte, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano financió el hospedaje de músicos invitados, de publicidad y auditorios.

Así, del 14 al 16 julio de 2003, se celebró el I Festival Internacional de Violoncello en el auditorio del Instituto Cultural Peruano Norteamericano - ICPNA de Miraflores teniendo como participantes a reconocidos violonchelistas nacionales e internacionales.

En la primera fecha del festival efectuado el 14 de julio del 2003, se formó un ensamble de violoncellos integrado por William Molina, Claudio Santos, Natasha Zielazinski, Nadezda Golubeva, de Venezuela, Chile, EE.UU. y Rusia, respectivamente; y Tatiana Encinas, Sammanda Sigüeñas, Cynthia Villegas, Marco Lucioni, Francisco Alarcón, César Pacheco y Susana Zavala de Perú. Además, se contó con la participación del Trio de cellos Trujillanos conformado por Francisco Alarcón, Sammanda Sigüeñas y Jorge Vascones quienes interpretaron *Divertimento para tres cellos* de Niso Ticciati, con Claudio Santos como solista.

La segunda fecha del festival estuvo a cargo del Ensamble de Cuerdas *Amadeus*, conformado por alumnos y docentes del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección de Carlos Costa, y se interpretó *Conciertos Barrocos*, al igual que la primera fecha, el ensamble tuvo como solista a Claudio Santos. Para la tercera fecha del 16 de julio se contó con la participación de los alumnos de la Asociación Suzuki del Perú y de la violonchelista Natasha Zielazinski.

La II Bienal

En 2005, debido al escaso presupuesto que manejaba el festival y a sugerencia de Annika Petrozzi se optó por cambiar la denominación de Festival Internacional a Bienal de Violoncello. En este segundo encuentro se realizó del 19 al 22 de julio del 2005 en el auditorio del ICPNA de Miraflores. Se contó con clases maestras, y conciertos interpretados por los violonchelistas de la Asociación Suzuki del Perú, Sammanda Sigüeñas, Marco Luccioni, alumnos de la especialidad de violoncello del Conservatorio Nacional de Música acompañados en el piano por Diego Puertas. En la fecha de clausura se presentó Susana Zavala, Inkeri Petrozzi y la Orquesta de Cámara dirigida por Carlos Costa.

La III Bienal

A la organización del Conservatorio Nacional de Música y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, se sumó el Centro de Promoción Artística de Finlandia, logrando concretar la III Bienal de Violoncello a partir del 16 de julio del 2007. De este evento participaron los violonchelistas Edith Saldaña de Perú-España, Timo Hanhinen de Finlandia, Ilmari Hopkins de Noruega, Jacek Wozny y Kristina Wozny de República Checa, quienes realizaron una importante labor pedagógica mediante clases maestras a violonchelistas profesionales y violonchelistas en formación. También se obtuvo el invalorable apoyo de organizaciones peruanas como la Asociación Suzuki del Perú, el Cuarteto Félix y otros músicos peruanos. La violonchelista Annika Petrozzi, una vez más, demostró un impecable trabajo de organización.

La IV Bienal

La Bienal Internacional de Violoncello de esta edición, desarrollada del 04 al 08 de mayo de 2009, tuvo como invitado especial al violonchelista Alexander Russakovsky de EE. UU., que además de interpretar un repertorio virtuoso y amplio, transmitió sus métodos de aprendizaje en clases maestras subvencionadas por la Universidad del Sur de Mississippi. También participaron los violonchelistas peruanos Sammanda Sigüeñas, Marco Luccioni, José Quezada y Annika Petrozzi acompañados por los pianistas Carmen Escobedo, Henry Rodríguez, Ana María Haro, Carla Ducato, María del Carmen Espinoza. Se hizo presente, además, el Cuarteto de Cuerdas Tata Pajla y la Orquesta de Cámara Armonía dirigida por el maestro Carlos Costa.

La V Bienal

En 2011 la Bienal se consolida como evento institucional del Conservatorio Nacional de Música, otorgándole un mayor presupuesto para su realización. Esta edición fue desarrollada del 17 al 21 de octubre de 2011, bajo la coordinación artística de Annika Petrozzi.



De este encuentro participaron los violonchelistas César Pacheco, José Quezada, Sammanda Sigüeñas y Tatiana Encinas, y se tuvo como invitado internacional al maestro Moisés Molina de la Western Illinois University de EE.UU, quien dictó clases maestras y ofreció recitales como solista, cerrando la V Biental acompañado por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, dirigida por el maestro Fernando Valcárcel.

La VI Biental

La VI Biental de Violoncello a diferencia de las anteriores tuvo una mayor extensión de días, realizada del 09 al 18 de octubre de 2013. Los maestros invitados fueron los violonchelistas Valentín Scharff de Alemania, Johann Aparicio Bohórquez peruano radicado en Alemania y David Starkweather de EE. UU., quienes ofrecieron clases maestras, seminarios, ensayos y conciertos abiertos al público.

La VII Biental

En 2015 se llevó a cabo la VII Biental de Violoncello. Las clases maestras y ensayos tuvieron lugar en la sede principal del Conservatorio Nacional de Música del 2 al 13 de noviembre, y los conciertos en la sede Miraflores del ICPNA del 9 al 13 de noviembre. Fueron parte de este encuentro los reconocidos violonchelistas Edith Saldaña de Perú-España, Megan Titensor de EE. UU., Taide Prieto de Perú-EE. UU., Diego Carneiro de Brasil, Fil Uno de Perú, Johann Aparicio-Bohórquez de Perú-Alemania, Jorge Pérez Tedesco de Argentina y Rafael Delgado de Perú-Argentina.

La VIII Biental

Entre el 28 de agosto y 8 de Setiembre 2017 se realizó la VIII Biental, bajo la dirección del Conservatorio Nacional de Música, en colaboración con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, el Gran Teatro Nacional, el Ministerio de Cultura, la Orquesta Sinfónica Nacional y Western Illinois University y la Universidad Veracruzana de México. Se registró un total de 49 participantes activos y más de 30 oyentes provenientes del interior del país, así como violonchelistas del proyecto social Sinfonía por el Perú, del Conservatorio de Lima Josafat Roel Pineda y violonchelistas venezolanos radicados en Perú. Los violonchelistas invitados fueron Moisés Molina de EE. UU.-Honduras, Taide Prieto de Perú-EE. UU., Pamela Arce de Perú-Alemania, Leo Costa de Alemania, sin dejar de mencionar la especial participación de la solista invitada de la Orquesta Sinfónica Nacional, Wendy Warner proveniente de EE. UU.

Cabe resaltar que por primera vez en la historia de las bienales se reunió un ensamble de más 50 violonchelistas en etapa escolar, organizado por Tatiana Encinas y dirigido por Inkeri Petrozzi. Se conformó además una orquesta de 30 violoncellos denominada "Annika Petrozzi", en homenaje a la labor y trayectoria artística de la reconocida violonchelista.

Violonchelistas invitados y sus aportes

Desde la primera edición de la Bienal, como Festival Internacional de Violoncello, se pudo contar con músicos internacionales que además de sus aportes artísticos han permitido a maestros y estudiantes de nuestro país conocer sobre sus métodos de interpretación y enseñanza del violoncello. Solo haré mención de algunos:

- **William Molina (Venezuela)**

Fue violonchelista principal de la Orquesta Sinfónica “Simón Bolívar” y profesor principal de la Academia Latinoamericana de violoncello con sede en Caracas. Su metodología interpretativa está llena de creatividad, logrando que el violonchelista discípulo evoque de su interior sentimientos y emociones. De esta manera enseñó a graficar lo tocado relacionándolo con alguna experiencia. Para Molina todos son violonchelistas, sin existir rangos entre estudiantes y maestros, ni niveles entre principiantes y avanzados, lo que permite fortalecer la autoestima de los primeros, en quienes enfatizó la autoconfianza. Además, recomendaba a los violonchelistas ubicarse geográficamente en el violoncello para no perderse en el diapasón o tastiera, usando referencias desde la primera posición hasta la séptima posición con pulgar.

- **Alexander Russakovsky (Rusia)**

Uno de sus aportes más relevantes es la realización de los cambios de posición de la mano izquierda, realizando deslizamientos suaves sin presión del pulgar por toda la tastiera, además sugiere levantar ligeramente el codo izquierdo facilitando el movimiento motor sin tensión, utilizando los músculos de la espalda.

El 20 de junio del año 2017, diez años después de su presentación en la II Bienal, me concedió una entrevista en la que resalta la importancia de las bienales en Perú, las cuales, según su criterio, fortalecen los lazos del Conservatorio Nacional de Música con instituciones de todo el mundo, así mismo considera que al invitar artistas internacionales reconocidos se comparte experiencias así como técnicas de interpretación, enriqueciendo de esta manera la conciencia del violonchelista a través de la variedad de metodologías para lidiar con los desafíos que el instrumento presenta



Clase maestra de Alexander Russakovsky en la III Bienal de Violoncello. Lima-Perú, 2007. Fuente: fotografía S. Sigüeñas, 2007

- **Moisés Molina (Guatemala)**

Es profesor de violoncello de la Western Illinois University. Un aporte significativo estuvo basado en la ejecución de dobles cuerdas en el violoncello, al tocar terceras, sextas u octavas la presión debe ser mínima en la mano izquierda, lo que ayuda a una mejor afinación y calidad de sonido, lo que permite hacer los cambios de posición con naturalidad y sin tensión.

- **Diego Carneiro (Brasil)**

Carneiro puso énfasis en la emisión del sonido del instrumento, pidiendo a los violonchelistas que tomen el arco como si fuera el arco de una viola de gamba de esta manera sentían el peso del brazo ayudado por la gravedad. Una vez obtenida la sensación, solicitaba tomar el arco como violonchelista tratando de sentir la misma sensación y peso del brazo; obteniendo un sonido amplio, bello y resonante.

- **Claudio Santos (Chile)**

Concientizó acerca de la práctica constante de las cuerdas al aire, manteniendo un ángulo de 90 grados entre el arco y la cuerda, para que de esta manera se mantenga un sonido brillante, con calidad y proyección.

Aportes al repertorio clásico y contemporáneo

Durante las bienales se interpretó obras del repertorio clásico y contemporáneo de compositores como Johann Sebastian Bach, William Henry Squire, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Joseph Haydn, Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven, György Ligeti, Zoltán Kodaly, Jean Sibelius, Gabriel Fauré, Francois Couperin, Pietro Locatelli, Lois Vierne, Jean-Baptiste Barrier, Jacques Offenbach, David Popper y Mark Summer.

Los maestros invitados proporcionaron obras de estos compositores que nunca antes habían sido tocadas en nuestro país, incrementando así el repertorio de los conciertos y recitales de cada bienal. Entre ellas:

- *Julie O*, pieza musical de técnicas extendidas, compuesta por el Violonchelista norteamericano Mark Summer. En el marco del Primer Festival Internacional de Violoncello, fue interpretada por primera vez en Perú por Natasha Zielasinsky.
- *Concierto para violoncello Op. 129*, del compositor Robert Schumann. versión para cuarteto de violoncellos, transcrita e interpretada por el violonchelista Alemán Valentin Scharff durante uno de los recitales de la VI Bienal de Violoncello.
- *Variaciones para una cuerda sobre el tema de "Moisés"*, transcrita para dos violoncellos por Valentín Scharff e interpretada por Johann Aparicio Bohórquez y Valentin Scharff, en la VI Bienal de Violoncello.

Músicos y sus aportes al repertorio peruano y latinoamericano

Las ediciones de la Bienal de Violoncello no han estado ajenas a apoyar la difusión de la música peruana y latinoamericana

- I Festival Internacional de Violoncello (2003): *Poema Macchu Picchu*, *Fantasia sobre un tema de Martínez Compagnon* y *Marinera Limeña* de los compositores peruanos Alejandro Nuñez Allauca, Seiji Asato y Teófilo Álvarez, respectivamente, e interpretadas por el violonchelista Francis Alarcón y la pianista Katia Palacios. *Escenas Cariocas* y *Bachiana Brasileira N° 5*, escrita para octeto de violoncellos y soprano, de los compositores brasileños José Guerra Vicente y Heitor Villalobos, respectivamente, e interpretadas por la violonchelista Sammanda Sigüeñas y la pianista Carmen Escobedo. *El gran Tango* del compositor argentino Astor Piazzolla, interpretado por Gisella Plaza, violonchelista peruana radicada en Chile, acompañada por Katia Palacios.
- II Bienal de Violoncello (2005): *Nocturno para cello y piano* del compositor peruano Juan Fiege, interpretado por el violonchelista Marco Lucioni acompañado por el pianista Diego Puertas.
- III Bienal de Violoncello (2007): *Marinera* del compositor peruano Ernesto López Mindreau, interpretado por el violonchelista finlandés Ilmari Hopkins acompañado por el pianista Henry Rodríguez. *Libertango* de Astor Piazzolla, interpretado por la violonchelista Sammanda Sigüeñas y el pianista Henry Rodríguez.
- IV Bienal de Violoncello (2009): *Interno* de la compositora peruana Clara Petrozzi, interpretado por la violonchelista Annika Petrozzi. *Marinera Limeña* de Teófilo Álvarez, por Sammanda Sigüeñas y el pianista Henry Rodríguez. *Estaciones Porteñas* de Astor Piazzolla, por el violonchelista José Quezada, el violinista Moshe Waltersdorfer y la pianista María del Carmen Espinosa.
- V Bienal de Violoncello (2011): *Tres piezas para violonchelo y piano* de Teófilo Álvarez, interpretada por la violonchelista Sammanda Sigüeñas y la pianista Katia Palacios. *De Profundis* del compositor peruano Jorge Villavicencio Grossman, por Annika Petrozzi. En calidad de estreno, se interpretó la *Sonata N° 1 para chelo y piano* del compositor peruano Gonzalo Garrido-Lecca, a cargo de José Quesada en el violoncello y el mismo compositor en el piano. *Pampeana N° 2* del compositor argentino Alberto Ginastera, interpretada por el violonchelista Moisés Molina y la pianista Patricia Costa.
- VI Bienal de Violoncello (2013): *Cantos* de los compositores cubanos Chucho Valdés y Miguel Matamoros, arreglo de Rafael Nuñez y *Gitanerías* de Ernesto Lecuona, interpretadas por el cuarteto de cuerdas Ictus integrado por los violinistas Erick Pajares y Frank Arias, el violista Rafael Nuñez y la violonchelista Sammanda Sigüeñas. *Pampeana N° 2* de Alberto Ginastera, a cargo del violonchelista



peruano radicado en Argentina Rafael Delgado y la pianista Flor Canelo.

- VII Biental de Violoncelo (2015): *Partita para Violoncello solo* de Fabián Pérez Tedesco y *Graciela y Buenos Aires* de José Bragato, ambos compositores argentinos, interpretadas en calidad de estreno por el violonchelista argentino Jorge Pérez Tedesco. *Re Creación* del compositor peruano J. Sosaya para Oboe, Fagot, Chelo y Clavecín. La obra *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, interpretada por la violonchelista peruana Taide Prieto y el pianista mexicano Francisco Fernández. *El Gran Tango* de Astor Piazzolla, interpretada por el violonchelista Brasileño Diego Carneiro y la pianista peruana Alicia Arce-Conrad.

El Comercio 180 años

Se inicia biental de violoncelo

(Difusión) Del 2 al 13 de noviembre se llevará a cabo la VII Biental de Violoncelo, importante actividad musical organizada por el Conservatorio Nacional de Música y el ICPNA que contará con la participación de renombrados maestros del violoncelo, tanto nacionales como extranjeros, quienes ofrecerán clases maestras, ensayos y conciertos en la Sede Principal del Conservatorio y el ICPNA de Miraflores.

Redacción: 11.02.2015 / 04:40PM



(Difusión)

Nota de prensa diario El Comercio (02 de noviembre de 2015), Lima-Perú.

La IX Biental

Actualmente, se viene iniciando gestiones para la edición número IX de la Biental, a realizarse el próximo 2019, logrando de esta manera el desarrollo ininterrumpido de la Biental desde 2003.

Pese a que la finalidad del presente trabajo de investigación solo era compilar apuntes relevantes de la Biental de Violoncello correspondientes a las ediciones pasadas, ha generado en mí el compromiso de seguir documentando las bienales a futuro, y con ello contribuir a escribir la historia de uno de los encuentros más fructíferos de nuestra especialidad de violoncello y que esta sirva, a la vez, de base para estudios de mayor profundidad.

Podríamos decir, además, que la Biental de Violoncello ya es un precedente histórico musical en Lima, gracias a la cooperación institucionalizada de la Universidad Nacional de Música y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA, demostrando así que sí es posible establecer alianzas entre entidades estatales y privadas a favor de la cultura. Esto no solo debería fortalecer la especialidad de violoncello sino también replicarse a otras especialidades a nivel nacional.

Por otro lado, si bien es cierto que las instituciones han cumplido un papel importante en la concreción y sostenimiento de la Bienal, esto no se hubiese alcanzado sin la participación de una gestora inicial; en este caso, cabe reconocer la importante labor realizada por la maestra Annika Petrozzi.



Orquesta de Violoncellos Annika Petrozzi, dirigida por la homenajeada en la VIII Bienal de Violoncello. Lima- Perú, 2017. Fuente: fotografía S. Sigüeñas,



Entrevista realizada a la maestra Annika Petrozzi (Transcripción de audio)

1. ¿Cuál fue la finalidad de hacer el concurso nacional de interpretación de cello?

Bueno, [el objetivo] era un poco rescatar el instrumento del olvido, que había tenido muchos años, y resaltar la difusión de la maestra Angélica de Arce quien realmente logro difundir en todo el país mediante conciertos y a todo nivel escolar, a nivel de conciertos, etc. para difundir el cello y el repertorio para cello, pero su lucha fue sola y luego “se apagó el fuego”. Cuando yo comencé a trabajar en el conservatorio en el 71 no había alumnos, no había ni instrumentos... estaba bien muerto por mucho tiempo hasta que poco a poco fue reflatando [tomando consciencia que hasta el momento] se habían formado varios chelistas en el país... como las hermanas Plaza que habían salido para buscar más apoyo y mejores niveles [de interpretación], supe que era el momento para destacar el instrumento, hacer saber que si hay cellistas buenos... que se habían formado aquí.

2. ¿Qué la motivo gestionar el primer Festival Internacional de Violoncello?

Yo creo que ha sido el ejemplo de colegas en otros instrumentos [festivales] como el Festival de Violín, el de flauta también [realizado] por el maestro Vivanco y bueno yo pensé que en cello también teníamos que hacer [un festival de esa naturaleza].

3. ¿Por qué cree importante la realización de la Bienal de Violoncello?

Yo pienso que la respuesta que tuvo entre los estudiantes ha sido decisiva porque ellos se han sentido muy motivados después de las primeras Bienales y de hecho están esperando que cada vez haya más. Así se proyectan para el futuro.

4. ¿Cuáles han sido los factores que han permitido la permanencia de la Bienal durante todos estos años, desde el 2003 al 2015, incluyendo la que se está organizando este año 2017, como VIII Bienal de Violoncello?

Si, bueno definitivamente la coorganización del Conservatorio y del ICPNA, porque ambas instituciones han aportado muy bien [en] todas las coordinaciones, cada una tiene su presupuesto y su segmento en que va apoyar, y no habido contra tiempos en eso. Eso ha sido decisivo porque si no cada vez se hubiera tenido que buscar quién pueda apoyar [patrocinar].

5. ¿Cómo fue el contacto con el ICPNA?

Bueno, influyó la relación personal que tenía con Fernando Torres, quien trabajó conmigo en La Camerata de Lima dirigida por Maestro David del Pino Klinge durante muchos años.

6. ¿Alguna anécdota o mensaje que quiera dejarnos?

Una de las ideas es que a través de las bienales logremos que haya conciencia de tratar de recuperar los talentos que han salido [fuera del país] a estudiar. Porque ahora en el Perú necesitamos muchos músicos, muchos profesores. Hay mucha efervescencia para el trabajo de música y tenemos los mejores elementos fuera del país; entonces, yo inclusive quisiera evocar a las entidades oficiales [para] que se haga un proyecto, un plan para convocar a estos elementos. [Y de esta manera] puedan contribuir a su país, con un sueldo con el que puedan [y merezcan] vivir.



Annika Petrozzi, Coordinadora Artística de las bienales 2003 – 2017.
Fuente: fotografía Asociación Suzuki del Perú 2016.



Catálogo de los documentos recopilados de la Bienal desde el año 2003

Bienal	Código	Título	Descripción	Autor	Fecha	Documento
Bienal I	BVP_001	Festival Internacional de Violonchelo	Programa de Mano		2003	Bienal I
	BVP_002	II Bienal de Violonchelo	Programa de Mano		2005	Bienal II
Bienal II	BVP_003	II Bienal de Violonchelo	Afiche Publicitario		2005	Afiche IMG 0428
	BVP_004	Bienal de Violonchelo	Programa de Mano		2007	Programa de Mano
Bienal III	BVP_005	Discurso Inauguración de la III Bienal Internacional de violonchelo	Discurso Inaugural		16/07/2007	Discurso
	BVP_006	RD No. 111-07-CNM	Resolución del CNM para realización y gastos de la bienal	CNM	26/03/2007	RD No. 111-07-CNM
Bienal IV	BVP_007	IV Bienal de Violonchelo	Programa de mano		2009	Programa de mano
	BVP_008	Afiche 001	Afiche Publicitario		2009	Afiche 01
	BVP_009	Afiche 002	Afiche Publicitario		2009	Afiche 02
	BVP_010	Continua Bienal de Violonchelo	Artículo de periodico "El Peruano"	El Peruano	SF/2009	El Peruano
	BVP_011	Carta agradecimiento IV Bienal de Violonchelo Russakovsky	Carta de agradecimiento	Anikka Petrozzi	8/05/2009	Carta
	BVP_012	Palabras de Clausura IV Bienal Internacional de Violonchelo	Palabras de Clausura	Fernando De Lucchi	SF/2009	Clausura
Bienal V	BVP_013	Programa Bienal 10.04	Programa en word		SF/2009	Programa
	BVP_014	Proyecto 1 V Bienal de Violonchelo	Fundamentación y consideración para la bienal 2009		SF/2009	Proyecto
	BVP_015	Programa de mano	Fotografías del programa de mano para la bienal 2009		2011	Programa 2011
	BVP_016	RD No. 336- 11 V Bienal de Violonchelo 2011	Resolución del CNM para realización y gastos de la bienal	CNM	30/09/2011	RD No. 336-11-CNM
	BVP_017	V bienal de Violonchelo	Nota de prensa	CNM	SF/2011	Nota
	BVP_018	Cronograma 2011	Fechas de la Bienal 2011		SF/2011	Cronograma
	BVP_019	Culmino la V Bienal de Violonchelo	Artículo CNM	El conservatorio haciendo Noticia	SF/2011	Artículo2
	BVP_020	Programa de mano	Programa de Mano			Programa 2013
	BVP_021	VI Bienal de Violonchelo	Artículo CNM	El conservatorio haciendo Noticia	2013	Artículo
	BVP_022	Maestros invitados_cv (2)	CV de los maestros incitados		2013	CV Maestros
Bienal VI	BVP_023	RD No. 437 - 13 - CNM Modificatoria de la VI Bienal de Violonchelo 2013	Resolución del CNM para realización y gastos de la bienal	CNM	11/10/2013	RD No. 437-13-CNM

Catálogo bienal de violoncello 2003-2017. Fuente elaboración propia



Instrucciones a los autores

Alcance y política editorial

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical es un espacio de circulación de trabajos de investigación académica en el campo de la música, gestado y sustentado por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones – Cicrempp de la Universidad Nacional de Música de Perú.

Tiene por misión visibilizar la generación del conocimiento alcanzado en el ejercicio de la música como profesión del ámbito universitario. Publica trabajos desarrollados por especialistas de las diferentes áreas de la música como son la interpretación, la creación, la educación musical y la musicología. Así mismo, brinda lugar a trabajos provenientes de otros campos como las ciencias sociales y humanas cuyo énfasis temático esté centrado en la música en tanto práctica social, forma de arte, praxis formativa, expresión estética o medio comunicativo.

La proyección de *Antec* es interdisciplinaria, los textos corresponden con una visión articuladora que permite comprender cómo la profesión musical está interrelacionada con diversos campos del saber y la conducta humana. Para la publicación se prioriza la originalidad del tema, así como su potencial aporte a una mejor comprensión de los hechos musicales en sus respectivos contextos humanos; en esta visión se brinda cabida equitativa al estudio de las diferentes formas de expresión musical que han adoptado nuestras sociedades para expresar contenidos positivos. Su alcance es hacia la comunidad académica en general, se basa en la política *Open Access* y busca contribuir al entretendido interinstitucionales de redes en torno a la investigación musical. *Antec* se publica digital y físicamente con una periodicidad de dos números anuales.

1. Características formales del manuscrito

La Revista Peruana de Investigación Musical admite la publicación de documentos originales e inéditos, pertenecientes al campo de la música en su concepción amplia, con una extensión máxima de 30 hojas, además de anexos.



Los textos originales, denominados "manuscritos", serán enviados en versión electrónica Word para Windows a revista.investigacion@unm.edu.pe, con las siguientes especificaciones:

- Tipo de letra: Arial
- Tamaño: 12
- Interlineado: 1.15, dejando espacio después del párrafo
- Márgenes: superior e inferior de 2.5 cm, margen izquierdo de 3.00 cm y margen derecho de 2.00 cm.

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

- Título en el idioma del texto y su versión inglesa.
- Autor o autores, consignados de la siguiente manera: apellidos, nombres, filiación institucional actual y correo electrónico.
- Resumen en el idioma del texto, en un máximo de 200 palabras y su versión inglesa.
- Palabras clave en el idioma del texto y su versión inglesa, sin exceder a 5 y separadas por punto y coma.

Se contempla la posibilidad de publicar trabajos en idiomas diferentes al español. Si el texto estuviese originalmente escrito en inglés u otro, la traducción del título, resumen y palabras clave deberá realizarse al idioma español.

En la estructuración del manuscrito, se recomienda seguir el esquema general de trabajos de investigación académica, comprendiendo:

- **INTRODUCCIÓN**, donde se expone los fundamentos del trabajo, se deje ver claramente los objetivos, marcos y perspectivas y se haga mención de los procedimientos, métodos y materiales empleados.
- **DESARROLLO TEMÁTICO**, donde se procede a la contextualización, a la discusión central y extendida del tema y al desarrollo de los procedimientos analíticos, distribuyendo estos contenidos en subtítulos.

En caso de presentar imagen o gráfica musical durante el desarrollo temático, independientemente de su inclusión referencial en el documento Word, las imágenes deben ser enviadas en archivos de alta resolución, en formato PNG y las transcripciones o gráficas musicales en archivo editable Finale.MUS, con la numeración asignada en el texto. Cada imagen o gráfica musical deberá reseñar indicando: Figura n.º xx. Título del fragmento. Fuente de la imagen o "elaboración propia" si fuera el caso.

- **CONCLUSIONES**, que sean de tipo general y específico
- **REFERENCIAS**, que sean consignadas al final del texto.



- ANEXOS, donde se podrán añadir optativamente imágenes recurrentes o partituras

2. Formas para la revista

Los textos a ser publicados podrán adoptar diferentes formas, siempre que sus procedimientos teóricos y metodológicos estén centrados en el campo de la música. Pueden ser:

- Artículo de investigación
- Fragmentos de ensayo o breve ensayo
- *Paper* académico
- Monografía
- Ponencia presentada a congreso, coloquio o seminario académico
- Reseña de libro o disco
- Relato de experiencias
- Historia de vida
- Crónica

3. Evaluación de artículos de investigación

Los manuscritos serán revisados por un Comité evaluador, quienes corroborarán la calidad conceptual y metodológica del texto así como la pertinencia de sus contenidos con los lineamientos generales de la revista o con la temática específica de uno de sus números.

Se aplicará el sistema de *doble ciego*, es decir, tanto el evaluador desconoce el nombre y procedencia del autor, como este recibe las observaciones de manera anónima. El procedimiento será mediado por el Comité editorial.

4. Derechos de autor

Los autores de los originales aceptados deberán ceder antes de su publicación los derechos de publicación, distribución y reproducción de sus textos. Esta cesión tiene por finalidad la protección del interés común de autores y editores.

5. Citas y referencias

El uso de ideas, datos, conceptos, teorías entre otros, provenientes de fuentes escritas u orales, deberá ser citado en el texto además de ser reconocido en las referencias finales para favorecer su verificación de autenticidad.



Para consignar estas citas y referencias, se empleará la normativa propuesta por la *American Psychological Association* (APA) en su sexta edición.

Referencias

- **Autor o autores de libros**

Berkowitz, S., Fontrier, G. y Kraft. (2017). *A new approach to sight singing* (6a ed.). New York: W. W. Norton & Company.

Otero, L, M. (2012). *Las TIC en el aula de música*. Bogotá: Ediciones de la u.

- **Libro con compilador (Comp.), editor (Ed.), coordinador (Coord.) o director (Dir.).**

Díaz, M. (Coord.). (2013). *Investigación cualitativa en educación musical* (Colección de eufonía). Barcelona: GRAÓ.

- **Autor institucional o corporativo / colección**

Perú, Museo de la cultura. (1951). *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Autor. (Colección Arturo Jiménez Borja).

- **Autor institucional o corporativo / una institución como editor**

Perú, Instituto Nacional de Cultura INC. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Autor

- **Capítulo de libro**

Akoschky, J. (2009). Las actividades musicales. En Arnaiz, V. y Elorza, C (Dir.), *La música en la escuela infantil: 0-6* (pp. 37-100). Barcelona: GRAÓ.

- **Capítulo en un libro de congreso**

Tomaszewski, M. (2013). Chopin's music red a New. En Malecka, T. (Ed.), *Proceeding of the 11th international congress on musical signification* vol. 1 (98-117). Kraków: Akademia Muzyczna W Kralowie.

- **Artículo de revista**

Banderas, D. (2009). Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas. *Revista musical chilena*, 70 (212), 103-120.



- **Tesis**

Bolaños, C. (1986). *Los instrumentos musicales antiguos en el Perú y Ecuador* (Tesis de titulación en Musicología). Conservatorio Nacional de Música, Lima, Perú.

Nicéphor, S. (2007). *L' apprentissage de la composition musicale: regard sur la situation française durant la première moitié du XIXe siècle* (Tesis de doctorado). Université de Lille 3, Lille, Francia.

- **Documentos en línea**

Nagore, M. (2004). El análisis musical. Entre el formalismo y la hermenéutica. En *Músicas al sur* 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc. Recuperado de: <https://www.google.com.pe/h?q=investigacion+artistica+en+musica+ruben+lopez+cano&oq=investigacion+artistica+en+musica+&aqs=chrome.1.69i57j0l3.21425j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

- **Leyes**

Ley Universitaria, Ley N° 30220 (9 de julio de 2014). En: *Normas legales*, N° 527213. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República.

- **Comunicaciones personales**

Como tal son consideradas la carta privada, memorando, correo electrónico, discusión en grupo, conversación telefónica entre otras, que por sus características aportan con datos no recuperables y no hay posibilidad de verificación pública; por tanto, estas comunicaciones solo podrán ser empleadas con cita dentro del texto y no serán consignadas en la lista de referencias. Su consignación es:

N. Apellido (comunicación personal, 16 de junio, 2017)

Mayor detalle de las normas APA para trabajos de investigación en música: <http://unm.edu.pe/wp-content/uploads/2018/11/ManualApa-Musica.pdf>

El envío puede ser realizado vía mail a: revista.investigacion@unm.edu.pe o a través del registro en revistas.unm.edu.pe





Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de
ASVI BIENES & SERVICIOS
Tiraje: 500 ejemplares
Diciembre 2018
LIMA - PERÚ



LIDERANDO LA EDUCACIÓN
MUSICAL EN EL PERÚ



Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Centro de investigación, Creación musical y Publicaciones – Cicremp de la Universidad Nacional de Música de Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre las músicas, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana.

Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico, por ello, *Antec* los presenta como conocimientos potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.