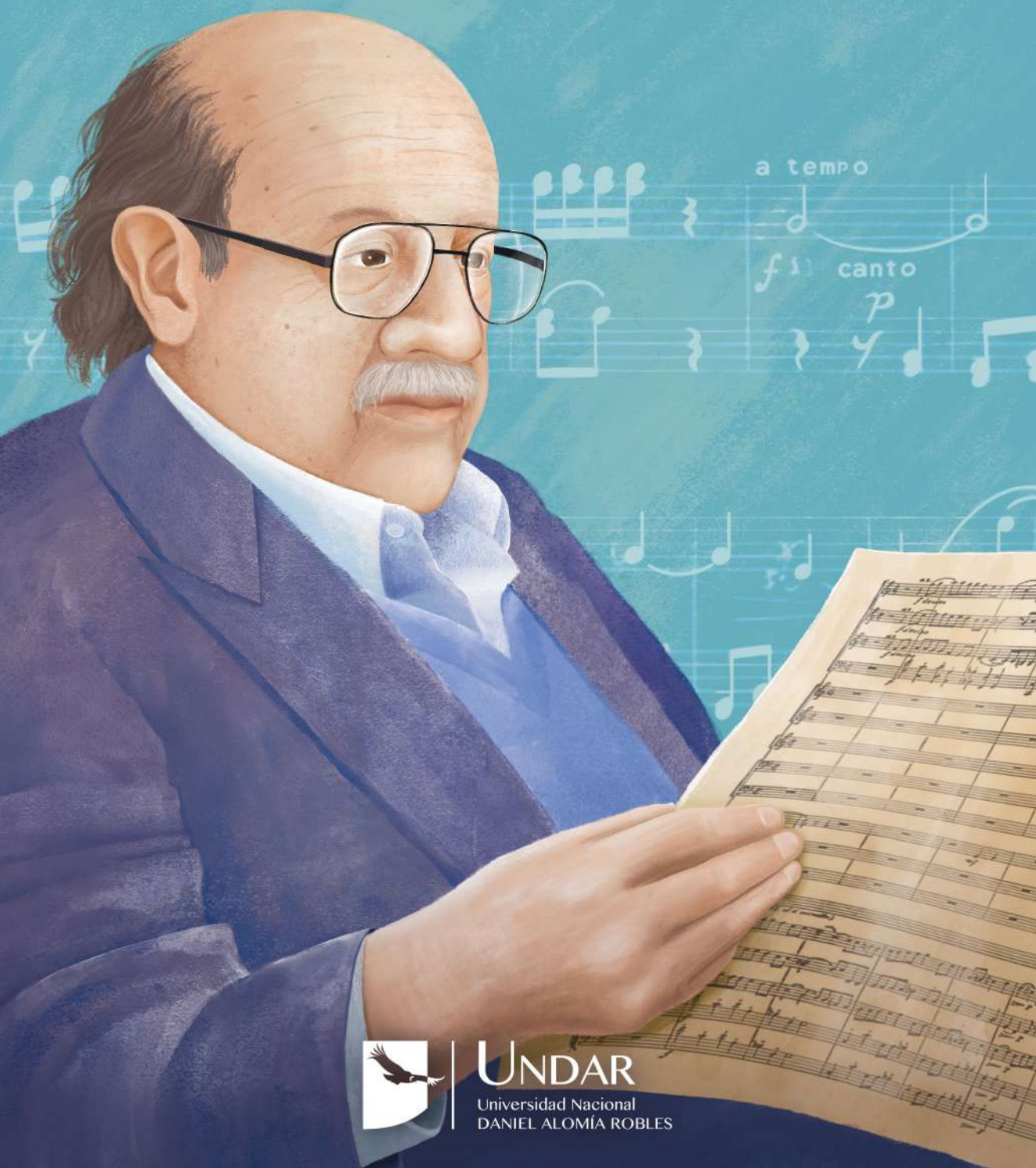


RODOLFO

ISSN: 2955-8824
VOL. 4, N° 1, JUNIO 2025

HOLZMANN

REVISTA DE INVESTIGACIÓN



UNDAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN
RODOLFO HOLZMANN
Vol. 4, n.º 1

UNIVERSIDAD NACIONAL DANIEL ALOMÍA ROBLES

Comisión Organizadora

Dr. Benjamín Velazco Reyes
Presidente

Dra. Delma Flores Farfán
Vicepresidenta de Investigación

Dr. Amancio Rodolfo Valdivieso Echevarría
Vicepresidente Académico

Instituto de Investigación

Dr. Rollin Max Guerra Huacho
Director

Revista de Investigación Rodolfo Holzmann

E-ISSN: 2955-8824

<https://revistas.undar.edu.pe/index.php/rodolfoholzmann/about>

Dirección para correspondencia:

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles

Jr. General Prado n.º 634

Huánuco - Perú

E-mail: revista.rodolfoholzmann@undar.edu.pe

Comité Editorial

Mgtr. Huberto Tito Hinostroza Robles (presidente), UN DAR

Dr. Esio Ocaña Igarza, UN DAR

Dr. Rollin Max Guerra Huacho, UN DAR

Mgtr. Freddy Omar Majino Gargate, UN DAR

Comité Consultivo Externo

Dr. Julio César Díaz Flores, Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Renzo Favianni Valdivia Terrazas, Universidad Nacional del Altiplano

Dr. Mauricio Valdebenito Cifuentes, Universidad de Chile

Apoyo técnico editorial

Roxana Bada Céspedes

Corrección de estilo

Ronald Callapiña Galvez

Diagramación

Francisco Vidal Vidal

Portada

Francisco Pulgar Vidal. Técnica: ilustración digital con pinceles de acuarela.

Ilustrador: Román De la Cruz.

Índice

Presentación

Presentation

Benjamin Velazco Reyes

7

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

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

Marco Agustín Baltazar

10

Zenén Abdón Vega Martel, el Quivillano: vida, obra y legado musical en el contexto del huayno huanuqueño

Zenen Abdon Vega Martel, el Quivillano: life, work and musical legacy in the context of the huayno huanuqueño

Esio Ocaña Igarza, Melvin Roberto Taboada Bolarte

45

La música del primer opening de Shingeki No Kyojin y su relación con la narrativa

The music of the first opening of Shingeki No Kyojin and its relationship with the narrative

Eduardo Alonso Fernández Flores

59

Análisis histórico-musical de la Banda Real Internacional: estilo e impacto (1990-2020)

Historical-musical analysis of the Royal International Band: style and impact (1990-2020)

Rollin Max Guerra Huacho, Esio Ocaña Igarza, Nelly Victoria Flores Trujillo

73

Obertura peruana

Peruvian Oberture

Félix Arturo Caldas y Caballero

94



Presentación

Presentation

Dr. Benjamin Velazco Reyes

Presidente de la Comisión Organizadora de la Universidad
Nacional Daniel Alomía Robles, Huánuco, Perú.



En esta edición de la revista *Rodolfo Holzmann*, presentamos una variedad de artículos que potencian el conocimiento y el razonamiento sobre la música y sus diversas disciplinas. Los manuscritos compilados se logran articular en torno a la semiótica y la significación musical como un fenómeno naciente de intervención en los discursos musicales. Por otro lado, la recopilación de los cinco manuscritos presentes en esta edición extiende una temática diversa concentrada en la estructura propia de la música, así como en aspectos historiográficos desde una perspectiva artística y musical.

Esta renovada edición inicia con un estudio sobre las prácticas interpretativas para guitarra de la obra de Francisco Pulgar Vidal, *Despedida recordando un adiós*, el cual aborda el análisis general de la pieza resaltando la presencia del huayno y la marinera con un ápice histórico, donde se afirma que el conocimiento de las prácticas interpretativas se modela como insumo importante para la interpretación coherente de la obra.

Otro artículo que se presenta trata sobre la vida, obra y legado del maestro Zenén Abdón Vega Martel, cuyo nombre artístico fue el Quivillano, figura influyente del huayno huanuqueño que contribuyó a fortalecer la identidad regional con su mayor éxito, *Ocho libras mal gastadas*, con el genuino temple Ocros en la

guitarra, mostrando a la vez la vivencia de un migrante en la urbe.

Por otro lado, la presencia de los animes de la cultura japonesa en nuestro contexto actual tiene una gran demanda y es vista desde diversos enfoques. En ese sentido, se presenta un estudio sobre el primer *opening* del anime *Shingeki No Kyojin*, donde la música trasciende en su funcionabilidad, ya que juega un rol preponderante no solo en la comunicación y el mensaje, sino también en las sensaciones y emociones, dando como resultado una relación racional entre la música y la narrativa.

Se suma un manuscrito importante para la historia de las bandas de músicos en la región de Huánuco. Se trata de la Banda Real Internacional, que es abordada desde su historia y su aporte a la construcción de la identidad musical. Su evolución se caracteriza por un estilo propio en un período de más de tres décadas, en la que innovó en la producción musical con voces y coros en géneros andinos, donde los componentes socioculturales y tecnológicos son fuentes de su historia y legado.

La entrega finaliza con la obra *Obertura peruana* para orquesta sinfónica, inspirada en los ritmos representativos de las tres regiones geográficas del Perú. La obra inicia con la magnífica composición de la aclamada Chabuca Granda, *La flor de la canela*, que representa a la costa; en seguida nos transporta a las tórridas tierras de la selva peruana para sumergirse en el río Amazonas y encontrarse con las hechizadas melodías de la *Anaconda*, de Flor de María Gutiérrez Pardo; y termina con uno de los ritmos más aplaudidos de la sierra del Perú, el huayno, esta vez con el tema *Cómo estás, cómo te sientes*, de autor anónimo, del repertorio de origen huanuqueño. Así pues, esta obra es la sinopsis del diálogo cultural y aserción identitaria desde una perspectiva académica.

Finalmente, queremos agradecer a todas las personas que, de algún modo, se han involucrado en la producción de este número, e invitamos a la lectura y discusión de los aportes publicados en favor de una investigación artística y musical activa y crítica.



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 huanuqueño 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; *Vallejianas* (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.

² Antara: 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 Mendívil (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, abstrayendo 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 (Mendívil, 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 Botmilleau (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, arpeggios 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 arpeggios 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»

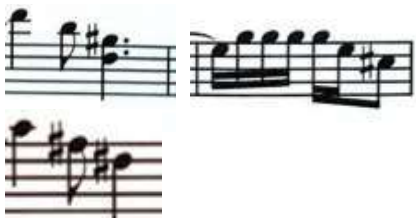



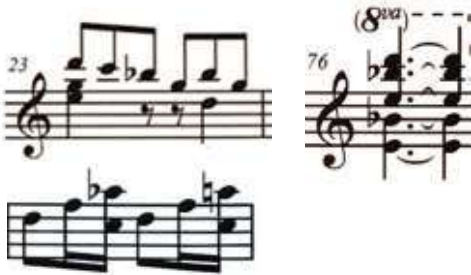
Sección	Compases	Uso del intervalo de tercera
A (marinera)	cc. 1-3	
	cc. 43-45	
B (huayno)	cc. 87-90	
	cc. 135-137	
A' (marinera)	cc. 60-62	
	cc. 179-181	

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	



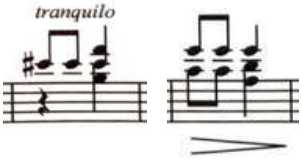




De estos acordes disminuidos, también se deriva el uso de intervallos de séptima en toda la obra.

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

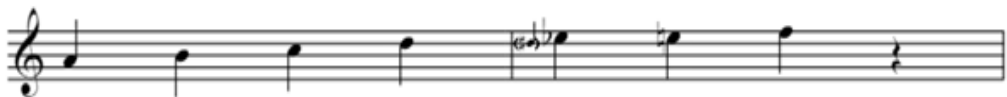
Escala mayor-menor en Despedida recordando un adiós



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

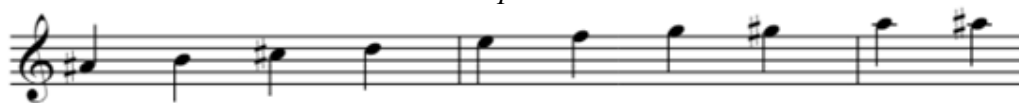
Escala cromática incompleta en Despedida recordando un adiós



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 arpeggios 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 arpeggios 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:

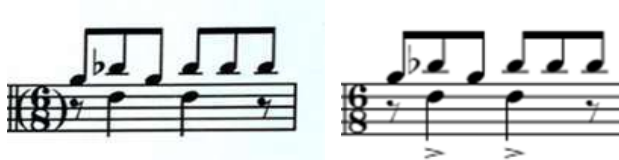
https://www.youtube.com/watch?v=-piPkS_ReK4

<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



suenan parecido a:



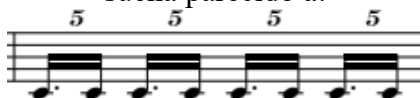
Para la ejecución de estos dosillos se requiere realizar una modulación rítmica, donde se subdivide la negra con punto en cinco partes y se distribuya con la proporción 3 y 2. Esto genera que el golpe fuerte de cada dosillo sea ligeramente más largo que el débil.

Figura 19

Ejecución sugerida de los cuatrillos para Despedida recordando un adiós



suenan 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 parecido 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



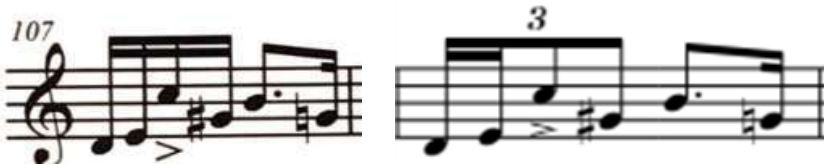
C) Arpeggio que asciende y desciende, o viceversa: Esta forma de arpeggio en un solo tiempo es histórica en los huaynos del Perú¹³. Se da en los compases 90, 99, 107 y, de forma invertida, en 128, 130 y 138 de la pieza. Se ejecuta con desigualdades rítmicas (las dos primeras notas son más rápidas), poniendo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

Figura 26

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

**Figura 27**

Ejecución sugerida de arpeggio 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 arpeggio 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.

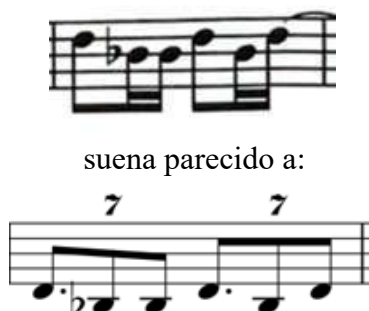
¹⁷ Enlaces sugeridos de ejecución por músicos populares:

<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



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 arpeggios) y rítmicos (hemíolas, desplazamientos rítmicos y valores irregulares).
5. El huayno, presente en la sección B de la obra, manifiesta gestos melódicos (apoyaturas, arpeggios 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.
- Mendívil, 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>
- Mendívil, 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 comprensión 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 (♩ = 66)

f *espresivo*

crescendo

ff *cantabile*

rit. *a tempo*

p *crescendo*

2

37 *f* *rit. y decresc.*

42 *a tempo* *f* *doliente*

47

53 *rit.*

59 *a tempo* *f* *con sentimiento*

64

70 *8va*

76 *8va* *gliss.* *1ra y 2da cuerda* *3ra y 4ta cuerda* *5ta y 6ta cuerda* *tempo rubato* *accel. - a tempo* *accel. - a tempo* *accel. -*

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

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins at measure 86 with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of *a tempo*. The first measure is marked with a forte *f* dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measures 92, 97, 102, 107, 113, and 117 continue the melodic development with various rhythmic patterns and articulations like accents and slurs. Measure 122 features a triplet of eighth notes marked *rit. e dim.* (ritardando and diminuendo), followed by a return to the *a tempo* marking. The score concludes with a final cadence in measure 122.

127

131 *dim.* *rit.* *tranquilo* *Allegro* *f subito*

138

143 *crescendo*

148 *sf*

156 *a piacere* *mp espressivo* *Como Tempo I, pero un poco más tranquilo*

163

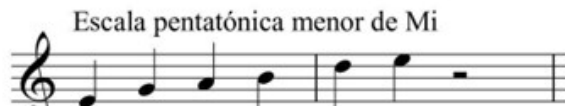
169

The musical score consists of four staves of music for guitar. The first staff (measures 174-177) features a melody with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). It includes dynamic markings of *sf* and *f*, and a second ending bracket. The second staff (measures 178-181) continues the melody with a key signature change to two sharps (F# and C#), featuring *sf* dynamics and a second ending bracket. The third staff (measures 182-185) is marked *Più allegro* and *ff*. It includes a glissando for the first string (*1ra cuerda gliss.*) and a key signature change to one sharp. The fourth staff (measures 186-188) features a key signature change to two sharps and dynamic markings of *p* and *ff*. A footnote at the bottom explains the symbol (*) as a tap on the resonance box.

(*) = Golpear la caja de resonancia.

Anexo 2

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



Anexo 3

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

Anexo 4

Uso de arpeggios 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

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





Zenén Abdón Vega Martel, el Quivillano: vida, obra y legado musical en el contexto del huayno huanuqueño

Zenen Abdon Vega Martel, the Quivillano: life, work and musical legacy in the context of the Huanuco huayno

Esio Ocaña Igarza 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles,
Huánuco, Perú.

✉ eocana@undar.edu.pex

Melvin Roberto Taboada Bolarte 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles,
Huánuco, Perú.

✉ melvinrtb.22@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la vida, la obra y el legado musical de Zenén Abdón Vega Martel (1951-2021), conocido artísticamente como el Quivillano, figura representativa del huayno de la región de Huánuco, Perú. Mediante un enfoque de ensayo biográfico-musical contextualizado, se explora la trayectoria del artista desde sus orígenes en Quivilla y Tantamayo, pasando por su formación autodidacta influenciada por la figura paterna, hasta su consolidación profesional en Cerro de Pasco y Lima. Se abordan los principales aspectos de su carrera, tales como la creación del conjunto Los Huayruros de Llata, el surgimiento del nombre artístico con el cual fue conocido y la prolífica producción discográfica iniciada en 1974 bajo el sello El Virrey. También se examina su particular estilo interpretativo y compositivo, destacando el empleo de la guitarra con el temple conocido como Ocos y el análisis de temas

emblemáticos, como *Ocho libras mal gastadas*, que alcanzó notable difusión nacional y generó hitos dentro de la carrera del cantautor, incluyendo disputas por derechos de autoría. Además, se discute el impacto alcanzado en la escena musical andina, sus colaboraciones con otros artistas y las particularidades de la recepción de su música. El ensayo concluye reafirmando la relevancia de Zenén Vega Martel como un «cantor del pueblo», cuyo legado perdura por ser parte fundamental del patrimonio sonoro y la identidad cultural del huayno huanuqueño, específicamente de la provincia de Huamalíes.

Palabras clave: Zenén Vega Martel, el Quivillano; huayno huanuqueño; música andina peruana; temple Ocros.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the life, work and musical legacy of Zenén Abdón Vega Martel (1951-2021), known artistically as “El Quivillano”, a representative figure of the huayno of the Huanuco region, Peru. Through a contextualized biographical-musical essay approach, it explores the artist’s trajectory from his origins in Quivilla and Tantamayo, through his self-taught training influenced by his father’s figure, to his professional consolidation in Cerro de Pasco and Lima. It addresses the main aspects of his career such as: the creation of the group “Los Huayruros de Llata”, the emergence of the artistic name by which he was known and, the prolific record production started in 1974 under the label “El Virrey”; it also examines his particular interpretative and compositional style, highlighting the use of the guitar with the temper known as ‘Ocros’ and the analysis of emblematic themes such as “Ocho libras mal gastadas”, which reached remarkable national diffusion and generated milestones within the singer-songwriter’s career, including disputes for authorship rights. In addition, he discusses the impact achieved in the Andean music scene, his collaborations with other artists and the particularities of the reception of his music. The essay concludes by reaffirming the relevance of Zenén Vega Martel “El Quivillano” as a “singer of the people”, whose legacy endures as a fundamental part of the

sound heritage and cultural identity of the Huanuco huayno, specifically of the province of Huamalíes.

Keywords: Zenén Vega Martel “El Quivillano”; Huanuco huayno; Peruvian Andean music; temple Ocros.

Recibido: 24/04/2025

Aceptado: 02/06/2025

Introducción

En el vasto panorama de la música andina peruana, emergen figuras que, con su arte, logran encapsular la identidad y el sentir de toda una región. Zenén Abdón Vega Martel (1951-2021), inmortalizado bajo el nombre artístico de Quivillano, es sin duda una de estas voces fundamentales, cuyo canto se arraigó profundamente en el imaginario popular, especialmente en su natal Huánuco, la provincia de Huamalíes y dentro del ámbito nacional. Con toda justicia podemos nominarlo como el Cantor del Pueblo. Vega Martel no solo alcanzó notable difusión con temas que se convirtieron en clásicos del repertorio regional, como el icónico huayno *Ocho libras mal gastadas*, sino que también representó un eslabón importante en la tradición musical de su tierra, dotándola de composiciones y un estilo interpretativo particular.

Pese a su amplia popularidad y a la persistencia de su música en la memoria colectiva, la trayectoria y el aporte específico de Zenén Vega Martel no ha recibido una atención académica. Este ensayo busca contribuir en la subsanación de esta brecha, justificándose en la necesidad de documentar, analizar y valorar la contribución de artistas populares que, como el Quivillano, han sido pilares en la configuración y difusión del patrimonio musical regional andino. Estudiar su figura permite no solo comprender mejor su recorrido individual, sino también aproximarse a las dinámicas culturales y musicales de la región de Huánuco durante las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI.

La obra del reconocido cantautor se inscribe en el contexto musical del huayno huanuqueño, concretamente de la zona de Huamalíes, una vertiente caracterizada por su expresividad lírica, a menudo melancólica, y por particularidades instrumentales, como la relevante aplicación de afinaciones especiales en la guitarra, siendo muy utilizado el llamado temple Ocros, que Vega Martel y sus músicos cultivaron. Es dentro de esta rica tradición donde su propuesta artística cobró forma y resonancia.

En consecuencia, los objetivos centrales de este ensayo son los siguientes: primero, reconstruir la trayectoria vital y artística de Zenén Abdón Vega Martel; segundo, analizar las características de su obra musical, estilo interpretativo, temáticas recurrentes y composiciones más significativas; tercero, evaluar su legado e impacto en el ámbito del huayno huanuqueño y la música popular andina peruana. Para alcanzar estos fines, se siguió un recorrido que inicia con el análisis de sus primeros años y desarrollo musical; que prosigue con el estudio de su producción discográfica y estilo musical; y que finaliza con una reflexión sobre su recepción y perdurabilidad como figura clave del folclore regional.

Primeros años y desarrollo musical

Zenén Abdón Vega Martel nació en el distrito de Quivilla, provincia de Dos de Mayo (Huánuco), el 30 de julio de 1951. Fue hijo de Román Vega Chávez y Úrsula Martel Vega, ambos naturales de Tantamayo. Su infancia estuvo marcada por constantes traslados ligados a la actividad comercial de sus padres. Inicialmente, la familia se estableció en Culquish (hoy Nuevas Flores), un punto neurálgico para el comercio entre diversas localidades de Huamalíes, como Llata, Miraflores, Punchao y Singa, donde se dedicaban a la compraventa de productos agrícolas y ganaderos. Fue en este entorno donde Zenén tuvo sus primeras exposiciones a la música; recordó haber escuchado a su padre cantar y tocar la guitarra desde temprana edad, e incluso ser incentivado por él a cantar y bailar junto a su hermana mayor cuando tenía unos cinco o seis años.

La muerte de su padre, cuando Zenén tenía solo ocho años, significó un punto de inflexión que obligó a la familia a mudarse a Llata. Allí cursó el primer grado de primaria en la prevocacional el año 1961, siendo su profesor don Vladimiro Mallqui. Al año siguiente, fue enviado al distrito de Tantamayo bajo la tutela de sus abuelos, específicamente a Llagamarca, cerca de las ruinas de Piruro, donde culminó sus estudios primarios el año 1965 e inició la secundaria (1966) en el recién creado Colegio Nacional Mixto de Tantamayo.

Desde niño, Vega Martel mostró una clara inclinación artística, escribiendo poemas y cantando, siguiendo el ejemplo paterno. En 1968, cuando cursaba el tercero de secundaria, viajó a Cerro de Pasco, donde residía su hermana mayor Ceferina Vega Espinoza y el esposo de ella, don Glicerio Peña Nahuachaqui. Siguiendo el consejo de ambos, decidió quedarse allí para continuar y culminar sus estudios secundarios en la Gran Unidad Escolar Daniel Alcides Carrión (1970). En 1971, ingresó a la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión para estudiar Ingeniería de Minas, época donde también participó en el teatro universitario, evidenciando la persistencia de su vocación artística. En 1972, se unió sentimentalmente con Edita Huaytán Sobrado, su esposa, con quien tuvo seis hijos (Tarikuy TV, 2019).

Emergencia artística: el nacimiento de El Quivillano y los Huayruros de Llata

Fue en Cerro de Pasco donde su camino musical comenzó a definirse. Entabló amistad con Edilberto Yana García, natural de Llata, quien le presentó a su tío, Víctor García Cerpa, un guitarrista cultor del estilo llatino. Pronto conoció también a Braulio Calderón Contreras, otro aficionado a la guitarra. Ambos trabajaban como obreros en la Cerro de Pasco Corporation y vivían en el campamento de Yanacancha. Los fines de semana se reunían para ensayar música de sus provincias, permitiendo a Zenén desarrollar el estilo que recordaba de su padre. En este contexto, influenciados por la creciente fama de otros artistas de la zona como Arturo Reyes Rosales, el Jilguero de Llata, surgió la idea de grabar un disco.

En 1974, Vega Martel viajó a Lima para explorar esta posibilidad. Tras un intento fallido en Sono Radio, se dirigió a El Virrey Industrias Musicales S. A. Allí presentó una grabación en cassette al director artístico Wilfredo Quintana Alfaro, integrante de Los Campesinos, y al director de la empresa, Pedro Gutiérrez Montero. Impresionados por la calidad interpretativa, le ofrecieron grabar un disco de 45 rpm, firmando un pequeño contrato. De regreso en Pasco, intensificó los ensayos con su grupo. La grabación se concretó el 31 de octubre de 1974. El disco contenía, en el lado A, la canción *Ocho libras mal gastadas*; y, en el lado B, *Anda vete chola*, ambas composiciones del mencionado cantautor que luego lograrían gran acogida en el público oyente.

El conjunto se presentó como Los Huayruros de Llata, nombre de una agrupación preexistente en Cerro de Pasco; sin embargo, faltaba un nombre artístico para el cantante solista. Tras barajarse algunas opciones, Pedro Gutiérrez, al saber que Zenén era de Quivilla, sugirió el seudónimo el Quivillano, considerándolo comercialmente atractivo. Así, bajo esta denominación y con Los Huayruros de Llata, nació artísticamente Zenén Vega Martel en 1974.

Análisis de la obra y estilo musical

La formación musical de Zenén Vega Martel fue esencialmente autodidacta, guiada por la intuición y la herencia familiar, aunque recibió algunas lecciones de canto. No leía partituras, y sus composiciones, según manifestó, surgían de su propio criterio, aun cuando muchas fueron trabajadas colectivamente con los integrantes de Los Huayruros de Llata (Braulio Calderón, Víctor García Cerpa, Nicander Caqui, Leoncio Huete, entre otros). El Quivillano compuso más de cien canciones, las cuales registró en la Biblioteca Nacional del Perú; de ellas, aproximadamente ochenta fueron grabadas.

Su estilo se enmarca en el huayno huanuqueño-huamaliano, caracterizado por un lirismo nostálgico y el protagonismo de las guitarras. Un rasgo distintivo fue el uso del temple Ocos en la primera guitarra (encargada de la melodía y punteos), una afinación particular (1.^a (mi) – 2.^a (si) – 3.^a (sol#) – 4.^a (mi) – 5.^a (Si) – 6.^a (mi) al aire),

cuyo nombre en Huánuco probablemente alude a la provincia de Ocros en Áncash. Este temple, popularizado también por el Jilguero de Llata, suele emplearse con capotraste en el quinto o séptimo traste. Sobre el particular, Carrasco (2018) precisa que se trata de una técnica común en diversas tradiciones de la guitarra andina. Los músicos a menudo utilizan guitarras requinto de seis órdenes con las dos primeras cuerdas dobles.

La temática de sus canciones aborda principalmente el amor y el desamor (*Ocho libras mal gastadas*, *Anda vete chola*, *Linda llatinita*), la vida social y el desarraigo (*El derrumbe de la mina*, *Arroz y fideos*) y el apego a su tierra (*Pueblo quivillano*).

Ocho libras mal gastadas, su primer éxito, es un claro ejemplo del estilo que lo caracterizó: un huayno con fuga, cuya letra expresa el despecho y reclamo a un amor ingrato, utilizando metáforas de la vida cotidiana («Mi camisa mal planchada / mi ropita mal lavada / llatinita pretenciosa / ocho libras mal gastadas»). La fuga en quechua («Tarita tarinquier...» [‘De encontrar, encontrarás’]) refuerza el carácter regional.

Otras canciones de su autoría, además de las citadas, son *Huamash punta*, *Condorcito*, *Piedra labrada*, *El destino*, *Letra más letra*, *En las cantinas* (*La campanita de mi pueblo*), *Dos hermanas*, *Vuela palomita*, *Once de la noche*, *La achoradita*, *Cariño verdadero*, *Mundo cruel*, *Huaychaucito*, *A la orilla del río Marañón*, etc. Varios de estos temas mencionados fueron grabados por otros artistas, tales como la Yauyinita de Oro, la Muñequita Araway, entre otros.

Si bien el Quivillano había incursionado a manera de experimento —según sus propias palabras— con un estilo diferente al que lo caracterizaba, incluyendo instrumentos musicales como el requinto, los timbales, el órgano y el bajo electrónico, no alcanzó a superar su estilo original que era el preferido del público que lo seguía.

Figura 1

Canción «Ocho libras mal gastadas»

Introducción ♩ = 90



Huayno



1. Mi ca-mi - sa mal plan - cha da mi ro-pi - ta mal la - va - da
2. Mis o - ji - tos llo - ran tan - to mi co-ra - zón su - fre mu - cho
3. Des-de le - jos te es - toy vien-do to-do lo que vas ha - cien-do



lla - ti - ni - ta pre-ten - cio - sa o - cho li - ta-bras mal gas - ta - das.
pai - sa - ni - ta or - gu - llo - sa no me mi - res con des - pre - cio.
pai - sa - ni - ta or - gu - llo - sa cum - ple to - das tus - pro - me - sas

Fuga



Ta - rin - ki ta - rin - ki - cher chus - cu - ta pis - qa - ta - pis pe - ro ma - na ta - rin - ki -
Ta - rin - ki ta - rin - ki - cher chus - cu - ta pis - qa - ta - pis pe - ro ma - na ta - rin - ki -

Remate



su qui - vi - lla - no chu - lu - ta - no.
su lla - ti - ni - to chu - lu - ta - no



Varias veces.....



Nota. Transcripción musical del video: <https://www.youtube.com/watch?v=t1WW0HNyz1w>

Ocho libras mal gastadas¹

(Huayno)

Mi camisa mal planchada,
mi ropita mal lavada,
llatinita pretenciosa
ocho libras mal gastadas.

Mis ojitos lloran tanto,
mi corazón sufre mucho,
paisanita orgullosa
no me mires con desprecio.

Desde lejos te *estoy* viendo
todo lo que vas haciendo,
paisanita orgullosa
cumple todas tus promesas (bis).

FUGA

Tarinki tarinkicher,
Chuskuta pisqatapis,
Pero manami tarinkisu
Quivillano chulutano

Tarita, tarinquicher,
chuscuta pisgatapis
pero mana tarinkisu
llatinito cholutano

FUGA (traducción)

De encontrar, encontrarás
cuatro o cinco también,
pero jamás encontrarás
como a este quivillano.

De encontrar, encontrarás
cuatro o cinco también,
pero jamás encontrarás
como a este llatinito.

¹ La Libra peruana fue usada entre 1898 y 1930 en Cerro de Pasco y otros espacios mineros; tal designación numismática ha perdurado por más décadas en expresiones y escritos. Una libra era igual a diez soles de plata.

Producción discográfica, difusión y reconocimiento

El éxito de *Ocho libras mal gastadas* fue rotundo entre 1975 y 1979, lo que permitió su presentación en diversos escenarios por gran parte del Perú. Sin embargo, este logro no estuvo exento de dificultades.

En 1976, la disquera Sono Radio grabó los temas *Ocho libras mal gastadas* y *Anda vete chola* con el Jilguero de Llata sin reconocer la autoría de Vega Martel. Esto derivó en un reclamo notarial y acciones legales que finalmente le otorgaron los derechos de autor. Aunque inicialmente la controversia generó una fuerte rivalidad con Arturo Reyes Rosales, con el tiempo se transformó en amistad y colaboración profesional, y compartieron escenario en múltiples ocasiones.

Tras el primer disco, El Virrey le propuso grabar un pequeño *long play*, formato en el que realizó tres producciones. Con la popularización del *cassette*, grabó doce canciones más para el mismo sello; sin embargo, la piratería fonográfica afectó gravemente a la industria musical, llevando al cierre de empresas como El Virrey y Sono Radio.

El Quivillano migró entonces a Estrella Records, empresa cofundada por Wilfredo Quintana y Pedro Gutiérrez. Aquí grabó un *long play*. Posteriormente, grabó también para Discos del Puerto y Discos Universal. Con el sello discográfico El Virrey grabó 27 canciones, las cuales años más tarde fueron recuperadas del archivo de dicha disquera y se regrabaron en formato de CD (Dina Paucar Oficial, 2018).

Vega Martel ha tenido una intensa actividad artística en todo el territorio, lo cual le valió para ser reconocido como cantautor y compartir escenarios con don Ernesto Sánchez Fajardo, el Jilguero del Huascarán, cuya esposa tenía una empresa promotora de espectáculos llamada El Cantar de los Andes, debido a ello tuvo la oportunidad de presentarse en Áncash, Cajamarca, Huamachuco, Trujillo, zona norteña, donde gustaba su música. También participó con el Cazador Huanca, Alicia Delgado, Totita Cruz, Mario Mendoza, los Hermanos

Pacheco, Ángel Dámaso, Nelly Munguía, entre otros. Asimismo, actuó en Cerro de Pasco junto a las agrupaciones Alma Cerreña de la Oroya, Alma Andina, Las Cerreñitas, Los Ídolos del Pueblo, Estampas Andinas de Milpo y el Trío Los Andes, de Gregorio Gonzáles Gamarra (Picpish), más conocido como «Saca la Cuña». Este último era un artista de Cerro de Pasco, específicamente de la ruta de Yanahuanca, y fue de su repertorio que el Quivillano grabó el tema *Falsa moneda*.

En el siglo XXI, alrededor de 2011, realizó producciones en video de sus temas clásicos con la empresa Astuqui Producciones, utilizando audios originales y filmando en locaciones turísticas de Huánuco. Para entonces, su primera guitarra original, Víctor García Zerpa, falleció víctima de un accidente en Cerro de Pasco, quedándose solo con Braulio Calderón, quien era la segunda guitarra. Esta situación motivó a que convoque a otros integrantes, únicamente para que aparecieran en la grabación de los videos.

Legado y recepción en el contexto del huayno huanuqueño

La trayectoria artística de Zenén Vega Martel ilustra a menudo el adagio «Nadie es profeta en su tierra». Su música, aunque representativa de Huamalíes y Huánuco, encontró inicialmente mayor eco y aprecio en otras regiones del país, como el centro (Cerro de Pasco, La Oroya) y el norte (Áncash, Trujillo, Cajamarca).

Sin embargo, con el paso de los años y al retornar a su región, pudo constatar una buena acogida y la difusión de su trabajo, aunque él mismo mantenía cierto escepticismo sobre el reconocimiento pleno de la música y cultura local por parte de sus propios paisanos. Defensor de lo autóctono, afirmaba: «lo mejor se halla en nuestra música, cultura, turismo, costumbres y gastronomía».

Zenén continuó activo hasta sus últimos años, residiendo en el distrito de Independencia, provincia de Lima, desde donde dirigía un programa radial en

Radio Independencia y a través de las redes sociales de Fiesta Huanuqueña.

Antes de la pandemia de la COVID- 19, se encontraba planificando nuevos proyectos musicales; sin embargo, lamentablemente este mal truncó su vida. Falleció el 25 de mayo de 2021 en la ciudad de Lima, cuando estaba próximo a cumplir 70 años, tras complicaciones derivadas de la enfermedad y dificultades para acceder a cuidados intensivos.

Su muerte causó hondo pesar no solo entre sus familiares y amigos, sino en toda la comunidad huanuqueña y los amantes del folclore andino, quienes reconocen en el Quivillano a una figura esencial, un artista que supo cantar con autenticidad las vivencias y sentimientos de su pueblo, y que dejó un legado musical que sigue vivo en la memoria colectiva de la región.

Conclusiones

Zenén Abdón Vega Martel, el Quivillano, se erige como una figura fundamental del huayno huanuqueño, cuya trayectoria, desde sus orígenes rurales hasta su consolidación artística en Cerro de Pasco y Lima, marcó la música popular andina. Su obra, caracterizada por un estilo emotivo, el distintivo temple Ocos en la guitarra y éxitos como *Ocho libras mal gastadas*”, trascendió el ámbito local.

Su contribución esencial radica en la difusión nacional del huayno de Huamalíes, al que aportó composiciones originales que capturaron el sentir popular y la identidad regional. Además, representó la experiencia migrante y defendió valientemente sus derechos de autor en la industria discográfica. Reconocido con toda justicia como el Cantor del Pueblo, el legado de Vega Martel perdura; y su música sigue vigente en la actualidad, dando testimonio de la riqueza cultural andina y parte integral del patrimonio sonoro regional.

Agradecimientos

Los autores expresan su sincero reconocimiento y gratitud a Zenén Abdón

Vega Martel, el Quivillano, por haber tenido la gentileza de concedernos una entrevista virtual llevada a cabo el día 28 de febrero de 2021, meses antes de su prematuro deceso. Este hecho impidió que se conozca y ahonde sobre algunos aspectos que habíamos planificado obtener en una próxima reunión. Pese a ello, los datos consignados en el presente ensayo tienen una alta confiabilidad, ya que se trata de testimonios y perspectivas brindados por el propio cantautor, lo cual ha enriquecido profundamente esta investigación.

Referencias

- Carrasco, R. (2018). *El arte de los temples*. Escuela Nacional Superior de Folclore José María Arguedas. <https://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2022/07/El-arte-de-los-temples-Articulo.pdf>
- Dina Paucar (Oficial) (2018, 14 de octubre). *Entrevista al maestro Zenén Vega Martel EL QUIVILLANO* [video]. Facebook. <https://www.facebook.com/DinaPaucarOficial/videos/una-bonita-entrevista-al-maestro-zenen-vega-martel-el-quivillano-un-gran-maestro/929266483928956/>
- El Quivillano (2010, 11 de noviembre). *El Quivillano - 8 Libras mal gastadas* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tlWW0HNyzlw&ab_channel=ElQuivillano
- Tarikuy TV (2019, 19 de febrero). *Entrevista a “El Quivillano”* [video]. Facebook. <https://www.facebook.com/TarikuyTV/videos/2187740718222012/>



La música del primer *opening* de *Shingeki No Kyojin* y su relación con la narrativa

The music of the first opening of Shingeki No Kyojin and its relationship with the narrative

Eduardo Alonso Fernández Flores 

Universidad Nacional de Piura, Facultad de Ciencias
Sociales y Educación

 edufcom13@gmail.com

Resumen

Shingeki No Kyojin es un anime que presenta un contenido narrativo que, dentro de su complejidad, desarrolla una música comunicativa y significativa; y, para ser entendida, es importante visualizarla desde diversos enfoques. En ese sentido, este trabajo enumera una serie de pautas necesarias para entender la relación entre la música y lo audiovisual desde la perspectiva de la narrativa y las emociones en este anime. En primer lugar, se analiza y explica que la música tiene un fin comunicativo y discursivo, que no busca solo entretener, sino también dar un mensaje. En segundo lugar, se toma como ejemplo el primer *opening* de *Shingeki No Kyojin* y se delimitan los aspectos que hacen posible el análisis del tema: el contexto narrativo del anime, la letra de la canción, sus características musicales, las tonalidades que subyacen en ella y su desarrollo melódico. En tercer lugar, se enfatiza la importancia de la música en una historia y cómo cada uno de los aspectos anteriormente mencionados cumple un rol fundamental para que el fin comunicativo al que se quiere llegar sea posible. Finalmente, se determina que hay comunicación y mensaje, y que la música trasciende en su funcionalidad. Hay una comunicación interna, una retórica que se desarrolla desde el ámbito emocional y narrativo.

Palabras clave: *Shingeki*; emociones; comunicar; *opening*; narrativo.

Abstract

Shingeki No Kyojin is an anime that presents a complex narrative content which, within its intricacy, develops a communicative and meaningful musical dimension. In order to fully understand it, it is essential to approach it from multiple perspectives. For this reason, the present study outlines a series of guidelines necessary to achieve the objectives of this research. Firstly, it is analyzed and explained that music serves a communicative and discursive purpose; it does not merely aim to entertain, but also to convey a message. Secondly, the first opening theme of *Shingeki No Kyojin* is taken as a case study, and several elements are identified to facilitate its analysis: the narrative context of the anime, the lyrics of the song, its musical characteristics, the tonalities underlying it, and its melodic development. Thirdly, the study emphasizes the crucial role of music within a story and how each of the aforementioned aspects contributes fundamentally to the realization of its communicative intent. Finally, it is concluded that there is indeed communication, that a message is present, and that music transcends its conventional functionality. There exists an internal communication—a rhetoric that unfolds on both emotional and narrative levels.

Keywords: *Shingeki no Kyojin*; emotions; communication; opening theme; narrative.

Recibido: 05/04/2025

Aceptado: 05/05/2025

Introducción

La música está compuesta por diversos elementos: ritmo, armonía, melodía, instrumentación, texturas, colores, y más, que le otorgan una identidad y la hacen única. Es independiente en sí misma; sin embargo, no es ajena a la convergencia y fusión con otras artes. El audiovisual es un claro ejemplo de ello, pues las imágenes, movimientos, diálogos, encuadres, perspectivas de cámara, entre

otros, necesitan de un acompañamiento sonoro o musical para definir aquello que se va a comunicar.

Es por ello que, en este artículo, a través del análisis del primer *opening* de *Shingeki No Kyojin* (en adelante, *Shingeki*), se busca explicar la relación entre la música y lo audiovisual —concretamente con el género anime— desde la perspectiva de la narrativa y las emociones. Es decir, se quiere demostrar que el fin lógico de la música no es únicamente ser un arte de acompañamiento para otras áreas, sino que también tiene un objetivo comunicativo: está pensada para transmitir, conectar y reflejar aquello que una historia desea contar.

Asimismo, se describirán aquellos elementos musicales (tonalidades, estructuras, acompañamiento, etc.) que permiten entender el criterio que hay detrás de la composición del primer *opening* de *Shingeki* y la conceptualización sobre la cual se basa su desarrollo. La comprensión de esta relación no parte solamente por el hecho de entender cómo funciona la música, sino también por analizar qué dice la letra; qué relación hay entre las imágenes del *opening*, lo que el cantante está diciendo y la música que está sonando; qué refleja la instrumentación en cada una de las secciones; a qué se deben las decisiones tonales en la canción; qué vínculo existe entre la historia y lo que dice el tema; y más.

Gracias al aporte de autores como López-Cano (2020), es posible demostrar que la música posee una retórica, tiene la capacidad de contar o decir algo mediante mensajes que, traducidos en sonidos o elementos musicales, ponen sobre contexto una evidente comunicación y diálogo. Además, corrobora que la música no es solo un conjunto de espectros sonoros dispersos, sino que su composición tiene un sentido lógico-comunicativo.

Metodología

El proceso metodológico aplicado es de carácter analítico, por lo cual se utiliza una estructura de forma secuencial. En primer lugar, se brinda un contexto narrativo para entender en qué momento de la historia se ubica el primer *opening* de *Shingeki*. Mediante esto, se quiere brindar información pertinente para el

entendimiento de la trama. Si bien la historia de esta serie es bastante larga, la estructuración y la delimitación de cada una de las partes están correctamente segmentadas, por lo que no habrá impedimento alguno para su comprensión.

En segundo lugar, se mencionan las diversas frases importantes que componen la letra de la canción, las cuales son relevantes para el entendimiento de la relación entre la música y la trama, y cómo es que su elaboración ha sido pensada desde la perspectiva narrativa de la serie. Es por ello que, en el primer punto, se busca dejar en claro el contexto del primer *opening*, pues con ello se puede realizar un contraste que permita determinar la relación que existe entre lo que la canción dice mediante su letra y lo que la historia nos está contando.

En tercer lugar, se presentan los datos musicales generales del primer *opening*: compositor, género o estilo, instrumentación, tonalidad, etc., con el objetivo de tener no solo la información referente a la historia, sino también aquellos aspectos que involucran las decisiones musicales tomadas en esta composición. Es decir, una vez obtenido el contexto narrativo y la significación de la letra de la canción, es posible analizar y encontrar mayores relaciones conceptuales por medio de la comprensión del funcionamiento interno de la música, ya que un compositor siempre toma decisiones en función de lo que su obra comunique.

Por último, se explican las teorías de las emociones en relación con los diversos enfoques musicales anteriormente mencionados y que están presentes en el primer *opening* de *Shingeki*, pues, para que sea un análisis completo, es necesario contrastar y explicar cómo las emociones guardan una estrecha relación con todos los puntos mencionados.

Resultados

Contexto narrativo

El primer *opening* de *Shingeki*, titulado *Guren No Yumiya*, se sitúa en un contexto de conflictos bélicos y la búsqueda constante de la libertad. El anime presenta a una sociedad no desarrollada: sus actividades agrícolas no son avanzadas, su

tecnología es bastante limitada, y su año cronológico es el 724. Los habitantes de dicha sociedad viven en una isla conocida como Paradis y están al borde la extinción debido a la extraña aparición de unas enormes criaturas con apariencia humanoide (un poco deforme) que comen humanos y a quienes estos llaman «titanes». La aparición de estos seres obligó a que los habitantes de Paradis vivan encerrados dentro de tres murallas que los protegen de tales criaturas.

Sin embargo, tal solución no resultaría efectiva del todo, pues de un momento a otro apareció un titán lo suficientemente grande como para observar por encima de las murallas y poder destruirlas, un titán al cual se le conoce como el «titán colosal». Ahora los habitantes de Paradis no solo deben preocuparse por lo que hay afuera de las murallas, sino que también deben cuidarse dentro de ellas, por lo que dejan toda su fe y esperanzas en la Legión del Reconocimiento, constituida por soldados entrenados y capacitados para combatir titanes.

Letra y definición

Guren No Yumiya usa frases como «¿Eres la comida?», «Somos el cazador», «Lo que alterará el ahora es la voluntad de pelear», «la humillación de haber sido atrapado será el inicio de mi contraataque». Estas frases, el desarrollo de la letra y la manera en la que las palabras no asumen una postura determinada, sino que dejan abierta la interpretación del lector y del oyente, son aspectos que hacen más interesante el enfoque de la relación narrativa y musical de este *opening*. En el apartado de «Discusiones» se abordará este aspecto más a fondo; sin embargo, es importante mencionar desde ya que cada una de las frases guarda una íntima relación con el contexto narrativo del anime.

Datos generales

Guren No Yumiya es un tema compuesto por el reconocido compositor japonés Hiroyuki Sawano. Este *opening* está caracterizado por poseer un estilo de J-Pop/Rock Sinfónico. Su instrumentación está constituida por vientos de metales, vientos de madera, violines, violas, violonchelos, contrabajos, batería, voz

principal y coros, guitarra eléctrica, piano, bajo y sintetizadores. Su indicador de compás es de 4/4, aspecto que refuerza el sentido coherente del estilo de la canción, su tonalidad principal es do# menor, aunque en el proceso de su desarrollo modula a otras dos tonalidades: mi menor y sol# menor. Finalmente, posee una estructura convencional: introducción, versos, pre-coro, coro y cierre.

La música y las emociones

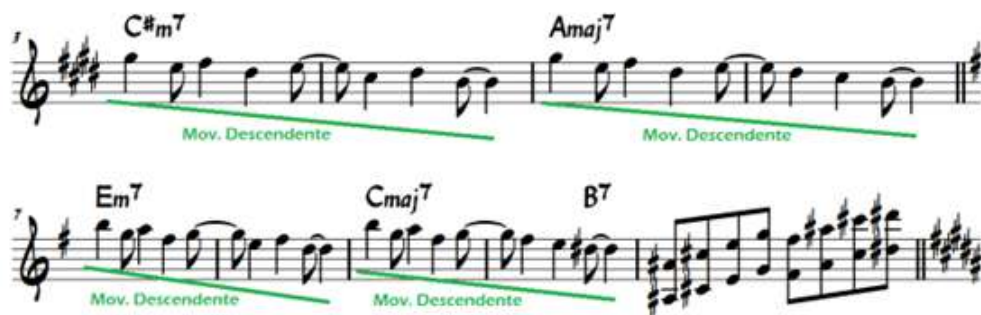
Las decisiones tonales que se toman dentro de una obra o pieza musical muchas veces respetan o guardan una estrecha relación con las emociones. *Guren No Yumiya* realiza un viaje por tres diferentes tonalidades: do# menor, que refleja angustia, miedo y dolor (Schubart, 1806); mi menor, que, según Mattheson (citado en Tizón, 2018, p. 75), refleja tristeza y dolor; y sol# menor, que refleja lamentos y dificultades (Schubart, 1806).

Otra decisión importante es el desarrollo melódico. En *Guren No Yumiya* encontraremos dos aspectos importantes de la melodía: la dirección (Gerardi y Gerken, 1995) y las remisiones sígnicas (López-Cano, 2020).

La dirección melódica de este *opening* tiene una fuerte tendencia a desarrollarse de manera descendente (figura 1), característica que, para autores como Hevner (1936), se asocia con la tristeza y la excitación (Gerardi y Gerken, 1995).

Figura 1

Dirección melódica en Guren No Yumiya (transcripción propia)



Verso 1

12 $G\#m^7$ $F\#^7$ Ema^7 $F\#^7$

Mov. Descendente

36 $G\#m^7$ $F\#^7$ Ema^7 $F\#^7$

Mov. Descendente

Coro

36 $C\#m^7$ Ama^7 B^7 Ama^7 $G\#m^7$

Mov. Descendente

40 $C\#m^7$ Ama^7 B^7 Ama^7 $G\#^7$

Mov. Descendente

Cierre

47 $C\#m^7$ Ama^7

Mov. Descendente

51 Em^7 $Cmaj^7$ $Cmaj^7$ B^7 Em^7

Mov. Descendente

The image displays a musical score in G major (one sharp). The score is divided into three main sections: Verso 1, Coro, and Cierre. The Verso 1 section consists of two staves, each with four measures. The first staff has chords G#m7, F#7, Ema7, and F#7. The second staff has the same sequence. Green lines with arrows indicate a descending melodic movement across the measures. The Coro section also consists of two staves, each with five measures. The first staff has chords C#m7, Ama7, B7, Ama7, and G#m7. The second staff has the same sequence. Green lines with arrows indicate a descending melodic movement. The Cierre section consists of two staves. The first staff has two measures with chords C#m7 and Ama7. The second staff has five measures with chords Em7, Cmaj7, Cmaj7, B7, and Em7. Green lines with arrows indicate a descending melodic movement. The key signature is G major (one sharp).

Por otro lado, la remisión signica de la melodía es de tipo intramusical, pues presenta un fragmento principal que posteriormente desarrolla de manera variada (figura 2) con el objetivo de que al oyente le quede claro cuál es el elemento melódico más importante de la canción y no pierda esa conexión esencial de la canción (López-Cano, 2020).

Figura 2

Remisión signica en *Guren No Yumiya* (transcripción propia)

The image displays a musical score for the song "Guren No Yumiya" from the anime "Shingeki no Kyojin". The score is divided into three sections: Intro, Verso 1, and Coro. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Intro section (measures 1-4) features a melodic line with chords C#m7, Amaj7, and B7. A red oval highlights the first two measures, labeled "Fragmento Principal". The Verso 1 section (measures 5-8) features a melodic line with chords G#m7, F#7, Emaj7, and F#7. Two red ovals highlight the first and last measures, both labeled "Fragmento Variado". The Coro section (measures 9-12) features a melodic line with chords C#m7, Amaj7, B7, Amaj7, and G#m7. Three red ovals highlight the first, second, and third measures, all labeled "Fragmento Variado".

Discusión

En función de los resultados obtenidos del análisis del primer *opening* de *Shingeki*, se puede discutir y evidenciar diversos puntos relacionados con el objetivo de esta investigación.

En primer lugar, la letra claramente posee una significación narrativa y comunicativa relacionada con la trama; es decir, no es ajena a lo que sucede con la historia y las imágenes de la canción, pues hace alusión al sacrificio, como cuando los soldados de la Legión de Reconocimiento se preparan para batallar contra los titanes (Punpun [canal de YouTube], 2013, 0m15s); a los conflictos bélicos, con la batalla ya iniciada entre la Legión y los titanes, en donde se puede observar las herramientas de combate que usan los soldados (Punpun, 2013, 0m47s); la falta de libertad, cuando se rompe el muro que protege a los ciudadanos de los titanes y quedan a merced de ellos (Punpun, 2013, 0m36s), etc.

Asimismo, la relación entre la letra, su definición y las imágenes del *opening* conceptualizan el contexto histórico sobre el cual se desarrolla la parte de la historia representada de *Shingeki*, de modo que no se adelante a los hechos, sino que está perfectamente situada en el tiempo de la serie.

En segundo lugar, las decisiones musicales de la composición están fuertemente vinculadas con el propósito comunicativo del *opening*. *Guren No Yumiya* es una composición de estilo J-Pop/Rock sinfónico que posee una altísima densidad instrumental y que desarrolla el género musical del tema partiendo por la predominancia de la cultura japonesa en la que se desarrolla.

Las voces levantan sus cánticos a modo de protesta y cuestionan su real situación (Punpun, 2013, 0m01s); los cornos, las trompetas, la tarola y demás instrumentos de percusión se unen incrementando la densidad y generando un ambiente semejante al de un batallón de guerra (Punpun, 2013, 0m37s); el coro (como la sección más importante) converge todos los elementos musicales para darle un significado más patriótico y generar un sentido de equipo y unidad (Punpun, 2013, 1m0s).

En tercer lugar, las tonalidades seleccionadas en esta composición y su significación emocional están directamente relacionadas con la trama de *Shingeki*. Es importante recordar que, en esta parte de la historia, los personajes sentían mucho dolor, sufrimiento, angustia, tristeza y desesperación al estar frente a seres inmensos, cuya única motivación y razón de ser es la de comer humanos. Las murallas, la única esperanza de los habitantes para mantenerse a salvo de los titanes, han sido destruidas; por lo tanto, se ven obligados a encontrar otras opciones y modos de supervivencia.

El compositor Hiroyuki Sawano desarrolla las modulaciones tonales de manera directa; y, si analizamos detenidamente el movimiento de estos cambios tonales, encontraremos que se dan por medio de una sucesión interválica de terceras. Tizón (2015) explica que las direcciones interválicas entre tonalidades modulatorias también tienen una significación emocional. *Guren No Yumiya* modula de do#

menor a mi menor (intervalo de tercera menor) y de mi menor a sol# menor (intervalo de tercera mayor).

Asimismo, las sucesiones de terceras son vistas como intervalos de consonancia imperfecta, por lo que una sucesión interválica moduladora de tercera menor evoca dolor, mientras que una de tercera mayor evoca furia (Tizón, 2015).

Por último, el efecto emocional que genera el desarrollo melódico de la canción también está directamente relacionado con el contexto narrativo de la serie, pues precisamente el movimiento descendente evoca tristeza y excitación (Gerardi y Gerken, 1995). Estas son emociones muy coherentes en relación con lo que la trama dicta, pues es evidente la tristeza de las personas al haber perdido todo, al estar a merced de tales criaturas monstruosas, y saber que su única opción es luchar o huir.

Asimismo, como se mencionó en el apartado anterior, *Guren No Yumiya* desarrolla una remisión signica de tipo intramusical (López-Cano, 2020). Esto significa que, de manera interna, la melodía también desarrolla una comunicación y una retórica, pues, al repetir algunas secciones melódicas y presentar un motivo principal que varía constantemente, se pueden encontrar tipos de retórica musical: palilogia (repetición exacta de un fragmento), *mutatio toni* (cambio de tonalidad), y sinonimia (repetición variada y/o transportada de un fragmento). Ello explica que dentro del desarrollo melódico musical hay un discurso, un orden que busca generar un diálogo (López-Cano, 2020).

Conclusiones

Los enfoques de este análisis refuerzan y evidencian que hay una relación coherente entre la música y la narrativa de *Shingeki* y su primer *opening*. Aspectos como la letra y su definición, el contexto narrativo, los datos generales y las características musicales de la composición (tonalidades, melodía y discurso melódico) cumplen un rol fundamental para corroborar que la música no es únicamente un arte funcional de acompañamiento. La música también se involucra de manera discursiva, es decir, transmite un mensaje, y en tal sentido refuerza la comunicación.

Comunicar no solo se realiza por medio de palabras, sino también por medio de sensaciones y emociones. *Shingeki* busca comunicar la falta de libertad y para ello desarrolla un contenido textual (diálogos) y visual (imágenes); sin embargo, enfatiza esas emociones por medio del contexto sonoro en tanto los silencios, la instrumentación, los colores de las tonalidades y demás influyen en que el mensaje sea más claro, conciso y persuasivo.

Es necesario empezar a ver la música como un elemento comunicativo, una herramienta que tiene la capacidad de decir algo y dejar mensajes claros para quienes la escuchan.

Referencias

- Gerardi, G. M. y Gerken, L. (1995). The development of affective responses to modality and melodic contour. *Music Perception*, 12(3), 279-290.
- Hevner, K. (1936). Experimental studies of the elements of expression in music. *The American Journal of Psychology*, 48(2), 246-268.
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta: retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Esmuc.
- PunPun (2013, 15 de octubre). *Shingeki no Kyojin Opening – Guren No Yumiya* [Sub. Español – Japonés]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=BK3X_CkVANC
- Schubart, C. F. (1806). *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* [Ideas para una estética del arte musical]. Wien, J. V. Degen.
- Tizón, M. (2015). *La influencia del estilo musical en la emoción percibida* [tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos]. <http://hdl.handle.net/10115/13620>
- Tizón, M. (2018). Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes. *Revista de Psicología*, 17(2), 67-81. <https://doi.org/10.24215/2422572Xe022>

Anexos

Partitura de *Guren No Yumiya* con análisis armónico

Guren No Yumiya
Lead Sheet

Transcriptor: Edu Fernández Shingeki No Kyojin

Introducción

T: Do# Menor Im7 C#m7 Amaj7 B7 bVIImaj7 bVII7

T: Mi Menor Im7 Em7 Cmaj7 B7 bVIImaj7 V7

Verso 1

T: Sol# Menor Im7 G#m7 F#7 Emaj7 F#7 bVII7 bVIImaj7 bVII7

Verso 2

T: Sol# Menor Im7 G#m7 F#7 Emaj7 F#7 bVII7 bVIImaj7 bVII7

T: Sol# Menor Im7 G#m7 F#7 Emaj7 D# V7

Copyright © - Edu Fernández - 2023

2 Pre - Coro

26 *E^{maj7} D^{#7} G^{#m7} F^{#7} B^{maj7} G^{#7} C^{#m7}*
T: Sol^{##} Menor bVI^{maj7} V⁷ Im⁷ bVII⁷ III^{maj7} V⁷/IV IV^{m7}

32 *B^{maj7} A^{maj7} G^{#7sus4} G^{#7}*
III^{maj7} bII^{maj7} (I.M) V⁷/IV V⁷/IV

Coro

36 *C^{#m7} A^{maj7} B⁷ A^{maj7} G^{#m7}*
T: Do^{##} Menor Im⁷ bVI^{maj7} bVII⁷ bVI^{maj7} Vm⁷

40 *C^{#m7} A^{maj7} B⁷ A^{maj7} G^{#7}*
Im⁷ bVI^{maj7} bVII⁷ bVI^{maj7} V⁷

44 *C^{#m7} A^{maj7} B⁷*
Im⁷ bVI^{maj7} bVII⁷

Cierre

47 *C^{#m7} A^{maj7}*
Im⁷ bVI^{maj7}

51 *E^{m7} C^{maj7} C^{maj7} B⁷ E^{m7}*
T: Mi Menor Im⁷ bVI^{maj7} V⁷ Im⁷

Copyright © - Edu Fernández - 2023



Análisis histórico-musical de la Banda Real Internacional: estilo e impacto (1990-2020)

Historical-musical analysis of the Banda Real Internacional: style and impact (1990-2020)

Rollin Max Guerra Huacho 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles,
Huánuco, Perú.

✉ rguerra@undar.edu.pe

Esio Ocaña Igarza 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles,
Huánuco, Perú.

✉ eocana@undar.edu.pe

Nelly Victoria Flores Trujillo 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles,
Huánuco, Perú.

✉ nvflores@undar.edu.pe

Resumen

Este estudio analiza la evolución estilística y el impacto cultural de la Banda Real Internacional (BRI) de Huánuco, Perú, entre 1990 y 2020. El objetivo fue comprender cómo esta agrupación musical ha transformado su propuesta sonora a lo largo de tres décadas, en respuesta a cambios socioculturales y tecnológicos, y cómo ha contribuido a la identidad musical local y nacional. Se empleó un enfoque mixto con diseño secuencial exploratorio, iniciando con un análisis documental y entrevistas semiestructuradas a músicos vinculados a la BRI, seguido de encuestas a especialistas y oyentes. Los hallazgos evidencian una evolución progresiva en la estructura compositiva, la instrumentación y el lenguaje armónico, destacando la inclusión innovadora de voces y coros en

géneros andinos. Asimismo, se identificó una sólida conexión con su audiencia y una influencia reconocida en otras agrupaciones del país. Se concluye que la BRI ha logrado equilibrar tradición e innovación, consolidándose como un referente musical regional y nacional. Su aporte ha sido clave en la revitalización del repertorio tradicional huanuqueño y en la formación de una identidad sonora contemporánea que valora lo propio sin renunciar a la experimentación.

Palabras clave: Banda Real Internacional; música de banda; evolución estilística; identidad musical; impacto cultural.

Abstract

This study analyzes the stylistic evolution and cultural impact of the Banda Real Internacional (BRI) of Huánuco, Peru, between 1990 and 2020. The objective was to understand how this musical group has transformed its sound proposal over three decades, in response to sociocultural and technological changes, and how it has contributed to local and national musical identity. A mixed approach with an exploratory sequential design was used, beginning with a documentary analysis and semi-structured interviews with musicians linked to the BRI, followed by surveys of specialists and listeners. The findings show a progressive evolution in the compositional structure, instrumentation and harmonic language, highlighting the innovative inclusion of voices and choirs in Andean genres. Likewise, a solid connection with its audience and a recognized influence on other groups in the country were identified. It is concluded that the BRI has managed to balance tradition and innovation, consolidating itself as a regional and national musical reference. Its contribution has been key in the revitalization of the traditional Huanuqueño repertoire and in the formation of a contemporary sound identity that values its own without renouncing to experimentation.

Keywords: Banda Real Internacional, band music, stylistic evolution, musical identity, cultural impact.

Recibido: 24/04/2025

Aceptado: 05/06/2025

Introducción

La música es mucho más que una manifestación artística, es un lenguaje que articula emociones, memorias e identidades. En distintas regiones del mundo, las expresiones musicales populares han sido esenciales para construir y sostener la cohesión social. En ese marco, las bandas de música ocupan un lugar privilegiado como vehículo de transmisión cultural, acompañando rituales, celebraciones y cambios históricos, a la vez que se adaptan creativamente a nuevos contextos sociales y tecnológicos (Frith, 1996; Stokes, 1994).

En el ámbito latinoamericano, estudios recientes han profundizado en las dinámicas de evolución e hibridación sonora de las bandas musicales, evidenciando una relación productiva entre innovación y tradición. Investigaciones realizadas en México, Bolivia y Argentina han documentado cómo estas agrupaciones transitan de repertorios tradicionales hacia propuestas estilísticamente más complejas, sin perder su conexión con el entorno cultural que les da sentido (Gavazzo, 2006; Nájera, 2024; i Pitarch, 2024).

En el Perú, las bandas musicales, tanto civiles como institucionales, tienen una larga tradición de participación en festividades patronales, actos cívicos y conmemoraciones religiosas, actuando como portadoras de identidad local y nacional. Sin embargo, aún son escasos los estudios musicológicos que abordan de forma sistemática la evolución de estas agrupaciones desde una mirada integral, es decir, que consideren simultáneamente su dimensión estética, social y tecnológica (Nájera, 2024).

En este contexto, la región de Huánuco destaca por una rica herencia musical, donde géneros como el huayno y la muliza forman parte de la memoria colectiva de sus pueblos. Es en este escenario que, hacia finales de 1989, surge la Banda Real Internacional (BRI), una agrupación emblemática que se ha dedicado, durante más de tres décadas, a preservar, renovar y proyectar el acervo sonoro huanuqueño.

Desde sus inicios, la BRI ha desarrollado un lenguaje musical que equilibra la fidelidad a las tradiciones con una sensibilidad innovadora, incorporando recursos técnicos, nuevas instrumentaciones y la inclusión pionera de voces y coros en géneros andinos. No obstante, pese a su impacto cultural y su amplia discografía, el estudio académico de su trayectoria ha sido limitado y fragmentario.

A partir de lo expuesto, surge la necesidad de preguntarse: ¿cómo ha evolucionado estilísticamente la BRI entre 1990 y 2020, y cuál ha sido su impacto cultural en el Perú? Esta interrogante se complementa con preguntas específicas orientadas a identificar los cambios en la composición, armonía e instrumentación; analizar la influencia de factores socioculturales y tecnológicos en su desarrollo; explorar las percepciones del público y de los especialistas sobre su obra; y determinar el aporte de la BRI a la identidad musical peruana.

Se plantea como hipótesis general que la BRI ha experimentado una evolución estilística significativa entre 1990 y 2020, reflejando los cambios socioculturales y tecnológicos del entorno, lo que ha reforzado su impacto como referente cultural y musical en el Perú.

El objetivo general fue analizar la evolución estilística y el impacto cultural de la BRI entre 1990 y 2020. Para ello, se plantean los siguientes objetivos específicos: examinar las transformaciones en la composición, instrumentación y estructura musical de su repertorio; analizar la influencia de los contextos socioculturales y tecnológicos en su desarrollo musical; evaluar la recepción de su obra por parte del público y especialistas; y determinar el papel de la BRI en la preservación, renovación e identidad de la música tradicional peruana.

Este estudio busca llenar un vacío en la investigación musicológica peruana, ofreciendo un análisis riguroso de una agrupación cuya producción artística ha influido en la vida cultural de una región históricamente musical. Desde una perspectiva educativa, esta investigación provee material relevante para músicos, docentes y estudiantes interesados en la música de banda en el Perú. En el plano social, visibiliza el aporte de la BRI a la memoria colectiva, la identidad huanuqueña y la revalorización de lo local frente a la globalización sonora contemporánea.

Metodología

La presente investigación se inscribe en un análisis histórico-musical que emplea un enfoque mixto con diseño secuencial exploratorio (DEXPLOR), que permite abordar fenómenos complejos que requieren una comprensión cualitativa profunda, para posteriormente construir instrumentos cuantitativos que validen o amplíen los hallazgos iniciales (Creswell y Plano Clark, 2018). En este estudio, la fase cualitativa antecedió y fundamentó la fase cuantitativa (Cueva et al., 2023), permitiendo una comprensión enriquecida de la evolución estilística y el impacto cultural de la BRI en el período 1990-2020.

Enfoque y diseño

El enfoque mixto fue seleccionado debido a la necesidad de integrar múltiples dimensiones del fenómeno estudiado: transformación musical a lo largo de tres décadas, percepción subjetiva de músicos y expertos, e identificación de patrones generales en la recepción del repertorio. El diseño secuencial exploratorio, en su modalidad derivativa (Creswell, 2009; Hernández et al., 2010), favoreció una construcción metodológica coherente, partiendo del análisis cualitativo para informar el diseño del cuestionario utilizado en la fase cuantitativa.

Población y muestra

La población estuvo conformada por la totalidad de la producción musical registrada de la BRI entre los años 1990 y 2020. Para efectos del análisis, se seleccionó una muestra representativa de seis producciones musicales mediante muestreo por cuotas (Maldonado et al., 2023), distribuidas proporcionalmente entre las tres décadas del período analizado. Este criterio permitió una exploración comparativa de la evolución estilística.

En la fase cualitativa, se entrevistó a seis personas: tres exintegrantes, dos músicos activos en la agrupación hasta 2020 y un productor musical vinculado a varias grabaciones. Los criterios de selección incluyeron:

- Haber participado directamente en la ejecución, dirección o producción de la BRI.
- Tener conocimiento documentado del repertorio y evolución de la agrupación.
- Disponibilidad para brindar información detallada y reflexiva.

En la fase cuantitativa, se aplicó una encuesta estructurada a seis participantes: tres expertos en música tradicional y tres aficionados con conocimiento comprobado del repertorio de la BRI.

Técnicas e instrumentos

Para la fase cualitativa, se utilizaron dos técnicas:

1. **Análisis documental:** Se examinó un conjunto de partituras y grabaciones seleccionadas. Se empleó una ficha de análisis musical adaptada de LaRue (1992), la cual permitió el registro sistemático de elementos como estructura formal, armonía, instrumentación, textura, ritmo y elementos innovadores.
2. **Entrevistas semiestructuradas:** Se desarrollaron guías basadas en los principios metodológicos de Kvale (2007), enfocadas en la evolución estilística, la percepción del impacto cultural, la innovación sonora y el uso de tecnología. Las entrevistas fueron grabadas con autorización, transcritas literalmente y luego analizadas temáticamente según el modelo de Braun y Clarke (2006), que permite codificar, categorizar y construir significados desde el discurso de los participantes.

La codificación se realizó de forma manual, organizando los datos en matrices temáticas que facilitaron la identificación de patrones y relaciones conceptuales.

Para la fase cuantitativa, se utilizó una técnica:

3. **La encuesta:** Fue elaborada a partir de los temas emergentes de la fase cualitativa y validada mediante juicio de expertos (Espinoza et al., 2023). Se reconoce que la muestra cuantitativa es reducida y no representativa, por lo que los resultados deben interpretarse como indicativos y no generalizables (Flick, 2022).

Los datos fueron procesados con estadística descriptiva (frecuencias y porcentajes) a través del *software* SPSS versión 25. No se aplicaron pruebas inferenciales por el tamaño limitado de la muestra.

Consideraciones éticas

El estudio se condujo con estricta adherencia a principios éticos, conforme a la Declaración de Helsinki (World Medical Association, 2013). Se obtuvo consentimiento informado de todos los participantes, garantizando confidencialidad y anonimato. Las partituras y grabaciones fueron utilizadas con fines académicos, respetando derechos de autor y gestionando los permisos correspondientes.

Resultados

Los hallazgos de esta investigación se presentan en cuatro dimensiones: evolución estilística, influencias contextuales, impacto cultural y contribución a la identidad musical peruana. El análisis comparativo por décadas permitió identificar patrones claros de transformación en el lenguaje musical de la BRI.

1. Evolución estilística por décadas (1990-2020)

Década de 1990

El repertorio se caracterizó por estructuras binarias simples (AB) y un enfoque melódico directo. La armonía se basaba en progresiones diatónicas y modulaciones convencionales. La instrumentación seguía el formato clásico de bandas populares: metales al frente, maderas como soporte y percusión básica. Las obras priorizaban la tradición con una sonoridad funcional.

Década del 2000

Se percibió una transición hacia formas ternarias (ABA) y se incorporaron variaciones temáticas. Aparecen armonías más ricas, modulaciones audaces y el uso de acordes extendidos. La instrumentación se amplió con trombones de vara, mayor presencia de saxofones y percusiones como timbales y congas. Esta década marcó el inicio de un estilo propio.

Década del 2010

Se consolidó un lenguaje sonoro distintivo. Las composiciones presentaron estructuras complejas, integración de géneros populares internacionales, y un uso expresivo de armonías modales y cromatismos. Se introdujeron instrumentos poco convencionales en bandas tradicionales, como batería acústica con juego de platillos, güiro y *jam block*. Además, se institucionalizó la incorporación de voces y coros, dando paso a un sello identitario en sus interpretaciones.

Las entrevistas confirmaron esta evolución. Músicos y exintegrantes describieron el proceso como un tránsito «de la sencillez a la profundidad sonora», destacando la valentía de fusionar tradición e innovación sin perder autenticidad.

Tabla 1

Formato de instrumentos musicales utilizados por la Banda Real Internacional en el periodo 1990-2020

	1990 a 2000	2000 a 2010	2010 a 2020
Vientos de madera	1 clarinete	2 clarinetes	2 clarinetes
	2 saxofones alto	2 saxofones alto	3 saxofones alto
		1 saxofón tenor	2 saxofones tenor
Vientos de metal	2 trompetas	4 trompetas	8 trompetas
	1 bajo	2 bajos	4 bajos
		1 trombón de vara	3 trombones de vara
		1 tuba	3 tubas
Percusión	1 bombo	1 bombo	1 bombo
	1 tambor	1 tambor	1 tambor
	1 platillos de choque	1 platillos de choque	1 tarola
		1 timbales	1 platillos de choque
		1 congas	1 timbales
			1 congas
			1 batería acústica

Nota. A partir del año 2000 se incorporan voces para el coro.

2. Influencias contextuales

Los avances tecnológicos, en particular la transición de grabaciones analógicas a estudios digitales, facilitaron la mejora de la calidad sonora y la experimentación. Asimismo, los cambios sociales y culturales, como la apertura a lo global y el fortalecimiento del orgullo local, favorecieron una estética más híbrida y flexible. La BRI supo leer su tiempo y responder musicalmente a sus exigencias.

3. Impacto cultural

Los datos cualitativos revelaron una conexión estrecha con el público, marcada por el aprecio emocional hacia la banda en celebraciones religiosas, carnavales y actos públicos. Las encuestas evidenciaron una alta valoración de su legado: el 100 % de los encuestados calificó su evolución musical como «significativa» y la consideró clave en la preservación de la identidad sonora huanuqueña.

Tabla 2

Resultado de encuesta a expertos musicales y aficionados

	n	%
Frecuencia de escucha		
Ocasionalmente	3	50,0
Frecuentemente	3	50,0
Importancia de la Banda Real Internacional en la escena musical actual		
Muy importante	6	100,0
Calificación de la evolución musical		
Ha mejorado significativamente	6	100,0
Aspectos más destacables de su música		
Preservación de las tradiciones	6	100,0
Cambio en la relevancia cultural (1990-actualidad)		
Muy significativamente	3	50,0
Relevancia cultural	1	16,7
Fortalecimiento de la identidad cultural	1	16,7
Trascendencia de su producción	1	16,7

Tabla 2
(Continuación)

	n	%
Impacto en otras agrupaciones musicales		
Impacto trascendental	3	50,0
Inclusión del canto	1	16,7
Innovación interpretativa	1	16,7
Contribución con las mejores interpretaciones	1	16,7
Descripción del estilo musical actual		
Estilo innovador	4	66,7
Incorporación de instrumentos de percusión	1	16,7
Composiciones propias	1	16,7
Mayores desafíos actuales		
Permanente desafío a ritmos foráneos	3	50,0
Mantener la vigencia y sostenibilidad	2	33,3
Incorporar lo tradicional a las nuevas tendencias	1	16,7
Recomendaciones para mantener y aumentar la relevancia		
Mantener su estilo	2	33,3
Preservar la tradición	2	33,3
Tener continuidad con las nuevas producciones	2	33,3
Comentarios adicionales		
Participación en eventos internacionales	2	33,3
Mantener la tradición y su estilo	3	50,0
Legado trascendente	1	16,7

4. Contribución a la identidad musical peruana

Obras como *Jala Jala* y *Huanuqueño soy* muestran una síntesis entre formas tradicionales y recursos modernos. La BRI no solo conservó el repertorio andino, sino que lo revitalizó con elementos armónicos y tímbricos actuales, ofreciendo un modelo inspirador para nuevas agrupaciones.

Figura 1

Fragmento melódico de la muliza «Jala jala»



Figura 2

Fragmento melódico del huayno «Huanuqueño soy»



Discusión

La evolución de la BRI (1990-2020) puede comprenderse como un proceso de maduración artística enmarcado en las dinámicas más amplias de transformación de la música popular latinoamericana. Desde una estética basada en lo tradicional hasta una propuesta estilística híbrida, la Banda representa un caso paradigmático de diálogo entre memoria e innovación.

Conexión con la literatura

Los resultados son coherentes con estudios de Cabazzo (2006) y Ríos (2024), que analizan cómo las bandas en Iberoamérica atraviesan procesos de renovación estética sin abandonar sus raíces. Al igual que en las bandas municipales colombianas estudiadas por Pitarch (2004), la BRI ha sabido adaptarse a las exigencias de nuevas audiencias sin diluir su identidad.

Desde el marco de LaRue (1992), se constata una evolución estructural y armónica que evidencia un crecimiento compositivo. Además, el uso de voces en géneros tradicionalmente instrumentales se alinea con las tendencias señaladas por Gabazzo (2006) sobre la exploración expresiva en bandas sinfónicas peruanas.

Validación cualitativa y cuantitativa

Los hallazgos cualitativos (entrevistas y análisis documental) ofrecieron una comprensión profunda de los cambios estilísticos y del sentido cultural de la BRI. Estos fueron validados por la percepción positiva recogida en las encuestas, donde se destaca su relevancia actual, su aporte a la identidad local y su capacidad de adaptación.

La validez interna se fortaleció mediante la triangulación de fuentes y la coherencia entre testimonios, análisis musicales y respuestas cuantitativas. No obstante, la validez externa es limitada, ya que el estudio se centra en una sola agrupación y la muestra de encuestas ($n = 6$) no permite generalizar los resultados a todas las bandas del país.

Limitaciones

Una de las principales limitaciones del estudio fue el tamaño reducido de la muestra, que restringe el alcance de los hallazgos estadísticos. Asimismo, la disponibilidad de grabaciones completas y partituras en algunas décadas fue parcial, lo que pudo afectar la profundidad del análisis musical comparativo. Otra limitación fue el sesgo posible en las entrevistas, ya que estas se hicieron a exintegrantes o músicos afines a la BRI. Futuras investigaciones podrían incorporar la perspectiva de públicos diversos o de críticos musicales externos.

Reflexión final

Pese a estas limitaciones, el estudio ofrece un testimonio valioso sobre cómo una agrupación regional puede convertirse en referente nacional a través de un proyecto musical comprometido con sus raíces y abierto a la renovación. La historia de la BRI invita a repensar el papel de las bandas no solo como intérpretes de un legado, sino como agentes activos en la construcción de una identidad sonora viva, plural y en constante evolución.

Este estudio abre diversas líneas de indagación que podrían enriquecer la comprensión del fenómeno de las bandas tradicionales en el Perú y América

Latina. En ese sentido, se propone realizar investigaciones comparativas entre distintas bandas regionales, tanto activas como desaparecidas, para identificar patrones comunes y divergentes en sus procesos de evolución estética y función social.

Asimismo, se considera pertinente desarrollar estudios centrados en la recepción musical desde el público juvenil, que analicen cómo las nuevas generaciones se vinculan emocional y simbólicamente con repertorios tradicionales renovados. Otro camino valioso sería el análisis de la producción audiovisual y su impacto en la difusión del repertorio de bandas, considerando plataformas digitales como YouTube, TikTok o Spotify.

Finalmente, se recomienda explorar la contribución de estas agrupaciones a la formación de públicos musicales y su rol como espacios informales de aprendizaje y transmisión de saberes intergeneracionales.

Recomendaciones

Para músicos:

- Mantener viva la búsqueda creativa sin desprenderse de las raíces tradicionales.
- Documentar cuidadosamente las composiciones, los arreglos y las grabaciones, garantizando la preservación de su legado sonoro.

Para gestores culturales:

- Promover la investigación, la grabación y la difusión de agrupaciones musicales regionales mediante fondos culturales descentralizados.
- Establecer circuitos de programación que integren a bandas tradicionales en festivales nacionales e internacionales, reconociendo su valor patrimonial.

Para educadores:

- Incluir el estudio de bandas locales en los programas de educación musical y artística como recurso pedagógico y herramienta de identidad.

- Fomentar el análisis musical desde una perspectiva contextual e histórica, acercando al alumnado a expresiones culturales vivas que forman parte de su entorno.

Conclusiones

A lo largo del período 1990-2020, la BRI evidenció una evolución estilística marcada por una creciente sofisticación musical. Sus obras pasaron de estructuras simples a composiciones más complejas, con armonías enriquecidas, instrumentaciones más diversas y una identidad sonora distintiva.

La influencia de factores socioculturales y tecnológicos fue determinante en esta transformación. La globalización, el acceso a nuevas herramientas de grabación y la apertura a géneros contemporáneos permitieron a la BRI experimentar sin perder su raíz tradicional, fortaleciendo su proyección cultural.

La recepción del público y de los especialistas fue mayoritariamente positiva. La agrupación logró mantener una relación cercana con sus oyentes, siendo valorada no solo por su calidad interpretativa, sino también por su compromiso con la memoria musical huanuqueña.

Finalmente, la BRI ha desempeñado un papel fundamental en la construcción y renovación de la identidad musical peruana. Su legado ha trascendido lo local, influenciando a nuevas generaciones de músicos y consolidándose como modelo de fusión entre tradición e innovación.

Referencias

- Braun, V. y Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Creswell, J. W. (2009). *Research Design: Qualitative, quantitative, and mixed approaches*. SAGE.

- Creswell, J. W. y Plano Clark, V. L. (2018). *Designing and Conducting Mixed Methods Research* (3rd ed.). SAGE Publications.
- Cueva, T., Jara, O., Arias, J., Flores, F. A. y Balmaceda, C. A. (2023). *Métodos mixtos de investigación para principiantes*. Instituto Universitario de Innovación Ciencia y Tecnología Inudi Perú. <https://doi.org/10.35622/inudi.b.106>
- Espinoza, R. J., Sánchez, M. R., Velasco, M. A., Gonzales, A., Romero-Carazas, R. y Mory, W. E. (2023). *Metodología y estadística en la investigación científica*. Puerto Madero. <https://doi.org/10.55204/PMEA.17>
- Flick, U. (2022). *An Introduction to Qualitative Research* (7th ed.). SAGE Publications.
- Frith, S. (1996). Music and identity. En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127). Sage Publications.
- Gavazzo, N. (2006). Las danzas de Oruro en Buenos Aires: tradición e innovación en el campo cultural boliviano. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (31), 79-105. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18503105>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana.
- i Pitarch, J. E. (2004). Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea. En M. Á. Muro, *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 100-108). Universidad de La Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=940121>
- Kvale, S. (2007). *Doing Interviews*. Sage Publications.
- LaRue, J. (1992). *Guidelines for Style Analysis* (2nd ed.). Harmonie Park Press.
- Maldonado, F. B., Álvarez, R. I., Maldonado, P. A., Cordero, G. y Capote, M. A.

- (2023). *Metodología de la investigación: De la teoría a la práctica*. Puerto Madero. <https://doi.org/10.55204/pmea.24>
- Meza, J. C. (2024). Panorama general de las bandas de música en Costa Rica: una mirada desde lo profesional y la formación académica a partir de la Dirección General de Bandas y la Escuela de Artes Musicales. *Revista Estudios*, (48), 122-144. <https://archivo.revistas.ucr.ac.cr//index.php/estudios/article/view/60655>
- Nájera Ríos, J. E. (2024). El sindicalismo como generador de conciencia en la salud ocupacional de la OSUJED. En E. I. Hernández y A. E. Ricartti (coords.), *SPAUIED. Trayectoria, desafíos y transformación en el entorno académico* (pp. 163-175). Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Stokes, M. (Ed.). (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The musical construction of place*. Berg Publishers.
- World Medical Association (2013). World Medical Association Declaration of Helsinki: Ethical Principles for Medical Research Involving Human Subjects. *Journal of the American Medical Association*, 310(20), 2191-2194. <https://doi.org/10.1001/jama.2013.281053>

Anexos

Figura 3

«Huánuco de antaño» (1991), en casete



Figura 4

«Carnaval huanuqueño» (1992), en casete



Figura 5

«Homenaje al Señor de Burgos» (1996), en casete



Figura 6

«Canto a la identidad» (2001), en CD



Figura 7

«Huanuqueño soy» (2004), en CD



Figura 8

«Antología de la música huanuqueña» (2006), en CD



Figura 9

«Embajadores de la música huanuqueña» (2008), en DVD



Figura 10

«Florilegio huanuqueño» (2010), en DVD





Obertura peruana

Peruvian Oberture

Félix Arturo Caldas y Caballero 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles,
Huánuco, Perú.

 fcaldas@undar.edu.pe

Obertura peruana es una obra para orquesta sinfónica de carácter nacionalista, inspirada en el folclore musical de las tres regiones geográficas del Perú: costa, sierra y selva. Esta composición busca revalorar el patrimonio musical tradicional peruano a través de una propuesta académica contemporánea, que integra elementos melódicos, rítmicos y armónicos del acervo popular con técnicas propias de la escritura sinfónica.

La obra forma parte de los resultados del proyecto de producción musical titulado *Armonías peruanas: dos arreglos y composiciones sobre música peruana para orquesta sinfónica*, que desarrollé como docente de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles de Huánuco. La metodología aplicada fue de tipo creativo-aplicativa, orientada tanto a la creación original como a su viabilidad de ejecución en contextos musicales académicos.

En el proceso de composición de esta obra se elaboró un discurso musical propio a partir de la reinterpretación de tres piezas representativas de cada región natural del país: el vals costeño *La flor de la canela*, de Chabuca Granda (costa); la danza selvática *La anaconda*, de Flor de María Gutiérrez Pardo (selva); y el huayno tradicional huanuqueño *Cómo estás, cómo te sientes*, de autor anónimo (sierra).

Esta selección permitió construir una obra que sintetiza diversas identidades culturales mediante un tratamiento orquestal unificado.

La realización técnica de la obra implicó el uso de herramientas como el análisis musical, la armonización, la adaptación melódica, la estructuración formal y la orquestación sinfónica. De este modo, *Obertura peruana* se configura como una propuesta artística con proyección cultural y educativa, al promover la integración del repertorio tradicional peruano en formatos sinfónicos actuales. En conjunto, esta metodología permitió desarrollar una obra que no solo expresa una visión estética personal, sino que también constituye un ejercicio de síntesis cultural, diálogo interregional y afirmación identitaria desde una perspectiva académica y creativa.

Obertura Peruana

Arturo Caldas y Caballero

Andante Moderato ♩ = 92

Flute 1-2

Oboe 1-2

Clarinet in B \flat 1

Bassoon 1-2

Horn in F 1-2

Trumpet B \flat 1-2

Trombone 1-2

Tuba

Timpani (G-A-C-E-F-A)

Tambor

Bombo

Platillo/Triangulo

Cajon

Congas

Calasa

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

©Arturo Caldas

15

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

timp.

Yamb.

Bmb.

Plat. Tri.

Caj. Cong.

Cab.

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

DB.

[illegible]

6

30 **C**

Fl. 1-2

Obo. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hrn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bomb.

Plat.
tri

Caj.
Cong

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

O.B.

p

mf

mp

a2

47 D 7

Fl. 1-2 *mf*

Ob. 1-2 *mf*

B♭ Cl. 1-2 *mf*

Bsn. 1-2 *mf*

Hrn. 1-2 *mp*

B♭ Ppt. 1-2 *mf*

Tbn. 1-2 *mp*

Tuba *mf*

Timp.

Tamb.

Bmb.

Plat. Tri. *fo Plat.*

Cap. Cong. *mf*

Calb.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

8

33

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Plat.
Tri.

Cong.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

f

63

E

9

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hrn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Plat. Tr.

Cap. Cong.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

DB

mf

mp

a2

10

77

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hrn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Plat. Tri.

Caj. Cong.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

79 11

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

♭7 Trp. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Cymb.

Bmb.

Flat. susp.

Caj. Cong.

Cal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

DB

12

F

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hn. 1-2

B♭ Trpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Crash

Tri.

Caj. Cong.

Cyb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

93

G

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hrn. 1-2

Trpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Plat.

Caj. Cong.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

O.B.

13

197

H

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Trpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Ramb.

Bmb.

Plat.

Caj.

Cong.

Cal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Triângulo

116 Allegro $\text{♩} = 120$

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hn. 1-2

♯ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp

Tamb.

Bnib.

Tri.

Caj Cong.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

DB

124

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Tri.

Caj. Cong.

Cal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

18

131 **J** Allegro. = 116

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hn. 1-2

B♭ Trpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp

Tamb.

Bmb.

Tr.

Cg.
Cong.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

f

10 Plat.

Congas

130

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Trpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Flam.

Umb.

Tr.

Congas

Cal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB

20

148 K

Fl. 1-2 *a2* *f*

Ob. 1-2 *a2* *f*

B♭ Cl. 1-2 *a2* *f*

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp

Tamb. *mf*

Bomb. *mf*

Tri. *mf* *Platillos*

Congas *mf*

Cab. *mf*

Vln. I *arco* *mf*

Vln. II *arco* *mf*

Vln. *arco* *mf*

Vc. *arco* *mf*

O.B. *pizz* *arco* *mf*

156

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hrn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Trbn. 1-2

Tuba

Imp.

Tamb.

Bmb.

Plat.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

22

164 **L**

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp

Tamb.

Bmb.

Plat.

Congas

Cmb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

172 **M** 23

Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2 *a2* *f* *a2*

B♭ Cl. 1-2 *a2* *f* *a2*

Bsn. 1-2 *f*

Hn. 1-2 *f*

B♭ Tpt. 1-2 *f*

Tbn. 1-2 *f*

Tuba *f*

Timp *f*

Tamb. *f*

Bom. *f*

Plat. *f* To fin.

Congas *f*

Cab. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

150 **N**

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bom.

Tri.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

a2

sp

pizz

mp

Triángulo

138 **O**

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hn. 1-2

B♭ Trpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Tri.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

197

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

Trpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Trmp.

Tamb.

Bmb.

Tri.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

1.

2.

a2

mf

p

f

sf

(C-A-B-E)

(MCO)

(JLSM)

304 **P** *a2*

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hrn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Tri.

Congas

Cab.

Vln. I *marcato*

Vln. II *marcato*

Vla. *marcato*

Vc. *f*

D.B. *f*

28

28

214

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hrn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tambl.

Bmb.

Tr.

Congas

Cal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Q

a2

mp

a2

mp

a2

mp

a2

mp

222

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Trmp

Tambl.

Bonb.

Tri.

Congas

Calb.

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

DB

230

R

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp

Tamb

Bnb.

Tr.

Congas

Cab

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

DB

2.ª

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hrn. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Tri.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

32

246

S

Fl 1-2

Ob 1-2

B♭ Cl 1-2

Bsn. 1-2

Hrn 1-2

B♭ Trpt 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Euph.

Tamb.

Bmb.

Hi

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

254

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Bs. Cl. 1-2

Ban. 1-2

Hrn. 1-2

Bs. Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Cymb.

Bmb.

Tri.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

367

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp

Tamb.

Bmb.

Tri.

Congas

Cyb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

T

mp

mf

pizz

mf

pizz

mf

377 **U** Huayno ♩ = 94 35

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Trpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Imp.

Tamb.

Bmb.

Tri

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

279

V

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. 1-2

Hr. 1-2

B♭ Trpt. 1-2

Ebn. 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Tri.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

37

W

Fl. I-2

Ob. I-2

B♭ Cl. I-2

Bsn. I-2

Hr. I-2

B♭ Tpt. I-2

Tbn. I-2

Tuba

Trmp

Trmb

Bmb

Tri.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

37

mp

Triangolo

mp

pizz

mp

pizz

mp

pizz

mp

pizz

mp

X

294

Fl. I-2 *mf* *f* *sf*

Ob. I-2 *mf*

B♭ Cl. I-2 *mf* *f* *sf*

Bsn. I-2

Hr. I-2 *mf*

♭ Trpt. I-2 *mf*

Tbn. I-2

Tuba

Imp.

Tamb. *mf*

Bmb.

Tri. *pizz.* *Platillos*

Congas

Cab.

Vln. I *arco* *mf* *f* *sf*

Vln. II *arco* *mf* *f* *sf*

Vla. *arco* *mf* *f* *sf*

Vc. *arco* *mf* *f* *sf*

D.B. *arco* *mf* *f* *sf*

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The page is numbered 39 in the top right corner. The instruments listed on the left are: Fl. 1-2, Ob. 1-2, B♭ Cl. 1-2, Bsn. 1-2, Hrn. 1-2, B♭ Tpt. 1-2, Tbn. 1-2, Tuba, Timp., Tamb., Brmb., Plat., Congas, Cab., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with a rehearsal mark 'Y' at the beginning of the second system. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is used throughout the score. The string section is marked with 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco). The percussion section includes Timpani, Snare Drum, Bass Drum, and Cymbals. The woodwind section includes Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The string section includes Violins, Viola, Cello, and Double Bass.

JOY

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn 1-2

Hn 1-2

B♭ Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tuba

Timp.

Jamb.

Bmb.

Plat.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

114 1. 2. 41

Fl 1-2

Ob 1-2

B♭ Cl 1-2

Bsn. 1-2

Hn 1-2

B♭ Trp 1-2

Tbn 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Bmb.

Plat.

Congas

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

Obertura peruana: partitura y partes





SEDE INSTITUCIONAL

Jr. General Prado N°634
Huanuco - Perú

www.undar.edu.pe