



Prácticas interpretativas de la marinera y el huayno en *Despedida recordando un adiós*, para guitarra, de Francisco Pulgar Vidal¹

Performing practices of the marinera and the huayno in Farewell Remembering a Goodbye, for guitar, by Francisco Pulgar Vidal

Marco Agustín Baltazar 

Universidad Nacional de Música. Lima, Perú.

Licenciado en Interpretación Musical, con especialidad en Guitarra.

 marcoagustinbaltazarlaguna@yahoo.es

Resumen

El presente trabajo aborda las prácticas interpretativas de *Despedida recordando un adiós*, para guitarra, del compositor huanuqueño Francisco Pulgar Vidal. Se realiza un análisis general de la pieza, con especial atención en la presencia del huayno y la marinera, abordando concisamente la historia y las características generales de estos géneros, así como su manifestación e interpretación en la obra. Se concluye que esta pieza combina gestos melódicos y rítmicos típicos del folklore peruano con técnicas de composición del siglo XX, y que el conocimiento de las prácticas interpretativas permite ejecutar una interpretación musical coherente.

¹ Este escrito es resultado de mi experiencia en la diplomatura de Estudios Avanzados en Interpretación de Música para Guitarra de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Las clases impartidas por el maestro Eduardo Fernández sembraron en mí la inquietud por profundizar en la música escrita para guitarra solista en el Perú.

Palabras clave: prácticas interpretativas; marinera; huayno; guitarra clásica; música peruana.

Abstract

This study examines the interpretive practices of *Despedida recordando un adiós* for guitar, composed by Francisco Pulgar Vidal from Huanuco, Peru. It offers a general analysis of the piece, focusing on the presence of huayno and marinera, briefly outlining the history and main features of these genres and their expression in the work. The findings suggest that the piece blends melodic and rhythmic elements of Peruvian folk music with 20th-century compositional techniques, and that an understanding of interpretive practices contributes to a coherent and informed performance.

Keywords: performance practices; marinera; huayno; classical guitar; Peruvian music.

Recibido: 18/03/2025 **Aceptado:** 25/05/2025

Introducción

El presente trabajo aborda las prácticas interpretativas en la obra *Despedida recordando un adiós*, para guitarra, del compositor huanqueño Francisco Pulgar Vidal (1929-2012). Mediante un análisis musical, se revelan los rasgos de la marinera y el huayno empleados en esta pieza, y se reflexiona cómo las prácticas populares de ejecución de estos géneros construyen una versión más verosímil y coherente de la obra.

En mi oficio, en la Unidad de Bibliotecas del Conservatorio Nacional de Música del Perú (hoy Universidad Nacional de Música), descubrí el acervo de obras donadas por el compositor peruano Francisco Pulgar Vidal. La riqueza de este corpus y su única obra para guitarra, *Despedida recordando un adiós*, despertaron en mí el interés por investigarla e interpretarla en público. Así pues, mediante la catalogación y el análisis musical y documental de este fondo —que sobrepasa

los 700 documentos, entre composiciones propias, arreglos, revistas y partituras de otros compositores—, arribé a este trabajo de carácter cualitativo. En él se analizan las características musicales del huayno y la marinera presentes en esta pieza y qué prácticas interpretativas específicas de estos géneros aportan en su ejecución.

Francisco Pulgar Vidal, figura destacada de la llamada generación del 50, se formó en un contexto musical posterior a la Segunda Guerra Mundial. Para ese entonces, la reciente transformación de la Academia Nacional de Música Alzedo en el Conservatorio Nacional de Música repercutió positivamente en el campo de la composición. El apoyo de directivas institucionales a docentes, como Andrés Sas y Rodolfo Holzmann, se tradujo en la asimilación —por parte de los estudiantes— de recursos composicionales propios del siglo XX (dodecafonismo de Schoenberg, pantonalismo de Debussy, uso de escalas no tradicionales, composición interválica, etc.), sumados a una sólida formación técnica. En el caso de Pulgar Vidal, casi toda su producción presenta alguna alusión nacional, sea histórica, literaria o musical, y *Despedida recordando un adiós* no es la excepción.

Las interrogantes que despierta esta partitura son numerosas, dado que presenta problemas en el manejo del registro de la guitarra, pasajes que podrían ser reescritos e indicaciones no muy claras. Sin embargo, su fuerte carga de géneros populares —no citados de manera explícita, sino desarrollados con técnicas modernas de composición— me animó a investigarla, con el propósito de contribuir a una interpretación que responda a las intenciones del compositor.

Esta investigación abordará las prácticas interpretativas de dos géneros en la obra en mención: la marinera y el huayno. Se analizarán los gestos rítmicos, melódicos y armónicos populares presentes y se sugerirá una praxis. En la contextualización, se abordará de forma concisa la producción de Francisco Pulgar Vidal, así como el devenir histórico y las características principales de la marinera y el huayno. El análisis de estos elementos de la música popular presentes en la pieza, así como de sus prácticas interpretativas, nos llevará a conocer más profundamente

al compositor y a comprender por qué la interpretación de la obra es funcional y coherente.

Espero que este trabajo sirva como motivación para que otros guitarristas en el Perú se animen a interpretar el repertorio escrito para guitarra clásica en el país. Esto permitirá su mejor valoración, estudio y difusión hacia el futuro.

Francisco Pulgar Vidal y dos géneros musicales populares en el Perú

1. El modernismo nacional en su obra

Gran parte de la obra del compositor está impregnada de alusiones nacionales (sea histórica, literaria o musical). Asimismo, el autor combinó estos conceptos con técnicas de composición del siglo XX (uso de escalas sintéticas, composición por intervalos, *happening*, técnicas extendidas en la escritura instrumental, microtonalidad y orquestación por timbres).

Ejemplos de gran factura son *La Sonata Chuscada* (1957), inspirada en un huayno de la región peruana de Áncash); *Taki* (1960), serie de piezas orquestales basadas en el folklore andino; *Chulpas* (1968), siete estructuras sinfónicas compuestas por grupos interválicos y melodía de timbres, siguiendo la temática histórica de las Chulpas de origen aymara; *Apu Inka* (1971), cantata compuesta sobre mitología incaica; *Vallejanas* (compuestas entre 1960 y 2004), doce composiciones basadas en poemas de César Vallejo, que se caracterizan por el uso de grupos interválicos, escalas sintéticas y la evasión de progresiones tonales tradicionales; y *Modo Nasca* (1991), pieza microtonal escrita para antaras² de Nasca originales.

El caso de *Despedida recordando un adiós* no es la excepción. La obra, que toma elementos musicales del huayno y la marinera peruana, está escrita sobre escalas modales y sintéticas, pequeñas estructuras interválicas y pasajes tonales más tradicionales; asimismo, aplica algunas técnicas extendidas para el instrumento.

²Antara: instrumento musical aerófono, compuesto de tubos alineados de mayor a menor tamaño. En el caso de la cultura Nasca del Perú (200 a. C - 600 d. C), fue elaborada con cerámica, y los sonidos que produce no corresponden al sistema temperado occidental.

2. El huayno

El huayno es un género musical que abarca la región andina del Perú, Chile, Bolivia y Argentina. Sus características musicales varían de acuerdo con su contexto local, incluso dentro de un mismo país o provincia. Al respecto, el musicólogo peruano Julio Mendivil (2010) menciona: «el huayno en el Perú ofrece una enorme diversidad, ya sea referente a sus características musicales o a sus contextos de ejecución, y solo mediante un fuerte grado de abstracción es posible considerarlo como un género con características determinadas» (p. 37).

Precisamente, Francisco Pulgar Vidal escribe esta obra desde su imaginario del huayno, abstrandoy principalmente elementos rítmicos y gestos melódicos. Sobre la versatilidad de este género, Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1990), en el libro *Ranulfo, el hombre*, mencionan que en el huayno se han trabajado «materiales sonoros, gestando ciertos valores que son aprehendidos, practicados y desarrollados en determinadas circunstancias de vida social y propios del sector o grupo humano que los practica» (p. 116).

Este género es citado en algunos diccionarios escritos por cronistas españoles, desde el siglo XVI, como una danza de origen prehispánico (Mendivil, 2004). En el período de la conquista, atravesó un mestizaje con características de la música occidental (asimilación de instrumentos musicales como el arpa, el violín y la guitarra, uso del sistema tonal y adaptación a una métrica regular). Actualmente, se caracteriza por el uso predominante de la rítmica principal de corchea y dos semicorcheas, y de melodías pentáfonas sobre una armonía netamente tonal (figuras 1 y 2).

Figura 1

Patrón rítmico principal del huayno en el Perú y sus variantes más difundidas



Figura 2

Principal escala pentáfona usada en el huayno popular del Perú



3. La marinera

La marinera es, junto al huayno y el vals, uno de los géneros musicales más conocidos y practicados en el Perú. Tiene su origen en antiguas danzas de pañuelo de España (jácaras, canarios o fandangos) y ritmos africanos (Santa Cruz, 2002). Se caracteriza por compartir la métrica de los compases de tres cuartos y seis octavos en una misma especie. Estas danzas son el tronco común de diversos géneros latinoamericanos y que, en muchos casos, usan la guitarra como instrumento acompañante.

El antecedente más conocido de la marinera es la zamacueca, danza de salón cultivada en Lima, Arequipa y Cusco durante el siglo XIX (Coloma, 2018). Los viajeros Adolphe Botmileau (1832) y William Ruschenberger (1834) documentan esta danza en la Fiesta de San Juan de Amancaes, en Lima (Sarmiento, 2021). Asimismo, fue recopilada por el compositor italiano Claudio Rebagliati en su *Álbum sudamericano* (1870) (figuras 3-5). En estas, ya se presentaban características musicales que serían heredadas por la marinera, como el uso de intervalos por terceras, arpegios ascendentes y descendentes, desplazamientos rítmicos del bajo y uso de hemiolas.

Figura 3

Uso del intervalo de tercera en la melodía de la zamacueca «Calla, no lo digas», del Álbum sudamericano, de Claudio Rebagliati (1870)



Figura 4

Uso de arpegios y cambios de métrica en la zamacueca «Alza, que te han visto» (cc. 5 y 6; 33 y 34, respectivamente), del Álbum sudamericano, de Claudio Rebagliati (1870)



Figura 5

Desplazamiento rítmico del bajo en la zamacueca «Otro cachete» del Álbum sudamericano, de Claudio Rebagliati (1870)



Actualmente, la marinera peruana se caracteriza por la alternancia de los compases de tres cuartos y seis octavos, la acentuación de tiempos débiles (Spencer, 2010), constantes desplazamientos rítmicos, y por la bimodalidad menor-mayor (tónica menor, relativo mayor y viceversa) (Yep, 2018).

Despedida recordando un adiós y sus prácticas interpretativas

1. Análisis formal de la obra³

Tabla 1

Forma general de la obra «Despedida recordando un adiós», de Francisco Pulgar Vidal

Sección A	Sección B	Sección A'
cc. 1-86	cc. 87-158	cc. 159-192
Presenta elementos de la marinera.	Presenta elementos del huayno.	Presenta elementos de la marinera.

2. Análisis del material melódico y armónico

Uso de intervalos comunes

El intervalo principal que unifica toda la obra es la tercera, sea mayor o menor. Es un elemento tradicional en las marineras peruanas y en la música latinoamericana.

³ Para ver la partitura, ir al anexo 1.

Tabla 2

Uso del intervalo de tercera en «Despedida recordando un adiós»

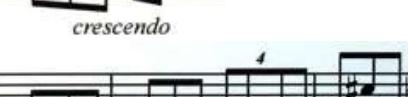
Sección	Compases	Uso del intervalo de tercera
A (marinera)	cc. 1-3	
	cc. 43-45	
B (huayno)	cc. 87-90	
	cc. 135-137	
A' (marinera)	cc. 60-62	
	cc. 179-181	

Los acordes disminuidos

El acorde disminuido, que es una derivación de dos terceras menores juntas, se presenta en la obra de las siguientes formas:

Tabla 3

Los acordes disminuidos en «Despedida recordando un adiós»

Acorde disminuido	cc. 4, 91 y 163	
Acorde disminuido (con séptima disminuida)	c. 15	
	c. 34	
	cc. 135 y 136	
Acorde disminuido (con séptima menor)	cc. 23, 76 y 96	

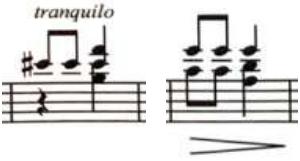
De estos acordes disminuidos, también se deriva el uso de intervalos de séptima en toda la obra.

Los acordes por cuartas

Los acordes cuartales (Persichetti, 1985 [1961], p. 37) también son utilizados. Estos resultan en el empleo del intervalo de cuarta en la pieza.

Tabla 4

Uso de acordes por cuartas en «Despedida recordando un adiós»

Sección	Compases	Uso de acordes por cuartas
A (marinera)	c. 37	
	c. 86 (con una tercera agregada)	
B (huayno)	cc. 132 y 134	
	cc. 153-155	
	cc. 156-158 (intervalos de cuarta de forma horizontal)	
A' (marinera)	c. 179	
	cc. 189-192	

Uso de modos y escalas sintéticas

A) Escala menor: Se usan las escalas de la menor armónica, la menor antigua, mi menor armónica, re menor melódica (véase anexo 2).

B) Escala mayor-menor: Esta escala es de uso particular en la música peruana. Comienza como una escala mayor, sin embargo, el sexto y séptimo grado es de una escala menor antigua.

Figura 6

Escala mayor-menor en Despedida recordando un adiós



C) Escala derivada de la menor: Surge de la alteración de un grado de la escala.

Figura 7

Derivación de la escala de la menor en Despedida recordando un adiós



D) Escalas modales: Uso de do mixolidio y la dórico (véase anexo 2).

E) Escala cromática: Usa el total cromático de forma completa e incompleta.

En el siguiente ejemplo, se usa sin el re# o mib (c. 37 de la obra).

Figura 8

Escala cromática incompleta en Despedida recordando un adiós



F) Escala disminuida: Está regida por el patrón semitono y tono. En este caso particular (c. 59), acaba con dos semitonos.

Figura 9

Escala disminuida en Despedida recordando un adiós



La sección B de la obra, correspondiente al huayno, presenta principalmente un tratamiento horizontal de los acordes disminuidos y usa el patrón interválico semitono-tono, sin necesidad de completar la escala (por ejemplo, en los cc. 144-146).

Figura 10

Patrón interválico de semitono-tono en Despedida recordando un adiós



G) Escala pentáfona: Es empleada en la sección del huayno (mi sol la si re, véase anexo 2).

H) Escala derivada del si locrio: Esta escala se usa en la coda de la pieza.

Figura 11

Derivación de la escala locria en Despedida recordando un adiós



Así pues, la riqueza melódica de esta obra es amplia, dado que utiliza nueve tipos de escalas (menor, mayor-menor, una derivación de la escala menor, mixolidia, dórica, cromática, disminuida, pentatónica y locria).

3. Intervención de géneros musicales peruanos en la obra y prácticas interpretativas

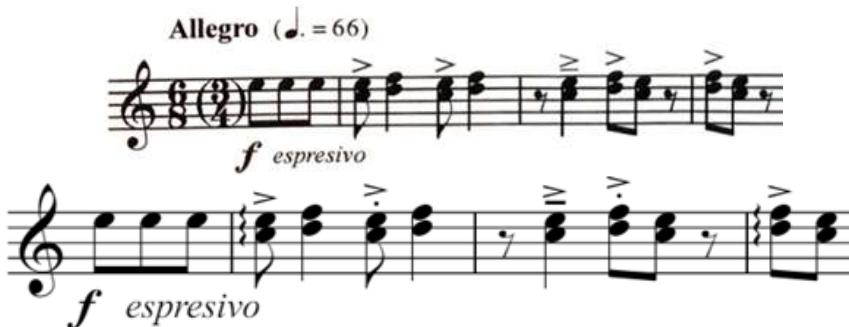
Estos géneros no se presentan de forma explícita, sino que están transformados mediante el empleo de técnicas de composición modernas. De mayor a menor medida, se presentan gestos rítmicos, melódicos y armónicos.

Elementos de la marinera peruana

A) Intervalos de tercera: Son utilizados de forma tradicional en la marinera peruana y en su antecesora, la zamacueca⁴, sea con el canto o con guitarras acompañantes. Estas terceras son compartidas por ritmos latinoamericanos de 6/8. En la música criolla peruana, se pueden tocar arpegiadas y/o articuladas.

Figura 12

Ejecución sugerida del inicio de la obra Despedida recordando un adiós



B) Apoyaturas melódicas: Este recurso, heredero del Barroco, es típico de la marinera del norte peruano. Se ejecutan, tradicionalmente, a velocidad.⁵

Figura 13

Apoyaturas en los cc. 4, 30 y 31 de la obra Despedida recordando un adiós



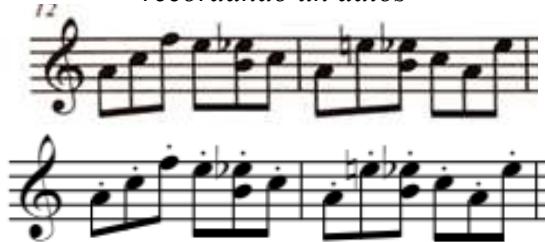
⁴ Véanse las zamacuecas escritas por Claudio Rebagliati, mencionadas en el capítulo 1, o la de Rosa Mercedes Ayarza en el anexo 3.

⁵ Enlace sugerido de ejecución: https://youtu.be/pzx-_jGP1hQ?t=26

C) Gesto melódico de llamada al baile: Se compone de arpegios ascendentes y descendentes. En la música popular del norte peruano funcionan como introducción al baile, no es el caso de esta obra. La tradición acostumbra a tocar estas notas separadas.⁶

Figura 14

Ejecución sugerida de arpegios ascendentes y descendentes en Despedida recordando un adiós



D) Desplazamientos rítmicos: Son tradicionales en la marinera y otros géneros latinoamericanos. En general, el compositor desplaza la rítmica por una corchea (por ejemplo, en los cc. 3, 7, 12 y 59). En la práctica de la música criolla peruana, estos desplazamientos se acentúan.⁷

Figura 15

Desplazamiento rítmico en el compás 15 de Despedida recordando un adiós.

Fuente: Pulgar Vidal (2010)



⁶ Enlace sugerido de ejecución: <https://youtu.be/oK6MiGxrarY?t=18>

⁷ Enlaces sugeridos de ejecución por músicos populares:

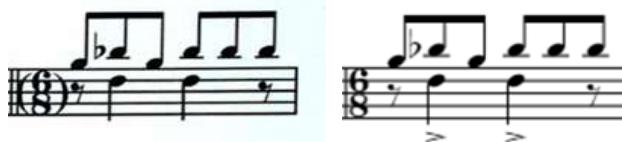
https://www.youtube.com/watch?v=-piPkS_ReK4

<https://youtu.be/x3kkbByX9jE?t=5>

En esta pieza también se desplaza el ritmo del bajo. Es una característica típica de la marinera limeña y norteña del Perú.⁸

Figura 16

Ejecución del desplazamiento rítmico del bajo en el compás 22 de Despedida recordando un adiós



E) Cambios de métrica: En esta obra se da cuando un compás de seis octavos pasa a tener la métrica de un compás de tres cuartos. Estos cambios son tradicionales en la música latinoamericana (en esta pieza se dan en los cc. 38, 40, 170, 171, 177, 178, 189, 191). En la marinera, están asociadas al paso en tierra firme y funcionan para finalizar frases (por ejemplo, en el final de la obra). En la práctica popular, se deben enfatizar.⁹

Figura 17

Cambio de métrica en el final de la obra Despedida recordando un adiós



F) Uso del cuatrillo y dosillo: Son figuras rítmicas de herencia afroperuana, presentes en la marinera. Los músicos populares generalmente las ejecutan con las siguientes desigualdades.

⁸ Enlace sugerido de ejecución por músicos populares: https://www.youtube.com/watch?v=sL-2EcS_uWw

⁹ Enlace sugerido de ejecución por músicos populares: <https://youtu.be/x3kkbByX9jE?t=14>

Figura 18

Ejecución sugerida de los dosillos en Despedida recordando un adiós



suena parecido a:



Para la ejecución de estos dosillos se requiere realizar una modulación rítmica, donde se subdivida la negra con punto en cinco partes y se distribuya con la proporción 3 y 2. Esto genera que el golpe fuerte de cada dosillo sea ligeramente más largo que el débil.

Figura 19

Ejecución sugerida de los cuatrillos para Despedida recordando un adiós



suena parecido a:



Caso similar ocurre con el cuatrillo, donde también se ejecuta con la proporción 3 y 2. Este efecto de tardanza en los tiempos débiles es característico de la música afroperuana.¹⁰

¹⁰ Enlace sugerido de ejecución por músicos populares: https://youtu.be/OQCdg8HE_mU?feature=shared&t=79

Figura 20

Ejecución sugerida de dosillos entre los compases 74 y 75 de Despedida recordando un adiós



suenan parecidos a:

*Elementos musicales del huayno*

A) Apoyaturas: Este recurso, de herencia barroca y típico de la música andina peruana, aparece en los cc. 92, 93, 104 y 140. Se ejecuta, tradicionalmente, a gran velocidad.¹¹

Figura 21

Apoyaturas en los compases 92, 93, 140 y 141 de Despedida recordando un adiós



En esta obra, la apoyatura también se presenta en el bajo de acompañamiento del huayno.

¹¹ Enlaces sugeridos de ejecución por músicos populares:

https://youtu.be/x8iCjH-J_6o?t=27
<https://youtu.be/OHvt01OqR64?t=211>
<https://youtu.be/-LiL7KLV5Uc?t=28>

Figura 22

Apoyatura en el compás 104 de Despedida recordando un adiós



B) Notas repetidas: Son muy típicas en el huayno, especialmente en la música de Huancayo y Huánuco. Se presentan en los cc. 87, 91, 95, 109 y 136 de la obra. En la práctica de la música andina, se ejecutan *staccato*.¹²

Figura 23

Ejecución de notas repetidas en los compases 88, 89 y 91 en Despedida recordando un adiós



Figura 24

Ejecución de notas repetidas en el compás 95 de Despedida recordando un adiós



¹² Enlaces sugeridos de ejecución por músicos populares:

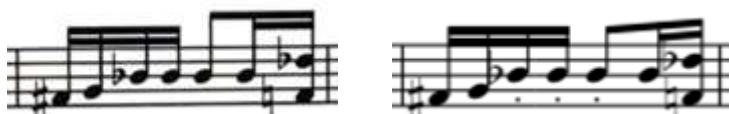
<https://youtu.be/7D8o72Uw4MY?t=28>

<https://youtu.be/qfIDwIrgTlc?t=153>

<https://youtu.be/yJJ6oLo6gV0?t=47>

Figura 25

Ejecución de notas repetidas en el compás 99 de Despedida recordando un adiós



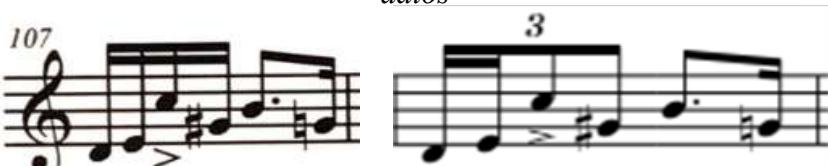
C) Arpegio que asciende y desciende, o viceversa: Esta forma de arpegio en un solo tiempo es histórica en los huaynos del Perú¹³. Se da en los compases 90, 99, 107 y, de forma invertida, en 128, 130 y 138 de la pieza. Se ejecuta con desigualdades rítmicas (las dos primeras notas son más rápidas), poniendo énfasis en la primera y tercera nota.¹⁴

Figura 26

Ejecución sugerida de arpegio descendente y ascendente en el compás 90 de Despedida recordando un adiós

**Figura 27**

Ejecución sugerida de arpegio en el compás 107 de Despedida recordando un adiós



¹³ Véase la catchua del obispo Martínez de Compañón del siglo XVIII o la de Claudio Rebagliati en 1870, dentro del anexo 4.

¹⁴ Enlaces sugeridos de ejecución por músicos populares:

<https://youtu.be/LNdPW-gCaYI?t=23>

<https://youtu.be/oR8umeY108U?t=126>

Figura 28

Ejecución sugerida de los compases 128, 129 y 130 de Despedida recordando un adiós



D) Diseño melódico grave, agudo, y viceversa: Este diseño —presente en los cc. 103, 108 y 113— simula el arpegio del arpa andina. Tradicionalmente, se ejecuta con desigualdad y, generalmente, la nota grave se toca con el dedo pulgar de la mano derecha.¹⁵

Figura 29

Ejecución de los compases 102 y 103 de Despedida recordando un adiós



En el caso de los cc. 102 y 103, el dedo pulgar tiene que ejecutar dos notas a la vez.

El siguiente caso, que va del c. 108 al c. 110, incluye el diseño grave-agudo (c. 108) y agudo-grave (c. 110).¹⁶

¹⁵ Enlace sugerido de ejecución: <https://youtu.be/yJJ6oLo6gV0?t=24>

¹⁶ Enlace sugerido de ejecución: https://www.youtube.com/watch?v=iLPC_YAMryA

Figura 30

Ejecución de los compases 108 y 110 de Despedida recordando un adiós

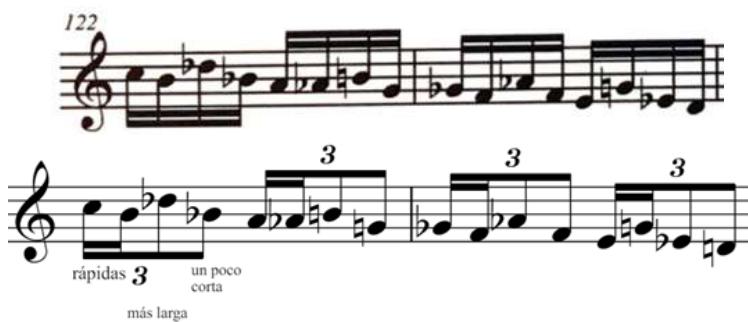


E) Gestos rítmicos típicos del huayno: Lo integran las semicorcheas sucesivas; una corchea y dos semicorcheas; dos semicorcheas y una corchea; y semicorchea, seguida de corchea y semicorchea. Generalmente se ejecutan con desigualdades.

En el caso de las semicorcheas sucesivas, las dos primeras son cortas, la tercera es de mayor longitud y la cuarta es un poco más corta.¹⁷

Figura 31

Ejecución sugerida de los compases 122 y 123 con desigualdades rítmicas en Despedida recordando un adiós



En el caso de una corchea y dos semicorcheas, las semicorcheas tradicionalmente se ejecutan un poco antes y se enfatizan.

¹⁷ Enlaces sugeridos de ejecución por músicos populares:

<https://youtu.be/U35NOBIKxQA?t=38>

<https://youtu.be/VvcchvqPHk4?t=8>

Figura 32

Ejecución de la desigualdad rítmica en el compás 89 de Despedida recordando un adiós



sueña parecido a:



Para ejecutar esta desigualdad, es necesario realizar la siguiente modulación rítmica: Dividimos la negra en siete partes y seguimos la distribución de $3 + 2 + 2$.¹⁸

En el patrón de dos semicorcheas y una corchea, las semicorcheas se ejecutan más rápido.

Figura 33

Ejecución de la desigualdad rítmica en el compás 94 de Despedida recordando un adiós



En el caso de la semicorchea seguida de corchea y semicorchea, la primera semicorchea es rápida, la corchea es pesada y la última semicorchea es más ligera.¹⁹

¹⁸ Enlaces sugeridos de ejecución por músicos populares:

<https://youtu.be/YWiyTnX-UyA?t=131>

<https://youtu.be/yJJ6oLo6gV0?t=21>

¹⁹ Enlaces sugeridos de ejecución por músicos populares:

<https://youtu.be/PPicNO6YTDY?t=127>

<https://youtu.be/CGt8uxAzlr8?t=14>

https://www.youtube.com/watch?v=tu_diTvPSqQ

Figura 34

Ejecución de la desigualdad rítmica en el compás 102 de Despedida recordando un adiós

**Conclusiones**

Tras revisar la fisonomía general de la obra de Francisco Pulgar Vidal, profundizar de forma concisa en la historia y las características del huayno y la marinera, y cómo estos se manifiestan en *Despedida recordando un adiós*, así como detallar cada una de las prácticas interpretativas de estos géneros, podemos concluir lo siguiente:

1. La música del compositor Francisco Pulgar Vidal está impregnada de alusiones al Perú (sean literarias, históricas o musicales) y explora las técnicas de composición modernas del siglo XX.
2. Los géneros populares utilizados en esta obra son la marinera y el huayno, dos especies folklóricas de origen antiguo y muy difundidas en el Perú, que siempre han estado relacionadas a la práctica guitarrística.
3. Esta pieza tiene la forma A B A, y combina, sobre todo, gestos melódicos y rítmicos típicos del folklore peruano con técnicas de la composición moderna, como el uso de modos y escalas sintéticas, acordes por cuartas, grupos interválicos y progresiones no convencionales.

4. La marinera peruana se presenta en esta obra mediante elementos interválicos (el uso de terceras y sextas), gestos melódicos (como apoyaturas y arpegios) y rítmicos (hemiolas, desplazamientos rítmicos y valores irregulares).
5. El huayno, presente en la sección B de la obra, manifiesta gestos melódicos (apoyaturas, arpegios y notas repetidas) y rítmicos de la música andina.

Como reflexión final, es de suma importancia conocer las prácticas interpretativas de estos géneros populares (marinera y huayno) que conocía muy bien el compositor, para acercarnos más profundamente a sus intenciones y comprender su funcionamiento coherente.

Referencias

- Coloma, C. (2018, 12 de agosto). Historia de la zamacueca o marinera arequipeña. *El Pueblo* (Sección A, p. 10). <https://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/691/COMPLETO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Spencer, C. (2010). Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920). En A. Recasens y C. Spencer (coords.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 69-78). Akal.
- Mendivil, J. (2004). Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición. *Lienzo*, (25), 27-64. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1113>
- Mendivil, J. (2010). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. En A. Recasens y C. Spencer (coords.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 37-46). Akal.
- Persichetti, V. (1985 [1961]). *Armonía del siglo XX*. Real Musical Editores.
- Pulgar Vidal, F. (2010). *Despedida recordando un adiós* [partitura para guitarra].

- Rebagliati, C. (ca. 1860). *Álbum sudamericano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano, op. 16* [partitura para piano]. Stabilimento di Edoardo Sonzogno.
- Santa Cruz, O. (2002). Las huellas de la Tirana. De la marinera y su origen. *Letras*, 73(103-104), 27-38.
- Sarmiento, R. (2021). *La música criolla de Lima*. Municipalidad de Lima.
- Vásquez, C. y Vergara, A. (1990). *Ranulfo, el hombre*. Centro de Desarrollo Agropecuario.
- Yep, V. B. (2018). «... Y hasta en el cielo, señor...» El tondero: hacia una compresión de la dualidad del género. *Antec*, 2(2), 13-27. <https://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/44>

Anexos

Anexo 1

Partitura de la obra «Despedida recordando un adiós», de Francisco Pulgar Vidal

Despedida recordando un adiós

Para guitarra

Francisco Pulgar Vidal
(2010)

Allegro ($\text{♩} = 66$)

1

2

37 *f* rit. y decresc.

42 *a tempo* doliente

47

53 rit.

59 *a tempo* con sentimiento

64

70

76 1ra y 2da cuerda
(8va) gliss.
tempo rubato

3ra y 4ta cuerda

5ta y 6ta cuerda

accel. - *a tempo* accel. - *a tempo* accel. - *a tempo*

(*) ↑ = Sonidos indeterminados más agudos en las cuerdas respectivas.

3

The musical score consists of six staves of piano music. Measure 86 starts with a forte dynamic (f) and a tempo marking. Measures 92 through 102 show various rhythmic patterns and dynamics. Measure 107 begins with a treble clef change and continues with complex sixteenth-note patterns. Measures 113 and 117 show more dynamic changes and harmonic complexity. Measure 122 concludes with a ritardando (rit. e dim.) and a tempo marking.

86 a tempo
f

92

97

102

107

113

117

122 rit. e dim. a tempo

4

127

tranquilo

dim. rit. *Allegro* *f súbito*

138

143

crescendo

148

sforzando

156

Como Tempo I, pero un poco más tranquilo

a piacere *mp espressivo*

163

169



(*) = Golpear la caja de resonancia.

Anexo 2

Otras escalas empleadas en «Despedida recordando un adiós», de Francisco Pulgar Vidal

La menor armónica



La menor antigua



Mi menor armónica



Re menor melódica



Do mayor mixolidio



Escala pentatónica menor de Mi



Anexo 3

Uso del intervalo de tercera en la zamacueca «Viva Castilla», de Rosa Mercedes Ayarza de Morales

17
mi Ge - ne - ral Cas - ti - lla. Bien ce - pi - lla, bien ce - pi - lla, bien ce -
17
3

The musical score consists of two staves. The top staff is for voice and the bottom staff is for piano. The lyrics are written below the vocal line. Measure 17 starts with a half note followed by eighth notes. The piano part features eighth-note chords.

Anexo 4

Uso de arpegios en las catchuas del Perú.

A. Cachua «La despedida de Huamachuco», recopilada por el obispo Martínez de Compañón en el Códice Trujillo del Perú del siglo XVIII

Cachua La despedida, de Huamachuco

Majestuoso

voz

Violin

bajo

The musical score includes three staves: voice (soprano), violin, and basso (bassoon). The violin and basso parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The vocal line is melodic and expressive, fitting the 'Majestuoso' tempo marking.

B. Cachua «Calla» recopilada por el compositor italiano Claudio Rebagliati en su «Álbum sudamericano» (1870)

The image shows the first page of a musical score for 'CÁTCHUA' by C. REBAGLIATI, Op. 19. The title 'CÁTCHUA' is at the top center. Below it, 'Op. 19.' is on the left and 'C. REBAGLIATI' is on the right. The movement is labeled 'Allegro' with a tempo marking '(d=16)'. The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp. It consists of two staves for a piano. The top staff features sixteenth-note patterns in the treble clef, with dynamics 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The bottom staff features eighth-note patterns in the bass clef. A crescendo dynamic 'cres.' is indicated near the end of the first staff.