



AGOSTO / 2026

ISSN: 2955-8824



RODOLFO HOLZMANN

REVISTA DE INVESTIGACIÓN / VOL.5 N° 01

CARLOS ALBERTO SACO HERRERA / FORMATOS INSTRUMENTALES EN LA CIUDAD DE HUÁNUCO / EL POLEN Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO ANDINO / ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y SINTÁCTICO MELÓDICO DE LA OBRA "BAILAN LOS LLAMEROS" / SINFÓNICO Y ANDINO EN DIÁLOGO / EXPERIENCIAS DE APRENDIZAJE DEL INSTRUMENTO PRINCIPAL / MÚSICA CLÁSICA CONTEMPORÁNEA



UNDAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES



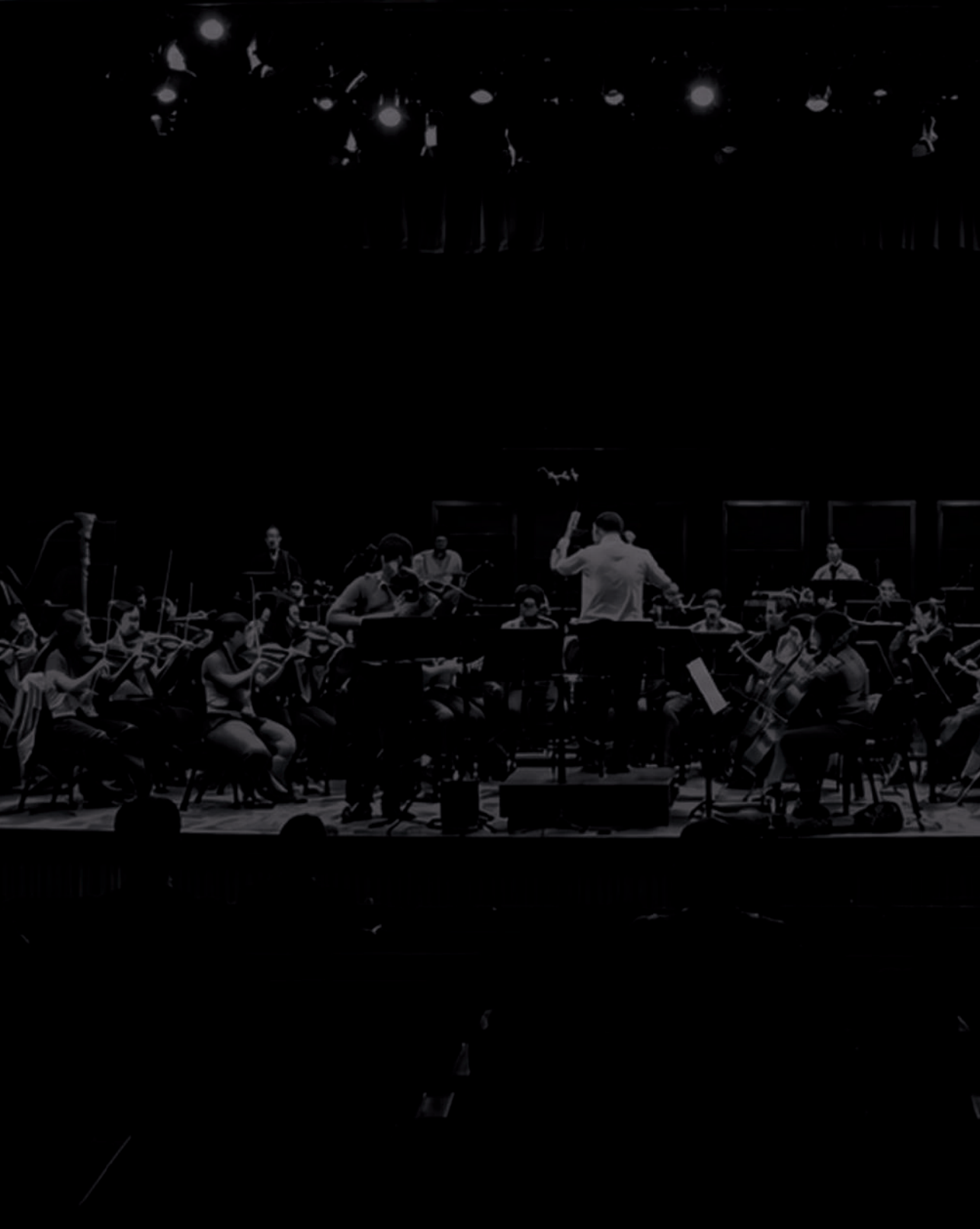
RODOLFO HOLZMANN

REVISTA DE INVESTIGACIÓN / VOL.5 N° 01



UNDAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES





UNRAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN RODOLFO HOLZMANN

ISSN 2955-8824

Volumen 5, Número 1, 2026

UNIVERSIDAD NACIONAL DANIEL ALOMÍA ROBLES

Jr. General Prado 634, Huánuco, Perú
revista.rodolfoholzmann@undar.edu.pe

Dra. Guadalupe Ramírez Reyes

Presidenta de la Comisión Organizadora

Dr. José Ignacio López Ramírez Gastón

Vicepresidente de Investigación de la Comisión Organizadora

Dr. Roberto Carlos Cárdenas Viviano

Director del Instituto de Investigación

RESPONSABILIDAD EDITORIAL

Dr. José Ignacio López Ramírez Gastón

Vicepresidente de Investigación

COMITÉ EDITORIAL

Mgtr. Huberto Tito Hinostroza Robles, Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.

Dr. Esio Ocaña Igarza, Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.

Dr. Rollin Max Guerra Huacho, Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.

Mgtr. Freddy Omar Majino Gargate, Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.

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.

PORTADA

Carlos Alberto Saco Herrera (1895–1935)

SERVICIOS EDITORIALES

Diseño - Virginia Cecilia Castro Pozo Galarreta

Corrección de estilo - Dr. Julio Santillán Aldana

Diagramación y maquetación - Br. Andrés Santillán Morales

INDIZACIÓN

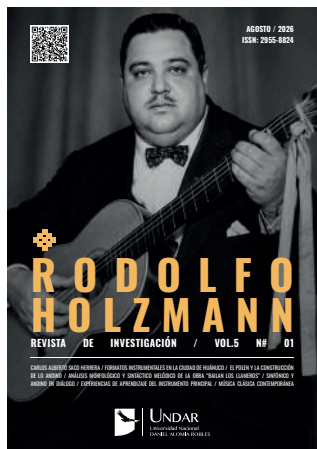
OpenAlex: Catálogo bibliográfico digital, gratuito y de código abierto que recopila información sobre la producción científica mundial.

Scilit: Base de datos y plataforma de agregación de literatura académica y científica de acceso libre y gratuito.

LICENCIA DE DISTRIBUCIÓN

Esta obra está bajo una licencia **Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)**.

PORTADA



Carlos Alberto Saco Herrera (1895–1935)

fue un compositor, guitarrista y pianista peruano, considerado una figura relevante de la música popular urbana de las primeras décadas del siglo XX. Desarrolló una amplia producción que comprendió walses, fox-trots, one-steps, canciones y otras formas populares, y participó tempranamente en grabaciones para la Victor Talking Machine Company. Entre sus composiciones más difundidas destaca **"Cuando el Indio Lloro"**, además de obras como **"Cuando las Rosas Caen"**, **"Suspiros"**, **"La Caída del Sol"** y **"El Zorzal"**. Su trayectoria constituye un referente para el estudio histórico de la música popular peruana.

Nota:

Imágen recreada con inteligencia artificial basada en la imagen de Carlos Alberto Saco Herrera (1895-1935).



Carlos Alberto Saco Herrera (1895–1935) was a

Peruvian composer, guitarist, and pianist who became a significant figure in Peru's urban popular music during the early twentieth century. His extensive output encompassed waltzes, foxtrots, one-steps, songs, and other popular musical forms, and he participated in early recording sessions for the Victor Talking Machine Company. Among his best-known compositions are **"Cuando el Indio Lloro"**, **"Cuando las Rosas Caen"**, **"Suspiros"**, **"La Caída del Sol"**, and **"El Zorzal"**. His career and musical legacy constitute an important reference for the historical study of Peruvian popular music.

Note:

Image created with artificial intelligence based on the image of Carlos Alberto Saco Herrera (1895-1935).

CONTENIDO

05

Portada

Carlos Alberto Saco Herrera (1895–1935)

10

Editorial

José Ignacio López Ramírez Gastón

13 / 36

Carlos Alberto Saco Herrera

Cien años de jazz en el Perú

Dr. Rodrigo Sarmiento Herencia

37 / 58

Formatos instrumentales en la ciudad de Huánuco

Desmontando la esencia de la Música Tradicional Huanuqueña

Cristhian Elí Cachay Tello

59 / 78

El Polen y la construcción de lo andino

Música fusión e imaginarios identitarios en la Lima Cosmopolita de la década de 1970

Mg. Jorge Aurélio De Souza Pacheco

79 / 122

Análisis morfológico y sintáctico melódico de la obra “Bailan los llameros”

De las estampas del Ballet Suray Surita del compositor Theodoro Valcárcels

Jhonatan Jesús Chaquilla Bustinza

123 / 142

Sinfónico y Andino en diálogo

Investigación-creación en el arreglo de “Amanecer Andino” para ensamble de Instrumentos Andinos

Miguel Roberth Dueñas Acuña

143 / 158

Experiencias de aprendizaje del Instrumento Principal

Durante la pandemia de COVID-19 en un Instituto Superior de Música de Huánuco: Estudio de caso

Dra. María Teresa Cabanillas Lopez & Dr. Fidel Denis Huasco Espinoza

159 / 168

Música Clásica Contemporánea

Entorno e Independencia Cultural en el Perú

Mg. Marco Sadíel Cuentas Peralta

CONTENTS

05

Cover

Carlos Alberto Saco Herrera (1895–1935)

10

Editorial

José Ignacio López Ramírez Gastón

13 / 36

Carlos Alberto Saco Herrera

One Hundred Years of Jazz in Peru

Dr. Rodrigo Sarmiento Herencia

37 / 58

Instrumental Formats in the City of Huánuco

Unraveling the Essence of Traditional Huanuqueña Music

Cristhian Elí Cachay Tello

59 / 78

El Polen and the Contruction of Andean Identity

Musical Fusion and Identity Imaginaries in 1970s Cosmopolitan Lima

Mg. Jorge Aurélio De Souza Pacheco

79 / 122

Morphological and syntactic melodic analysis of the work “Bailan los llameros”

From the prints of the ballet Suray Surita by the composer Theodoro Valcárcel

Jhonatan Jesús Chaquilla Bustinza

123 / 142

Symphonic and Andean in Dialogue

Practice-Based Research and Creative Work in the Arrangement of “Amanecer Andino” for an Ensemble of Andean Instruments

Miguel Roberth Dueñas Acuña

143 / 158

Learning Experiences with the Principal Instrument

During the COVID-19 Pandemic at a Higher Institute of Music in Huánuco: A Case Study

Dra. María Teresa Cabanillas Lopez & Dr. Fidel Denis Huasco Espinoza

159 / 168

Contemporary Classical Music

Context and Cultural Independence in Peru

Mg. Marco Sadiel Cuentas Peralta



EDITORIAL



EDITORIAL

El desarrollo de la investigación sobre las artes sonoro-musicales en el Perú es un proceso aún en construcción y constituye un desafío para las instituciones, investigadores y artistas interesados en comprender la complejidad de nuestro pasado y presente musical, tanto cercano como lejano, tanto propio como aquel considerado ajeno. Este desafío implica, por un lado, continuar construyendo un mapeo informado de nuestras historias musicales y, por otro, desarrollar formas de conocimiento científico-artístico capaces de abordar críticamente las múltiples dimensiones de las artes del sonido.

La extraordinaria diversidad de nuestras prácticas musicales, la riqueza de sus tradiciones y las múltiples formas en que la música participa en la construcción de nuestras identidades culturales contrastan con la todavía insuficiente existencia de espacios destinados a su estudio, documentación, discusión crítica y difusión. Esta situación hace necesario continuar abriendo espacios para la investigación musical, no solo como una forma de preservar y comprender nuestros saberes y prácticas, sino también como una oportunidad para establecer diálogos con otras culturas y con los múltiples fenómenos musicales que forman parte de nuestro mundo contemporáneo. En un contexto en el que lo global y lo local se encuentran en un continuo proceso de transformación, las músicas circulan, se encuentran, se incorporan y adquieren nuevos significados, generando procesos que requieren ser observados y comprendidos desde una perspectiva multidisciplinaria y, en algunos casos, desde una liberación postdisciplinaria.

Dicho esto, el desarrollo de la investigación no puede plantearse al margen de las condiciones concretas en las que esta se desarrolla. La construcción de capacidades investigativas es un proceso progresivo que se encuentra estrechamente vinculado con las trayectorias institucionales, académicas y culturales de cada contexto. Por ello, cualquier proyecto de fortalecimiento de la investigación debe partir de una comprensión situada de nuestras posibilidades actuales, reconociendo los caminos ya recorridos y, a partir de ellos, identificando nuevas rutas de desarrollo.

Los trabajos reunidos en este número dan cuenta, precisamente, de esta diversidad de aproximaciones y representan diversos entornos nacionales de la investigación musical. En sus páginas encontramos un recorrido que va desde la historia del jazz en el Perú y las prácticas y formatos instrumentales de la tradición musical huanuqueña, hasta los procesos de construcción de imaginarios identitarios asociados a la música fusión en la Lima cosmopolita de la década de 1970. Se incluyen asimismo aproximaciones al análisis morfológico y sintáctico de una obra de Theodoro Valcárcel, a los procesos de investigación-creación en torno al repertorio andino, a las experiencias de aprendizaje del instrumento principal durante la pandemia y a las relaciones entre música clásica contemporánea, entorno e independencia cultural en el Perú. Más que reunir objetos de estudio diversos, este conjunto de trabajos permite observar las distintas maneras en que la investigación musical puede aproximarse a sus problemas, articulando perspectivas históricas, analíticas, etnográficas, pedagógicas y de investigación-creación. En esta diversidad reside también una de las posibilidades de construir un campo de investigación musical cada vez más amplio, capaz de reconocer la complejidad de las prácticas musicales y las múltiples formas de conocimiento que se generan alrededor de ellas.

Al llegar a su quinto año de publicación, la Revista de Investigación Rodolfo Holzmann reafirma su propósito de constituirse en un espacio abierto para la reflexión, la discusión y la producción de conocimiento sobre las artes sonoro-musicales, y de aportar así al desarrollo de culturas de investigación en el país. No es casual que este proyecto tenga su origen en Huánuco, una tierra que ha ocupado un lugar significativo en la historia musical del Perú y que vio nacer y desarrollar la obra de figuras fundamentales como Daniel Alomía Robles y Rodolfo Holzmann. Existe en estas tradiciones una manera de mirar y sentir la música que no se agota en la creación artística, sino que se prolonga también en la necesidad de conocerla, comprenderla, estudiarla y transmitirla. Es en ese legado, y en el amor y el interés por las músicas y por el conocimiento que ellas generan, donde encontramos parte de la razón de ser de esta revista.

Queremos que esta revista sea un espacio de encuentro, capaz de recibir distintas voces y de participar en las conversaciones que atraviesan hoy las artes del sonido, tendiendo puentes entre nuestras propias tradiciones y los múltiples caminos que sigue la investigación musical en otros contextos. Esta construcción es necesariamente colectiva y requiere continuidad, intercambio y apertura hacia nuevas preguntas, metodologías y formas de conocimiento. La Revista de Investigación Rodolfo Holzmann aspira así a continuar este camino desde Huánuco, llevando consigo una tradición que mira hacia su propia historia, pero que también se abre al Perú y al mundo.

JOSÉ IGNACIO LÓPEZ RAMÍREZ GASTÓN

Vicepresidente de Investigación

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles

ARTÍCULOS





RODRIGO SARMIENTO HERENCIA:

Doctor en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México, con Mención Honorífica, magíster en Literatura y licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Músico, docente e investigador, se especializa en jazz y canción popular de las primeras décadas del siglo XX.

Su trabajo articula etnomusicología, historiografía e investigación artística, con énfasis en la música popular peruana y latinoamericana. Ha publicado libros y artículos sobre Felipe Pinglo, Chabuca Granda y la música criolla, y desarrolla proyectos que integran investigación, interpretación, divulgación y producción de conocimiento musical.

CARLOS ALBERTO SACO HERRERA:

Cien años de Jazz en el Perú

Dr. Rodrigo Sarmiento Herencia

Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

<https://orcid.org/0000-0001-7965-8718> 

rodrigosarmientoherencia@gmail.com

Resumen

Como muchos de los grandes nombres de la historia temprana del jazz, Carlos Alberto Saco Herrera nació a finales del siglo XIX y desarrolló su carrera durante las primeras décadas del siglo XX. A partir de fuentes hemerográficas, discográficas, documentales y bibliográficas, este artículo reconstruye aspectos fundamentales de su trayectoria artística y revisa críticamente la narrativa que sitúa el origen del jazz peruano exclusivamente en los círculos aristocráticos limeños de la década de 1920. Asimismo, la interpretación históricamente informada de algunas de sus composiciones revela cómo el jazz se articuló tempranamente con la música popular peruana, vinculándose tanto a circuitos transnacionales como a la construcción histórica de identidades musicales nacionales.

Palabras Clave:

Jazz peruano; música popular; música criolla; historia de la música; interpretación históricamente informada; transnacionalidad.

Abstract

As with many of the major figures in the early history of jazz, Carlos Alberto Saco Herrera was born in the late nineteenth century and developed his career during the first decades of the twentieth century. Drawing on newspaper and magazine sources, sound recordings, archival documents, and secondary literature, this article reconstructs key aspects of his artistic trajectory and critically revisits the narrative that locates the origins of Peruvian jazz exclusively within the aristocratic circles of Lima during the 1920s. Furthermore, the historically informed performance of several of his compositions reveals how jazz became intertwined with Peruvian popular music at an early stage, connecting both with transnational musical circuits and with the historical construction of national musical identities.

Keywords:

Peruvian jazz; popular music; música criolla; music history; historically informed performance; transnationality.



ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia
Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-
Compartir Igual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual,
arbitrado por pares ciegos
Recibido: 10/06/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

Dicen que el jazz llegó a Lima —antes que al resto del país, por supuesto. Que llegó a través de los dos extremos de la costa de Lima, además —Chorrillos y La Punta—, allá por la década de 1920. Que llegó de las manos de chicos bien, de apellidos bien —limeños unos, de estirpes estadounidenses otros, de dinero todos. Pero, bueno, eso es lo que dicen. O, al menos eso es lo que dijo Gabriel Benites en un mítico manuscrito titulado «Jazz in Peru», del cual tuve noticias gracias a un artículo de José Ignacio López —el mismo que dirige esta revista y quien con tanta amabilidad me invitó a colaborar en este número¹.

Acorde al relato de Gabriel Benites que citó José Ignacio, “todo empezó en 1922 en el balneario de Chorrillos” (López Ramírez Gastón, 2013, 392)². Allí habría sido donde Thomas Sologuren, Rafael Morales, Callo Reyna, Luciano Cisneros, Augusto Thorndike, Julio Raffo, Celso Newton, Quique Rogers y Felipe Beltrán, formaron acaso la primera banda de jazz en el Perú, a quienes siguieron luego los hermanos Grisolle, sonando esta música de moda en ensayos y tocadas habituales en el Casino de Chorrillos (López Ramírez Gastón, 2013, 392-393).

De ahí, fue en la otra punta de la bahía limeña, en La Punta, donde surgió El Terror del Vecindario grupo conformado por Lucho Larco, Johnny Miller, los hermanos Sabogal y Eduardo Freundt, quienes incluso llegarían a enfrentarse —y ganarle, acorde a la historia de Gabriel Benites— a la banda chorrillana en un concierto benéfico que se realizó en el célebre Hotel Rivera Palace (López Ramírez Gastón, 2013, 393). De hecho, según recogió Fabricio Tealdo Zazzali para un artículo sobre la historia de este distrito, fue en ese mismo hotel donde se habría llevado a cabo, en 1926, benéfico que se realizó en el célebre Hotel Rivera Palace (López Ramírez Gastón, 2013, 393). De hecho, según recogió Fabricio Tealdo Zazzali para un artículo sobre la historia de este distrito, fue en ese mismo hotel donde se habría llevado a cabo, en 1926,

el primer concierto de jazz en Perú, ante el regocijo de aristócratas que pudieron admirar en vivo por vez primera el fenómeno musical que ya se desataba hace años en Estados Unidos (Tealdo, 2024).

¡El primer concierto de jazz en el Perú! ¿O, no? Al menos, sí que habrán sido las primeras bandas de jazz en el Perú... ¿tampoco? Pues, no.

En 1917, cuando los scouts de la Victor vinieron, la Banda del Batallón de Gendarmes N.º 1 grabó «El Aristócrata», fox-trot de Román Ayllon (Victor 69917). Aunque algunos trinos de flauta remiten más a las marchas militares que al fox-trot, conviene notar que está bastante en la línea del fox como se le tocaba en la época. Por ejemplo, así suena «Everybody loves a 'jass' band» de Leon Flatow y Coleman Goetz en la voz de Arthur Fields (Columbia A2211) —quizá la primera grabación en hacer alusión a esta música y

¹Y todavía estoy esperando a que encuentre el manuscrito y me lo juegue, por cierto.

²Lo cual rompe, al menos, con esa idea todavía persistente de que el jazz llegó al Perú en los 60s gracias a Jaime Delgado Aparicio.

Figura 1
Tarjeta promocional de la
Original Dixieland Jazz Band (c.
1918).
Nota. Wikimedia Commons.



replicar con la orquesta algunos de sus efectos³ —, realizada apenas tres semanas antes del célebre registro de «Dixieland jass band one-step» a cargo de la Original Dixieland Jazz Band (Victor 18255) —considerada la primera grabación comercial del género en tanto quizá fue la primera en usar la propia palabra. En cuanto a Román Ayllón, a saber: se mantuvo activo hasta 1924, año de su temprana muerte, publicando otros fox-trots de su autoría como «Kiss me quick (bésame pronto)» o «Petit Salon» (García Alva, 2021).

Aun así, en 1920, primer año de la revista *Mundial*, encontré también tempranas menciones sobre el jazz, aunque no tan positivas; en el número 9, correspondiente al 18 de junio de 1920, sirve una nota política en clave de humor sobre el Dr. Melitón Porras Osoreo, ministro de relaciones exteriores en el primer año de gobierno de Leguía, para tildar al jazz de “inopinado” y “escandaloso”⁴ («Del ambiente político», 1920, p. 15). Por otro lado, con respecto a una fiesta celebrada por Ignacio de Osma y Gildemeister, conocido como Bibelote, en el mismo ejemplar de la revista se lee:

Estos simpáticos sujetos de la muy ínclita Asociación del Trabajo Recio, ha tenido la idea felicísima de acudir a la excelente “Jazz-Band” del circo para sustituir la desvencijada pianola de Bibelote. A los entusiastas acordes de los fox y ones de la alegre banda bailan hasta los cojos (perdón Richard), las reuniones se prolongan hasta muy entradita la noche y las horas se deslizan sin sentir («Crónicas Sociales por Marisabidilla», 1920, p. 320).

³Como los polifónicos contrapuntos de los alientos o los sorprendentes golpes de platillos.

⁴Bien vale la pena leer el párrafo completo: “El doctor Porras se regodea en el sillón de su escritorio. Estira las piernas, estira los brazos, bosteza, y hasta desea fumar un cigarrillo —él, que no fuma— de puro contento y satisfecho. Ha ganado en colores, ha ganado en salud, ha ganado en humor. Observa las cosas sonriente, como el que despierta en su cama, después de una angustiosa pesadilla. Tiene un tal regocijo interior, que se le escapa por los poros del cuerpo. El, tan grave, tan estirado y serio de continuo, ha cambiado el ceño adusto, por un gesto alegre y burgués que le sienta muy bien. A veces teclea sobre su mesa el Fado Fadiño, y según cuentan algunos, cuando camina por la habitación, se le escapa en veces un paso de Fox-trot o lo que es peor aún, de Jazz, del inopinado y escandaloso Jazz” (“Del ambiente político”, 1920, p. 15).

Incluso si la misma palabra jazz tuvo poca presencia en los medios durante los primeros años de la década de 1920, como bien reveló José Ignacio en un artículo posterior,

La cantidad de partituras de fox-trot publicadas, las imágenes representativas de la cultura norteamericana (incluidos banjos elegantes afroamericanos de salón y lappers) y la oferta de las versiones grabadas en discos Arto de 'etiqueta roja' —es decir, fabricados en el Perú— son elementos más valiosos para comprender la exposición de la población peruana o por lo menos limeña al jazz del momento. Publicaciones como el fox-trot "Nicanor" de Ramón Collazo, cantado por Paco Moren, y el camel-trot "Tut-Ankh-Amon" de Joseph Nohr (que también interpretó Gardel para Argentina), grabado por la Orquesta Jazz Band Francisco Canaro para Odeón en 1923 —y con la "última novedad sensacional. Ejecutada con 'Serrucho' por el autor"— muestran una serie de relaciones culturales entre los Estados Unidos, Perú y Argentina que requieren aún mayor análisis, y que formarían parte de un discurso continental de reivindicación étnica que serviría de respuesta negociadora a la 'invasión yanqui' durante la década de 1920 (López Ramírez Gastón, 2015, pp. 432-433).



Figura 2
Portada de «Nicanor»
Nota. Colección de Nemovalse.

Así, pues, a partir de estas noticias pueden al menos inferirse dos cosas: primero, que esta música ya sonaba —y se bailaba— antes de 1922; segundo, que hubo bandas de jazz en Lima que antecedieron al grupo de Chorrillos, a los hermanos Grisolle y a los chicos de El Terror del Vecindario.

Justamente, mientras exploraba El Cancionero de Lima a propósito de una investigación sobre la Música Criolla de Lima, me crucé también con el jazz y esa plétora de géneros que conformaban su universo allá por la década de 1920 —principalmente, one-step y fox-trot (Sarmiento Herencia, 2021, pp. 80-81). De esta suerte, encontré en el número 322 de El Cancionero de Lima, correspondiente a julio de 1921, un “couplet de moda, cantado con gran éxito por la «Lusitana»” —como se le conoció a la cantante portuguesa Lydia Ferreira que anduvo por tierras peruanas durante su gira internacional—, titulado «Llévame al Té, mamá», cuya segunda estrofa comenta:

Allí me inundan de dicha
el rag-time y el one-step,
el fox-trot y la machicha
y el delicioso two-step.
(*El Cancionero de Lima* N.º 322, 1921, p. 8)

Asimismo, en el número 352 de El Cancionero de Lima —febrero de 1922—, engalana la portada «El Tondero», composición de Abelardo Gamarra, El Tunante⁵, cuya letra reclama el lugar de esta música del norte peruano ante el tango, machiche y, cómo no, el fox-trot:

Sin pensar que ante un tondero
de los que desentumecen,
los tangos y los fox trotes
palidecen.
(*Gamarra*, 1922)

Lo que es más, cuando investigué a Felipe Pinglo Alva para mi tesis de licenciatura —publicada al año siguiente como libro (Sarmiento Herencia, 2018)—, descubrí que su obra estaba muy conectada con este repertorio transnacional de la época. Desde el rondín con el cual sacaba las músicas de moda cuando era todavía un niño hasta las canciones en inglés a las que escribía nuevas letras en español —llamadas en la época adaptaciones literarias—, así como sus composiciones originales y co-autorías que dan cuenta de una sintonía común transnacional audible en los giros armónicos compuestos por dominantes secundarias, sustituciones y otras aplicaciones de la armonía funcional. Casi que se podría decir que mucho de lo que él hizo fue jazz... solo que a ritmo de vals.

Al respecto, César Santa Cruz —hermano mayor de Victoria y Nicomedes— escribió cómo Felipe “siempre fue simpatizante del jazz” y enumeró entre sus adaptaciones literarias canciones como «El sueño que yo viví» y «¡Si una cinta hablada tuya tuviera!»⁶

⁵Al tunante le debemos el nombre de chilena por marinera, así como la letra —aunque plagada— del considerado primer vals peruano, «ángel hermoso» —cuya música original perteneció a su prima, Zoila Gamarra, aunque nunca le reconozca como corresponde, eso será materia de otro artículo o algo más.

⁶Ambas composiciones provenientes del musical con el mismo nombre y, aún más, del mismo disco publicado en 1929 en versión de los Johnny Hamp and His Kentucky Serenaders: «Sunny side up» (Victor 22124-A) y «If I had a talking picture of you» (Victor 22124-B).

, «Terroncito de azúcar»⁷, «Dulce Susana»⁸ y «El hombre del sur»⁹ (Santa Cruz Gamarra, 1989, pp. 180-181). Asimismo, más allá de Felipe, contó cómo durante esos años del jazz age en Lima, el banjo casi terminó por desplazar a la guitarra:

Con el charleston llegó el banjo. La nueva danza tuvo en el Perú su máxima exponente en Jacqueline, quien de joven e ignorada bailarina se convirtió en destacada figura de los escenarios locales. El banjo sometió a muchas guitarras —que ya eran débilmente criollas—; se rindieron a él poniéndose incondicionalmente a su servicio, como acompañantes. Poco faltó para que el banjo se convirtiera en un tercer instrumento musical con ocupación permanente en las salas de cine. [...] El favor que el banjo alcanzó en el gusto de las gentes le permitió —por mucho tiempo— ser el engrdeído en las fiestas populares (*Santa Cruz Gamarra, 1989, p. 71*).

Sin embargo, acorde a César, esta sonoridad de la época en Lima nunca quedó registrada; muchos fox-trots se convirtieron en one-steps que ocuparon el lugar de la polca en el binomio musical criollo (Santa Cruz Gamarra, 1989, p. 186). Aún más, en su texto llamó la atención sobre cómo

La especie de polca con pretensiones de “fox-trot” que nos están ofreciendo, jamás estuvo de moda en la Lima de los años citados. Lo de hoy es un intento de actualización de quienes, posiblemente, no vieron ni escucharon dichos musicales en el cine, como tampoco disfrutaron, en los barrios, la ingeniosa mezcla supletoria de la polca criolla (Santa Cruz Gamarra, 1989, p. 186).

De hecho, esta conexión entre criollismo y jazz es tan profunda —y poco explorada— que hasta la famosísima segunda voz de Fiesta Criolla, Humberto “Oiga” Cervantes —ese que a la mitad de la canción se mandaba con algún chiste, un dicho o simplemente

Figura 3
César Santa Cruz en el saxofón
junto a la *Swing Maker's Band*
que co-dirigió con Carlos Noya
en los años 50s.
Nota: Colección de la Familia
Santa Cruz.



⁷Adaptación al español de «Sugar, that baby o' mine» (Columbia 14146-D), letra en inglés de Sidney Mitchell y Edna Alexander sobre música de Maceo Pinkard, quien la grabó en el piano junto a la voz de Ethel Waters en 1926.

⁸Se trata de «Sweet Sue» (Victor 21437), popular canción de Víctor Young y Will J. Harris, grabada como fox-trot en 1928 por los Ben Pollack's Californians.

⁹«The man from the south (with a big cigar in his mouth)» (Victor 22238), canción de Rube Bloom y Harry Woods, registrada en discos hacia 1929 (García Alva, 2016).

te advertía de los choros durante la fiesta de Octubre¹⁰ —, tocó guitarra a finales de los años treinta en la Orquesta Aleluya Jazz que dirigía el pianista y empresario Laureano



Figura 4
Fotografía de la Orquesta Aleluya Jazz a finales de los 30s. Al mero centro y de pie, Humberto "Oiga" Cervantes con su guitarra; también de pie, a la derecha, Laureano Smart.
Nota. Colección de Carlos Cerquín Hidalgo.

Smart, destacado exponente de la llamada Generación de Pinglo. Ni más ni menos. Sirva todo este preámbulo para presentar, ahora sí, a una de las más importantes figuras de nuestra música popular durante las primeras décadas del siglo XX y nombre fundamental en la historia del jazz peruano. Compositor de algunas de las primeras piezas de jazz, gran jazz, fox-trot, camel-trot, fox incaico, vals y charlestón que enriquecen las páginas del cancionero nacional. Con ustedes, Carlos Alberto Saco Herrera.



Figura 5
Fotografía de Carlos A. Saco en el piano junto a su banda (c. 1923).
Nota. Colección de Carlos Cerquín Hidalgo.

¹⁰Toda excusa es buena para escuchar a Fiesta Criolla y esas intervenciones de la criollísima voz barítónica de Oiga Cervantes, como esta de «Lima de Octubre» en la que dice: "A ver esos turronecitos de Doña Pepa. Avancen, hermanos, con la procesión. Y cuidado con los bolsillos, porque ha venido mucho choro".

2 Algunos apuntes biográficos¹¹

No es mucho lo que se ha escrito sobre Carlos Alberto Saco Herrera, pese a la importancia de su figura. En la Historia de la canción criolla. Glosas y Recopilaciones de Aurelio Collantes «La voz de la tradición». Relatos, anécdotas y biografías de compositores e intérpretes de la Canción Peruana, fundamental libro de 1956, Carlos Alberto fue descrito brevemente como:

Pianista y guitarrista de nota, cuya figura sobresalía con su clásico poncho crema y su saquito de lince color azul. Amenizaba los domingos, los bailes que se realizaban en los antiguos Baños del Barranco. Fue autor del conocido tema «Cuando el Indio llora» y de la pieza musical «Rosa Elvira» [...] (Collantes, 1956).

También escribió don Aurelio sobre su muerte en este libro, pero eso conviene dejarlo para más adelante... Más bien, comenzaré por el comienzo. Aunque en su libro de 1956 no consigna ninguna fecha de nacimiento, según su libro de 1972 —Documental de la Canción Criolla. Recopilaciones y Glosas por Aurelio Collantes «La voz de la tradición»—, Carlos Alberto habría nacido en 1894¹². Sin embargo, acorde a su acta de bautizo —de la cual pude obtener algunos datos consignados en la página de FamilySearch—, Carlos Alberto Saco Herrera nació el 4 de noviembre de 1895 en la calle Paz Soldán de la provincia constitucional de El Callao, hijo de Ricardina Herrera y Julio H. Saco¹³, bautizado en la iglesia de San Sebastián de Lima, el 9 de abril de 1896, teniendo como padrino a José Lino Vallesteros y como madrina a Sara Arciniega.

Lo que se sabe de los siguientes años, se le debe a la voz de la tradición: nació en una “extensa casona que por lo elevada era conocida como el «Alto Perú»”, trabajó como muchacho de encargos en la botica “La Misión”, ubicada en la calle José Gálvez del Callao, empleo que perdió a los veinte años tras la muerte del dueño, posteriormente se mudó a “un pequeño cuarto en la calle de las Cómodas”¹⁴ y consiguió trabajo en la cervecería Backus y Johnson (Collantes, 1972). Sobre su vocación artística, Aurelio sostuvo que esta se habría gestado en el billar de la Plazuelita del Teatro —espacio ubicado en la segunda cuadra del jirón Huancavelica, frente al Teatro Municipal¹⁵—, donde el contacto con artistas y las conversaciones sobre “zarzuelas, tiples, coristas, músicos, tenores, etc.” habrían despertado su interés (Collantes, 1972). En ese mismo entorno habría aprendido a tocar la guitarra con el llamado “Tuerto Chalao” —“guitarrista español que abandonó España por un amor de infancia fatal”, según la voz de la tradición— a cambio de clases de billar (Collantes, 1972).

Más allá del tono anecdótico de este relato, lo cierto es que en 1917, con veintidós años, Carlos Alberto participó como guitarrista en las grabaciones de la Victor en Lima, acompañando a diversos dúos vocales: por ejemplo, el one-step «Bella Petita» (Victor

¹¹Toda esta sección proviene en gran parte de mi tesis doctoral, aunque no sin algunos ajustes y modificaciones (Sarmiento, 2026).

¹²En la Wikipedia dice que fue el 25 de febrero de 1894.

¹³Posiblemente, hijo de la arequipeña Margarita Flores Piérola y del coronel Iambayecano Juan Pascual Saco Oliveros, quien fuera prócer de la independencia.

¹⁴Actual tercera cuadra del jirón Chiclayo, en el distrito del Rímac.

¹⁵Renombrado desde 1929 como el Teatro Manuel Ascencio Segura.

73247) con Alfredo Catter y Carlos Gamarra, la serenata «Noche clara» (Victor 72098) con Alejandro Llaque y Modesto Marini o la canción incaica «Ollantay» (Victor 69907) con las Hermanas Anselmi.

En cuanto a su formación como pianista, contaba la voz de la tradición que Carlos Alberto se habría propuesto aprender el instrumento de manera autodidacta, logrando convertirse, gracias a “su gran disposición para la música, su extraordinaria digitación y sus deseos de superarse”, en un “pianista aceptable” (Collantes, 1972). Trabajó entonces acompañando clases en una academia de baile de la calle El Tigre y posteriormente en otra ubicada en la calle Comesebo¹⁶, dirigida por Roberto Cox, bailarín malambino que habría llegado de Francia con las coreografías de moda¹⁷. Fue allí donde, según el mismo relato, “ganó sus primeros ‘solifacios’ como pianista y echó las bases de su futura fama” (Collantes, 1972).

Por otro lado, los registros civiles permiten trazar con mayor precisión algunos aspectos de su trayectoria laboral: el 20 de enero de 1915, a los diecinueve años, Carlos Alberto se declaró soltero y músico en la partida de nacimiento de su hija Obdulia Artemia; tres años después, figura como armero en la partida de Pelegrina Ildaura del 1 de mayo de 1918; como mecánico en la partida de Ricardina Saturnina del 7 de abril de 1920; nuevamente como artista en la partida de María Julia del 7 de febrero de 1927 —primera partida en la que aparece ya casado con Victoria Rivas, madre de todas sus hijas—; y, finalmente, como pianista en la partida de René Ceferina del 26 de agosto de 1933 (Salazar, 2018).

En todo caso, median siete años entre esas primeras grabaciones de 1917 para la Victor y la aparición de su canción «Cuando el indio llora» en la revista Mundial del 25 de diciembre de 1924. Asimismo, acorde a don Aurelio, Carlos Alberto “fue llamado para inaugurar Radio Nacional y poco después grabó para el sello Víctor” (Collantes, 1972). En efecto, en junio de 1925 participó en varias audiciones con motivo de la inauguración de la emisora (Salazar, 2018), y el viernes 17 de setiembre de 1926 su camel trot «Cuando las rosas caen» fue transmitido por Radio Nacional —la OAX4A—, según consta en una nota publicada ese mismo día en el diario El Comercio (Bustamante, 2016, p. 64).

Ese mismo año se publicó en La Crónica una entrevista realizada por Don Máximo, con la explícita intención de ser “el primer periódico en presentar al público [...] a Carlos Saco [...] como autor musical” (Don Máximo, 1926)¹⁸. En ella, Carlos Alberto fue presentado como un artista ya consagrado, aunque el énfasis recaía, de manera significativa, en su “ignorancia de la música”, ante la cual el propio compositor había declarado: “Yo no sé nada de música, apenas conozco las notas del pentagrama” (Don Máximo, 1926). Así, su autodidactismo aparece mediado por una perspectiva abiertamente altoculturista, que subraya la distancia entre Carlos Alberto y la música académica, al tiempo que la relativiza:

¹⁶Tercera cuadra de la Avenida Tacna, en el Cercado de Lima.

¹⁷Malambo es un barrio en el distrito del Rímac, Lima.

¹⁸Fue Luis Salazar quien encontró esta entrevista y generosamente reprodujo en su blog.

Saco nació músico. Nació artista. Como todos los que carecen de cultura musical, Saco, naturalmente, no podía ser juzgado por críticos de refinada cultura musical. Pero, en este caso y para nosotros, hallamos que no es indispensable, que no precisa en este artista esa cultura que, por otro lado, sería imposible de la pudiera adquirir. Es lo cierto del caso que oyéndole su música ligera, movida, traviesa, cautiva el espíritu y no dan deseos sino de seguir escuchándole. [...] Miedo tiene el cronista en llamar genio a Carlos Saco, sin embargo lo cree un genio. Salvada la enorme distancia entre Richard Wagner y Carlos Saco, plantea el cronista: ¿Es que Saco necesita componer óperas para ser, sin saber ni siquiera las notas del pentagrama un creador de la belleza? Esa maquinitaailable de jazz, fox, one y tango tiene en Carlos Saco un formidable creador. Y para la mayoría de las gentes, de las gentes que se divierten, que bailan, que cantan, que silban y tararean en sus casas, en las calles la música de Saco ¿no es ésta acaso un genio? (Don Máximo, 1926).

No es casual, en este sentido, que la entrevista subraye su éxito económico, derivado de la venta de exclusivas, funciones teatrales, presentaciones en cines y retretas como las de los Baños del Barranco (Don Máximo, 1926). Aún más, acorde al texto, menos de cuatro años le habría tomado a Carlos Alberto en consolidarse como un “notable compositor de música ligera”, cuya obra —caracterizada por su “colorido y la marcada tendencia incaica”— gozaba de mayor aceptación que la música estadounidense (Don Máximo, 1926).

Este reconocimiento se vio acompañado por una amplia circulación editorial; gracias a un colaborador que transcribía en la partitura lo que él tocaba en el piano (Don Máximo, 1926), sus piezas fueron publicadas por casas como la de Guillermo Brandes, René Fort y Exposición Mundial; incluso en El Cancionero de Lima aparecieron letras escritas por diversos autores al son de sus músicas.

Justamente, en cuanto a su producción, mientras que Aurelio destacó títulos como «Rosa Elvira», «La Cautiva», «El Elegante» y «Cuando el indio llora» —“consagración melódica en tiempo de fox” (Collantes, 1972)—, la entrevista de Don Máximo amplía considerablemente este repertorio, remarcando que Carlos había escrito en los últimos tres a cuatro años, veinticinco piezas bailables difundidas “en toda Lima” y ejecutadas al piano o pianola en los salones: «El zorzal», «Las cautivas», «Suspiros», «Caída del sol», «Cuando las rosas caen», «Murmullos», «El pellejito», «En el cabaret», «El caprichoso», «Atahualpa», «El Ucayalí», «El picaflor», «Cecilia», «En las alturas», «El quitasueño» y «El zancudito», “entre otras” (Don Máximo, 1926).

Algunas de sus composiciones incluso llegaron a ser grabadas —aunque la gran mayoría está hoy perdida. En 1925, la Orquesta Internacional¹⁹ registró la marcha one-step «La llegada del Belmonte» (Victor 77965), el jazz «Cecilia» (Victor 78441), el jazz camel «Murmullos» (Victor 78562), los one-step «El caprichoso» (Victor 78563) y «Pellejito» (Victor 78561), así como el camel-trot «El elegante» (Victor 78563). Por su

¹⁹Con este nombre se promocionaba la International Novelty Orchestra en las producciones dirigidas al mercado hispanohablante.

Breve charla con el compositor Carlos Saco

SU IGNORANCIA DE LA MÚSICA. — COMO SE ESCRIBEN SUS OBRAS. — SUS 25 PIEZAS DE MÚSICA LIGERA. — SU EDAD Y SU PÉ-
SO. — CARLOS SACO EN EL PIANO. — CARLOS SACO CON LA
GUITARRA. — UN CREADOR DE LA BELLEZA. — HOY DARÁ
SU FUNCIÓN DE BENEFICIO.

Todo Lima, conoce, por la menos de nombre, a Carlos Saco, autor de veinticinco piezas de música bailable, entre las que figuran "El Zorral", "Las Cautivas", "Suspiros", "Caída del Sol", "Cuando las Rosas enen", "Murmullos", "Cuando el indio llora", "El Pellizito", "El elegante", "En el Cabaret", "El Caprichoso", "Atahualpa", "El Usayali", "El Picaflor", "Cecilia", "En las alturas", "El quitasueño", "El Zancudito".

¿En cuál salón de Lima no se ejecuta, ya sea en piano o en pianola todos o algunos de estos jazz, jazz-camel, one step y fox trots?

¿Quién, en Lima, no ha bailado al compás de la música de Saco?

Carlos Saco, conocido maestro desde hace muchos años, se reveló hace apenas tres o cuatro como un notable compositor de música ligera, a tal punto que en nuestro medio, por el colorido y la marcada tendencia inercial de esta su música, gusta tanto o quizá más que la música bailable americana.

LA CRÓNICA quiere ser el primer periódico en presentar al público, desde sus columnas a Carlos Saco y lo hace sin prejuicios y sin subordinación

las Alturas" y tan altos nos vimos que ya nos creímos en pleno raid.

Miedo tiene el cronista de llamar genio a Carlos Saco, sin embargo lo cree un genio. Salvada la enorme distancia entre Ricardo Wanger y Carlos Saco, plantea el cronista: ¿es que Saco necesita componer óperas para ser, sin saber ni las notas del pentagrama un creador de la belleza? Esa música moderna bailable de jazz, fox, one y tango tiene en Carlos Saco un formidable creador.



Figura 6
Fragmento de la entrevista publicada el 6 de junio de 1926 en el diario La Crónica.

Notas. Colección de Luis Salazar.

parte, Los Castillians²⁰ grabaron «El picaflor» (Brunswick 40349), «Cuando el indio llora» (Brunswick 40760), «El indio entre las selvas» (Brunswick 40292) y el tango «La chulapita» (Brunswick 40292); mientras que la Orquesta Sándor Józsi registró en Alemania «Cuando el indio llora» (Be 4743), «La caída del sol» (Be 4219), «Las cautivas» (Be 4756), «Atahualpa» (Be 4998), «El zancudito» (Be 5359), «El quitasueño» (Be 5377) y «Abandonado en el cabaret» (Be 6196), cantado por el barítono cubano Alfonso Beltrán. Definitivamente su canción más grabada, «Cuando el indio llora» fue también registrada por la Orquesta de Jazz Nilo (Columbia 2353-X), por Francisco Canaro y su orquesta típica (ERT-8320) y por Porfirio Díaz y su Orquesta con las voces del dúo Matrou-Abril (RCA Victor 90-0606-B).

Durante los años siguientes a esta entrevista, la carrera de Carlos Alberto siguió consolidándose, con constantes y destacadas participaciones en el Concurso Nacional en Amancaes —aunque en una nota aparecida en la revista Mundial del 15 de junio de 1928, el escritor Pedro Barrantes Castro llamó la atención sobre la presentación de solo un «yaraví y un huayno que para él significan un esfuerzo extraño a lo que siente» (Barrantes Castro, 1928, p. 49).

Asimismo, según figura en el programa radiofónico publicado en La Tribuna del 6 de diciembre de 1931, interpretó Carlos Alberto una «Contestación al «Cóndor Pasa» en guitarra» (Bustamante, 2016, p. 89); de ahí, acorde al estudio de Emilio Bustamante que tantas luces da sobre los primeros años de la radio en el Perú, al menos hasta finales de 1934, siguió participando activamente en la radio.

²⁰Aunque aparecen consignadas distintas orquestas para estas canciones —The Castillians, Orquesta del Castillo, Anglo-Persians u Orquesta Típica—, se habría tratado en realidad de los diversos nombres adoptados según el mercado por la misma orquesta

El 18 de febrero del año siguiente, según consta en la partida número 286, Carlos Alberto falleció. Así se anunció al día siguiente en La Crónica:

Ha dejado de existir después de corta enfermedad, el compositor Don Carlos Saco. Saco, conociendo el dominio que tenía de la guitarra y del piano, en más de una oportunidad intervino en los concursos de música organizados en la ciudad, y últimamente, como se recordará, tomó parte también en el que el Concejo Provincial de Lima, con motivo del cuarto centenario de Lima, habiendo resultado premiado. Durante algunos años, Saco actuó en la Estación Radiodifusora OAX4A, deleitando con sus creaciones de música a los radioescuchas. El sepelio se realizará hoy a las 4 de la tarde (Salazar, 2018).

Figura 7
Recorte del diario La Crónica del
19 de febrero de 1935.
Nota: Colección de Luis Salazar.

**Ha fallecido el popular
compositor Carlos Saco**



Apunte de Carlos Saco, por Echegaray.
Ha dejado de existir después de
corta enfermedad, el compositor don
Carlos Saco.
Saco, conociendo el dominio que

tenía de la guitarra y del piano, en
más de una oportunidad intervino
en los concursos de música organizados
en la ciudad, y últimamente, como se
recordará, tomó parte también en el
que preparó el Concejo Provincial de
Lima, con motivo del cuarto centena-
rio de Lima, habiendo resultado pre-
miado.
Durante algunos años, Saco actuó
en la Estación Radiodifusora OAXIA
deleitando con sus creaciones de músi-
ca a los radioescuchas.
El sepelio se realizará hoy a las 4
de la tarde.

**Los premiados con motivo del
IV Centenario de Lima**

De la oficina del IV Centenario de
Lima, se nos envía las siguientes comu-
nicaciones:
En la relación de los premios acordados por el Concejo Provincial de Lima, con motivo de la celebración del IV Centenario de la Ciudad, se ha omitido, por un error de copia, consignar los siguientes nombres:

MEDALLAS DE ORO
Al señor Teniente Coronel don Carlos Dellepiani, por la publicación de su obra "Historia Militar del Perú".
Al señor don Pablo Carvayo, artesano, decano de los mecánicos de Lima antiguo de la Factoría Naval de Bellavista, sobreviviente de la Guerra del

Al respecto, la voz de la tradición consignó en su primer libro que Carlos "murió de una pulmonía fulminante en el año 1935" (Collantes, 1956). Tres lustros más tarde, Aurelio elaboró una versión más detallada del mismo episodio en su segundo libro:

Un caluroso febrero de 1935, regresaba a Lima procedente de una fiesta en la hacienda La Molina, donde había asistido con su bohemio grupo de Cocharcas: el "chino" Monteverde, el dibujante Víctor Echegaray, Pancho Estrada, Carlos Bahamonde, Helan de Jawosky, Alejandro Ascoy y otros más. Se sintió mal. Fiebre y convulsiones lo postraron sobre el lecho. Llegó el médico y dijo sentenciosamente: "Está muy grave, sufre neumonía aguda". Dos días después, la muerte lo visitó, lo encontró inmóvil y con los ojos fijos sin expresión (Collantes, 1972).

No faltaron canciones dedicadas a su memoria: en El Cancionero de Lima N.º 1032, apareció «La muerte de Carlos Saco», yaraví de Cucho Fleta (1935) sobre la música de «Paloma Blanca» o «La Chongoyapana», cuya letra resalta el cariño popular del que gozó Carlos y cómo “miles de hombres que lo quisieron” lo acompañaron hasta la tumba; de igual manera; en el N.º 1053, cuando le cantó Felipe Pinglo (1935) a su muerte en «A Carlos Saco», también llamó la atención sobre las “muchas gentes en el cortejo” y lo nombró “un criollo completo”, “respirando el ambiente del alma popular” y “fiel exponente del folklore nacional”; asimismo; en el N.º 1060, J. Pastor Luyo Rosado (1935) le dedicó el vals «Carlos Saco», resaltando lo mismo respecto a los “amigos desconsolados” y nombrándolo el “mimado compositor nacional”. Canciones que configuran un dispositivo de consagración póstuma en el que su figura apareció reafirmada como expresión legítima del alma popular.

Muy querido en el medio artístico limeño, al poco tiempo de su muerte se fundó el Centro Musical Carlos Saco, “por un grupo de 13 admiradores del gran pianista” (Collantes, 1956), considerado el primero de estos centros dedicados a salvaguardar la memoria de la música criolla peruana²¹.

3 ¿Un histórico jazz peruano?

Hasta aquí, queda claro que existió un jazz previo al de los chicos de Chorrillos y La Punta. Pero, lo que llamó más mi atención, fue la impronta que le daba carta de identidad nacional, “a tal punto que en nuestro medio, por el colorido y la marcada tendencia incaica de esta su música, gusta tanto o quizás más que la música bailable americana” (Don Máximo, 1926). Ciertamente es que esta exotización sonaba mucho en el jazz de la década de 1920; por ejemplo, el fox-trot «Diga Diga Doo» de Dorothy Fields y Jimmy McHugh (Okeh 8602), cuya letra protagoniza un tatuado hombre Zulú mientras la música exhibe el célebre jungle style desarrollado por Duke Ellington y su orquesta en Nueva York, exotiza lo africano; o el “oriental foxtrot” de Irving Berlin, «Harem Life» (Victor B-23380), cuya letra representa el diálogo entre la voz poética y la esposa de un sultán mientras la música remite al mundo árabe.

En el caso de la obra de Carlos Alberto, los géneros musicales consignados en sus partituras como el “fox incaico” o “jazz-camel” o “camel-trot”, así como algunos de sus títulos, ya dan cuenta por sí solos de esta similar operación exotizante. Pero también tenía que ser notorio, por supuesto, en las mismas composiciones

Aquí voy a hacer un breve y necesario intermedio:

Durante el tiempo que viví en México, mientras realizaba mis estudios del doctorado en Música, campo Etnomusicología, de la Universidad Nacional Autónoma de México, me dediqué también a tocar estas mismas canciones que estudiaba en bandas especializadas en la interpretación históricamente informada de jazz de la década de 1920 y 1930. Así, toqué el lavadero —artefacto doméstico cuyo nombre bien describe

²¹Fue en este Centro Musical que nació la iniciativa de establecerse un día nacional para celebrar la canción criolla, objetivo que se alcanzó en 1944 y cuya celebración se llevó a cabo en su local ubicado en la plaza Italia del Centro de Lima (Sarmiento, 2021, p. 54).

su función primigenia²² —, el ukulele, el banjolele, el contrabajo y, finalmente, el banjo tenor —ese instrumento que casi destrona a la guitarra—, gracias a la buena suerte de encontrar uno de 1937 en el Marketplace de Facebook²³.



Figura 8
Portada de «En las alturas».
Notas. Colección de Gino Curioso.

Para aprender a tocarlo, recurrí a videos en YouTube —principalmente de Eddy Davis, “The Manhattan Minstrel”²⁴ — y a muchas, muchísimas viejas grabaciones fonográficas de las que aprendí el lenguaje, las llevadas y los diferentes estilos a punta de tocar encima hasta sonar parejo²⁵. Además, consulté algunos métodos de banjo tenor publicados en la década de 1920, los cuales ofrecían una base común —una teoría musical básica de lectura, cómo afinar y sostener el banjo, además de un repertorio contemporáneo similar—, como Master instructor for the tenor-banjo de George L.

²²En este video aparezco tocando «Diga Diga Doo» con el lavadero junto a Señor Swing, una de las bandas más calientes de Ciudad de México: youtu.be/UP1IBzH4DNs

²³En el TikTok de mi laudero, Daniel Jiménez, se pueden ver unos videos cortitos de todo el proceso de restauración: diagnóstico, día 1, día 2, día 3, día 4 y día 5. Tienen una onda medio ASMR, están buenos.

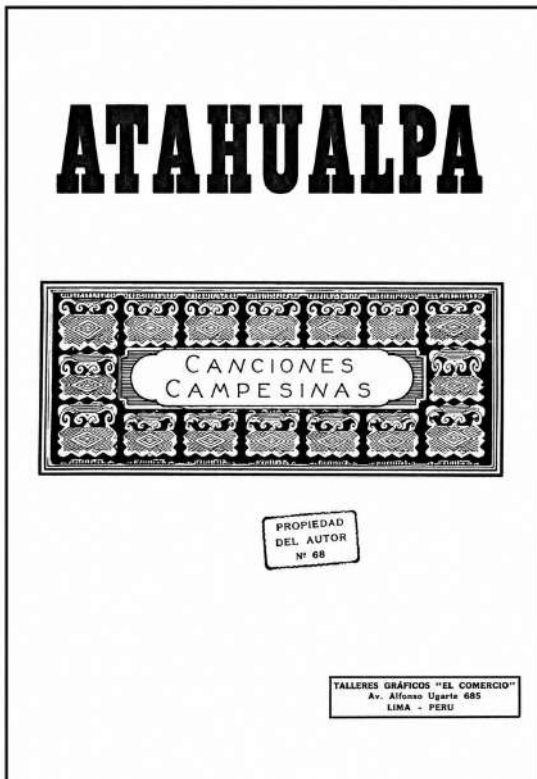
²⁴Hasta antes de morir en el 2020, Eddy Davis subió muchísimos videos enseñando a tocar varias canciones del repertorio de este early jazz a su canal: @mrgreenmeat.

²⁵Igualito hice a los 11 años, cuando comencé a tocar bajo eléctrico encima de las canciones de los Beatles hasta sonar parejito.

Figura 9
 Portada de «Cuando el indio
 llora».
 Notas. Colección de Gino Curioso.



Figura 10
 Portada de «Atahualpa».
 Notas. Colección de Gino Curioso.



Lansing (1920), Paramount Method for Tenor-Banjo de William Foden (1922), Littig's New Harmony Self Instructor — Chords for Tenor Banjo — Diagrams with Notes de Frank Littig (1924) y el Scheidlmeier's modern System for learning to play the Tenor Banjo de M.J. Scheidlmeier (1924). Justamente, entre los consejos incluidos en este último manual sobre el cuidado necesario con las dinámicas al tocar con una orquesta, la importancia de buscar a los banjistas profesionales para ver su trabajo e intentar imitarlo, relajarse para tocar y hasta cómo se debe lucir plácido al interpretar el banjo (Scheidlmeier, 1924, p. 100), uno llamó mi atención, en tanto coincidía con mi forma de aprender a tocar este estilo del jazz age:

Practise playing the banjo with the Victrola. This is the best private practise of all as you can obtain the latest dance hits and practise along with the country's professional orchestras. This way you can become familiar with the different strokes and jazz effects (Scheidlmeier, 1924, p. 100)²⁶.

Este sí que fue un hallazgo muy bonito para mí: hace 100 años, al menos, mis colegas del pasado ya aprendían de la misma manera como venía aprendiendo yo; no solo con los mismos métodos o instrumentos, sino tocando sobre las mismas canciones de los mismos discos grabados por las mismas bandas... En ese sentido, la interpretación históricamente informada fue una singular fuente de reflexión y análisis al proponer una reactualización de ese sonido perdido de Lima, cuando el banjo tenor fue protagonista (Santa Cruz Gamarra, 1989, p. 71). Tal y como concluyó Luca Chiantore en un texto que invita a indisciplinar la música: "the ability to rethink the present begins with the capacity to see hidden options behind the most seemingly-consolidated realities" (Chiantore, 2017, p. 18)²⁷.

Gracias al buen nivel de lectura e improvisación de los músicos con quienes tocaba allá, pronto noté que podíamos sonar cualquier canción... siempre que existiese la *leadsheet*²⁸, claro. Tan sencillo que sin más, agarré canciones de mi corpus cuyas armonías venía descifrando con mi ukulele como parte del análisis y me puse a preparar las *leadsheets* en el MuseScore; canciones que hacía décadas no se tocaban en vivo, que no se registraron en discos o que se perdieron en el tiempo y que, gracias a la banda, podían sonar de nuevo en distintos espacios y contextos, incluyendo los bailes sociales y fiestas organizadas por la comunidad de lindy hop —público particularmente exigente por la fidelidad musical que requieren los pasos y coreografías de la época.

De esta manera, interpretación y exploración artística se cruzaron con mi trabajo de investigación para hacerme reflexionar sobre la transnacionalidad en mi corpus:

²⁶Practica tocando el banjo con la Victrola. Esta es la mejor práctica privada de todas, ya que puedes obtener los últimos éxitos de baile y practicar junto con las orquestas profesionales del país. De esta manera, puedes familiarizarte con los diferentes rasgueos y efectos del jazz..

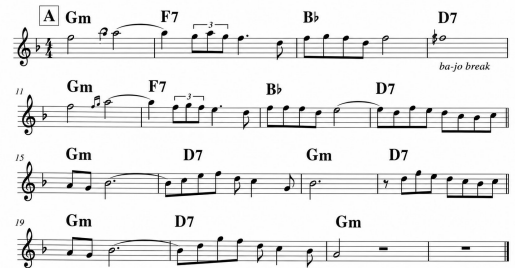
²⁷La habilidad de repensar el presente comienza con la capacidad de ver las opciones que se esconden detrás de las realidades más aparentemente consolidadas.

²⁸Cifrados que usamos los músicos populares y en particular los músicos de jazz, escritos al estilo de los Fake Books, álbumes con las canciones más populares interpretadas en los circuitos de jazz, de los cuales el Real Book es quizá el más popular hoy en día.

canciones estadounidenses o peruanas que se fundían en un mismo repertorio atravesando los respectivos cánones nacionales a partir de esta suerte de interpretación históricamente informada. Fue en ese punto donde la elaboración de *leadsheets* se volvió una herramienta central, no solo para tocar este repertorio, sino también para analizarlo desde la práctica.

De vuelta en Lima, no tardé en juntarme con Pedro Tecco, virtuoso violinista de jazz. Tras algunos meses de experimentaciones y ensayos en torno a este repertorio, grabamos un EP titulado SACO: un tributo al jazz peruano de los 1920s —disponible para escuchar en mi BandCamp, Spotify, YouTube, etc. A partir de esta experiencia con las canciones de Carlos Saco, tanto preparando las *leadsheets* como analizándolas y luego tocándolas, pude notar algunos detalles. Por ejemplo, en la primera sección de «Atahualpa», se destaca el uso de la cadencia bIII–V–i —que bien remite a las resoluciones armónicas de los huaynos en menor—, así como el motivo melódico pentatónico —cuya invención y estereotipificación ha sido profundamente estudiada²⁹.

Figura 11
Fragmento de la primera sección
de «Atahualpa»³⁰.



A continuación, la segunda sección transcurre sobre la subdominante y remata nuevamente con el motivo melódico pentatónico. En el arreglo del EP, es sobre la repetición de ambas secciones que transcurre el solo del violín.



Figura 12
Fragmento de la primera sección
de «Atahualpa».

Lo que sigue en la una última sección —que modula a la tonalidad mayor e incluye acordes de sexta, novena, dominantes secundarios—, es un carnaval al estilo de Nueva

²⁹Fue en este Centro Musical que nació la iniciativa de establecerse un día nacional para celebrar la canción criolla, objetivo que se alcanzó en 1944 y cuya celebración se llevó a cabo en su local ubicado en la plaza Italia del Centro de Lima (Sarmiento, 2021, p. 54).

³⁰El cifrado lo puse yo.

Orleans —de haber tocado lavadero, le hubiera metido platillos en el 2 y 4— que termina con un remate melódico en el que parece resonar los alientos de una banda callejera.

Figura 13
Fragmento de la primera sección
de «Atahualpa».



Igualmente, en el fox-trot «Cuando las rosas caen», luego de una primera parte grave y melancólica, aparece un motivo melódico pentatónico en la segunda sección.

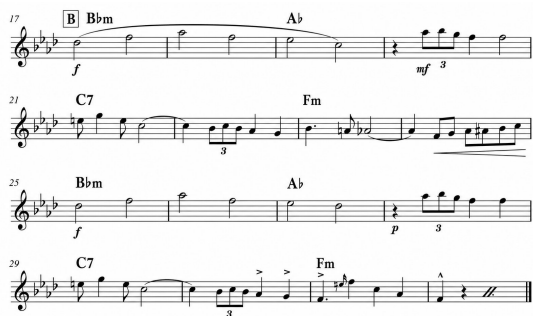


Figura 14
Fragmento de la primera sección
de «Atahualpa».

Con «Rosa Elvira» nos pasó algo distinto. Cuando comenzamos a trabajarlo, queríamos que salga el vals al estilo de Nueva Orleans³¹, pero fue imposible... ese escurridizo 6/8 que marca la característica polirritmia del vals criollo pronto le dio vuelo propio a nuestra versión que a mí me remitió de inmediato a Chabuca Granda. Y bien contaba

³¹Por ejemplo, así como suena en «Last minute waltz», composición original de Max Bien-Kahn que toca mi banda favorita, Tuba Skinny, banda de Nueva Orleans especializada en la interpretación históricamente informada de este jazz de las primeras décadas del siglo XX.

la anécdota la propia Chabuca que de niña, cuando todavía no le gustaban ni la comida criolla —por lo picante—, ni la música criolla, escuchó al propio Carlos Alberto tocar su vals «Rosa Elvira» ahí en la bajada a los antiguos baños del distrito de Barranco, quedando para siempre cautivada por este ritmo (Sarmiento Herencia, 2020), como tal y parece que ocurrió.

Por último, «El Quitasueño» no nos remitió ni por angas ni por mangas a nada de lo anteriormente descrito; solo al humor del compositor y su genio al lograr una programática pieza que, a ritmo de charlestón, cuenta la historia de un mosquito de esos que te malogran la noche. Prueba final de que el jazz peruano, así como el jazz estadounidense a veces recurre a exotizadas sonoridades, también suena simplemente a jazz, claro.

4 Colofón

En una carta dirigida a Ripley —el mismo de “Aunque usted no lo crea”—, Jelly Roll Morton declaraba que él inventó el jazz en 1902 (Morton, 1938). Acorde al etnomusicólogo Alan Lomax —quien lo entrevistó a finales de los treinta y publicó luego su biografía recogiendo sus palabras y las de gente allegada a él—, que el jazz haya sido “creado por un pianista de burdel”, tenía la virtud de la simplicidad (Lomax, 1950, p. 69). Simplemente, hacía sentido.

Pero, también...

En un artículo de 1952 que buscaba definir el origen del jazz a partir de los instrumentos improvisados que habrían caracterizado sus primeros años, en base a los relatos de finales del siglo XIX que aseguraban haber escuchado —aunque nunca de primera oreja— a los esclavos negros haciendo música en la plaza Congo de Nueva Orleans con cualquier cosa³²:

Ragged Negroes making strange music on an equally strange variety of “instruments” — washboards, washtubs, jugs, tin whistles, and occasionally a four-string banjo. Often the instruments were even more primitive than these: for example, “a drygoods box beaten with sticks or bones and a drum made by stretching a skin over a flour barrel.” “Other performers rang triangles, and others twanged from jew’s-harps an astonishing amount of sound!” (Roth, 1952, p. 305)³³.

Solo para concluir que esta música “negra” —que era la continuación de la tradición africana solo que fragmentada y modificada en América, música que llegó a las ciudades a través de bandas de skiffle—, no había podido hacer sola al jazz, en tanto tuvo que exponerse a las influencias europeas y lo que es más importante aún, a las

³²El siguiente texto contiene expresiones racializadas y peyorativas características de los discursos estadounidenses de mediados del siglo XX.

³³«Negros harapientos producían una extraña música con una variedad igualmente extraña de “instrumentos”: lavaderos, tinas de lavar, jarras, silbatos de hojalata y, ocasionalmente, un banjo de cuatro cuerdas. A menudo los instrumentos eran incluso más rudimentarios que estos; por ejemplo, “una caja de mercancías secas golpeada con palos o huesos y un tambor hecho tensando una piel sobre un barril de harina”. “Otros intérpretes hacían sonar triángulos, y otros arrancaban de arpas de boca una asombrosa cantidad de sonido”.

influencias europeizantes que actuaron sobre ella (Roth, 1952, p. 313)³⁴. Es decir, una historia que reduce la esencia del jazz a la improvisación —aunque señalando la natural importancia estructural de la música europea, claro— y por eso hace sentido que provenga de la música negra hecha con instrumentos improvisados. Simplemente, hacía sentido.

Ciertamente, al día de hoy, el jazz en el Perú se sigue pensando como algo foráneo, extranjero, exotizado... como si no hubiésemos compartido al día de hoy más de cien años, toda una historia musical desde los inicios mismos del género. Y cuando no, es algo de élites. Así también le hizo sentido a Gabriel Benites cuando escribió su nota sobre el jazz en el Perú que se trate de una música importada por chicos de una clase privilegiada. Simplemente, hacía sentido.

Quizá solo por eso está bueno acercarse a una figura como la de Carlos Alberto Saco Herrera. Tanto a su vida como a su obra. Porque, más allá de elaborar una biografía, he querido con este artículo dar cuenta del jazz en el Perú. Junto con Felipe Pinglo y una generación de músicos tras otra que hicieron de esta canción de moda, una larga tradición nacional.

Digo, al final, son todos mitos. Textos que cumplen cómo no su inherente función literaria en las narrativas históricas nacionales correspondientes. Hacen justicia o crean diferencia. Sirva ahora este texto para ir en contra de cualquier historia que lo quiera pintar como algo de clases o de fuera, dar la chance al menos de escuchar su pluralidad de voces. Quizás así se puede abarcar más y mejor su complejidad.

³⁴Así tal cual lo pone: "it had to be exposed to European-and, what is more, Europeanizing-influences"

REFERENCIAS:

Bibliografía

- Barrantes Castro, P. (1928). El Alma Popular Peruana. *Mundial*, 418, p. 49.
- Bustamante, E. (2016). *La radio en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Chiantore, L. (2017). Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, 1 (2), 3-21. <https://doi.org/10.34624/IMPARG.V1I2.775>
- Collantes, A. (1956). *Historia de la canción criolla. Glosas y recopilaciones de Aurelio Collantes "La voz de la tradición". Relatos, anécdotas y biografías de compositores e intérpretes de la Canción Peruana*.
- Collantes, A. (1972). Documental de la Canción Criolla. Recopilaciones y Glosas por Aurelio Collantes "La voz de la tradición".
- Crónicas Sociales por Marisabidilla. (1920). *Mundial*, 9, p. 320.
- Del ambiente político. (1920). *Mundial*, 9, p. 15.
- Don Máximo (6 de junio de 1926). Breve charla con el compositor Carlos Saco. *La Crónica*.
- Fleta, C. (1935). La muerte de Carlos Saco. *El Cancionero de Lima*, 1032.
- Gamarra, A. (1922). El Tondero. *El Cancionero de Lima*, 352, 1-3.
- García Alva, J. F. (19 de marzo de 2016). Fox-Trot "Vamos rodando", "Algo de día", "Hombre del sur" — Felipe Pinglo adapta nueva letra en español a canciones de moda. *Nemovalse Blog. Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano*. <https://nemovalse.wordpress.com/2016/03/19/fox-trot-hombre-del-sur-felipe-pinglo-adapta-nueva-letra-en-espanol-a-cancion-de-moda>
- García Alva, J. F. (21 de mayo de 2021). Compositor peruano Román Hernán Rodrigo Ayllón De La Torre Ugarte (1886-1924). *Nemovalse Blog. Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano*. <https://nemovalse.wordpress.com/2021/05/21/compositor-peruano-roman-hernan-rodrigo-ayllon-de-la-torre-ugarte-1886-1924>
- Llévame al té, mamá. (1921). *El Cancionero de Lima*, 322, p. 8.
- Lomax, A. (1950). *Mister Jelly Roll. The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"*. Duell, Sloan and Pearce.
- López Ramírez Gastón, J. I. (2013). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En J. Ruesga Bono (Coord.), *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas* (pp. 385-419). Universidad Veracruzana. <https://www.sibetrans.com/public/docs/libro-jazz-en-espanol.pdf>
- López Ramírez Gastón, J. I. (2015). El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 423-450). Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/items/581e0083-33bb-4caf-a0bb-9a1bcdadf04f>

- Luyo, J. (1935). Carlos Saco. *El Cancionero de Lima*, 1060.
- Mendívil, J. (2012). Wondrous Stories: El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, 16 (31), 61–77.
- Morton, J. (1938). *Jelly Roll Morton: 'I Created Jazz In 1902, Not W.C. Handy'.* Downbeat. <https://downbeat.com/archives/detail/jelly-roll-morton-i-created-jazz-in-1902-not-w.c.-handy>
- Pinglo, F. (1935). A Carlos Saco. *El Cancionero de Lima*, 1053.
- Roth, R. (1952). On the Instrumental Origins of Jazz. *American Quarterly*, 4 (4), pp. 305–316.
- Salazar, L. (25 de febrero de 2018). Carlos Alberto Saco Herrera: Aportes a su biografía y su obra. *Músicas del Perú*. <http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2018/02/carlos-alberto-saco-herrera-aportes-su.html>
- Santa Cruz Gamarra, C. (1989). *El Waltz y el valse criollo. Nuevas consideraciones acerca del valse criollo*. CONCYTEC.
- Sarmiento Herencia, R. (2018). *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Letras y Ciencias Humanas. <https://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/libros/felipe-pinglo-y-la-cancin-criolla>
- Sarmiento Herencia, R. (2020). *Llego rasgando cielos, luz y vientos: Vida y obra de Chabuca Granda*. Ministerio de Cultura. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1386>
- Sarmiento Herencia, R. (2021). *Recuperando la memoria 3. La Música Criolla de Lima*. PROLIMA / Municipalidad de Lima. <https://www.munlima.gob.pe/wp-content/uploads/2022/03/La-musica-criolla-de-Lima.pdf>
- Sarmiento Herencia, R. (2026). *Canciones que parten en dos al tiempo: Intermedialidad y exceso en la canción popular americana (1911-1939)* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Scheidtmeier, M. J. (1924). *Scheidtmeier's modern System for learning to play the Tenor Banjo*. William J. Smith Music Co., Inc.
- Tealdo, F. (1 de enero de 2024). Historia de La Punta. *Municipalidad Distrital de La Punta*. <https://www.gob.pe/institucion/munilapunta/informes-publicaciones/5135948-historia-de-la-punta-mdlp>

Discografía

- Llaque, A. y Marini, M. (1917). Noche clara [Canción]. Victor 72098.
- Catter, A. y Gamarra, C. (1917). Bella Petita [Canción]. Victor 73247.
- Fields, A. (1917). Everybody loves a 'jass' band [Canción]. Columbia A2211.
- Banda del Batallón de Gendarmes N.º 1 (1917). El Aristócrata [Canción]. Victor 69917.
- Ben Pollack's Californians (1928). Sweet Sue [Canción]. Victor 21437.
- Duke Ellington Orchestra (1928). Diga Diga Doo [Canción]. Okeh 8602.

- Fiesta Criolla (1964). Lima de Octubre [Canción]. Sono Radio – LPL 1032.
- Francisco Canaro y su orquesta típica (1930). Cuando el indio llora [Canción]. ERT-8320.
- Hermanas Anselmi (1917). Ollantay [Canción]. Victor 69907.
- Johnny Hamp and His Kentucky Serenaders (1929). Sunny side up [Canción]. Victor 22124-A.
- Johnny Hamp and His Kentucky Serenaders (1929). If I had a talking picture of you [Canción]. Victor 22124-B.
- Los Castillians (1929). Cuando el indio llora [Canción]. Brunswick 40760.
- Original Dixieland Jazz Band (1918). Dixieland jass band one-step [Canción]. Victor 18255.
- Orquesta de Jazz Nilo (1925). Cuando el indio llora [Canción]. Columbia 2353-X.
- Orquesta Internacional (1925). Cecilia [Canción]. Victor 78441-A.
- Orquesta Internacional (1926). Pellejito [Canción]. Victor 78561.
- Orquesta Sándor Józsi (1925). Cuando el indio llora [Canción]. Odeon Be 4743.
- Orquesta de Jazz Nilo (1925). Cuando el indio llora [Canción]. Columbia 2353-X.
- Orquesta del Castillo (1928). El picaflor [Canción]. Brunswick 40349.
- Paul Biese's Novelty Orchestra (1919). Harem Life [Canción]. Victor B-23380.
- Pinkard, M. y Waters, E. (1926). Sugar, that baby o' mine [Canción]. Columbia 14146-D.
- Porfirio Díaz y su Orquesta (c.1930). Cuando el indio llora [Canción]. RCA Victor 90-0606-B.
- Sarmiento, R. y Tecco, P. (16 de abril de 2026). SACO: un tributo al jazz peruano de los 1920s. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/paXg9Jx1Ljc?si=pT2LBt5GAtqAp85r>
- Ted Weems & his Orchestra (1929). The man from the south (with a big cigar in his mouth) [Canción]. Victor 22238.



CRISTHIAN ELI CACHAY TELLO:

Músico y pedagogo huanuqueño, desarrolla su labor en la docencia, interpretación, composición, arreglos e investigación musical. Formado en el Instituto Superior de Música Público “Daniel Alomía Robles”, se especializó en piano y amplió sus estudios de violín en Lima.

Ha integrado y dirigido diversas agrupaciones de cámara y participado como compositor en el Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú. Fue docente del Instituto Daniel Alomía Robles y de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Actualmente, es docente de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, director del Cuarteto de Cuerdas Huánuco y fundador y director general de la Orquesta Sinfónica de Huánuco.

FORMATOS INSTRUMENTALES EN LA CIUDAD DE HUÁNUCO

Desmontando la esencia de la Música Tradicional Huanuqueña

Cristhian Elí Cachay Tello

Orquesta Sinfónica de Huánuco, Huánuco, Perú.

<https://orcid.org/0000-0003-1925-154X> 

cristhiancahaytello@gmail.com

Resumen

Los estudios sobre la “música tradicional huanuqueña” suelen adoptar una perspectiva esencialista que presupone una identidad sonora única e inmutable. Este estudio cuestiona dicha visión mediante el análisis de cuatro formatos instrumentales: Conjunto de Música Regional, Banda de Vientos y Percusión, Conjunto de Vals Criollo Peruano y Agrupación de Música Latinoamericana. A partir de archivos locales, entrevistas y análisis histórico-organológico de los procesos de hibridación urbana, se evidencia una tradición dinámica y cambiante. La coexistencia de instrumentos andinos y europeos, junto con diversas estéticas latinoamericanas, revela constantes transformaciones en la identidad musical huanuqueña. Se concluye que esta constituye una construcción plural y dinámica que exige reconsiderar conceptos como esencia, tradición, autenticidad e identidad sonora regional.

Palabras Clave:

Formatos instrumentales, Huánuco, identidad cultural, música tradicional, organología.

Abstract

Studies of “traditional music from Huánuco” often adopt an essentialist perspective that assumes a unique and immutable sonic identity. This study challenges this view by analyzing four instrumental formats: Regional Music Ensemble, Wind and Percussion Band, Peruvian Creole Waltz Ensemble, and Latin American Music Ensemble. Drawing on local archives, interviews, and historical-organological analysis of urban hybridization processes, the findings reveal a dynamic and evolving tradition. The coexistence of Andean and European instruments, alongside diverse Latin American aesthetics, demonstrates ongoing transformations in Huánuco’s musical identity. The study concludes that this identity constitutes a plural and dynamic construction that calls for a reassessment of concepts such as essence, tradition, authenticity, and regional sonic identity.



UNRAR
Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia
Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-
Compartir Igual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual,
arbitrado por pares ciegos
Recibido: 26/05/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

Keywords:

Cultural identity, Huánuco, instrumental formats, organology, traditional music.

1 Introducción

La llamada “música tradicional de la ciudad de Huánuco”¹ genera narrativas en el ámbito académico y popular, que sostienen la premisa de que esta música posee una esencia propia y diferenciable que define “lo huanuqueño”. Sin embargo, al analizar los procesos históricos de la conformación de agrupaciones musicales urbanas, la incorporación de instrumentos musicales, repertorios y estéticas provenientes de otros contextos culturales, afloran serias limitaciones en la visión esencialista de la música huanuqueña. Sucede que, en la historia musical de la capital huanuqueña, se evidencian variadas dinámicas de apropiación, adaptación e hibridación que cuestionan la posibilidad de identificar un único rasgo o núcleo originario capaz de definir la identidad sonora huanuqueña. Las investigaciones dedicadas a esta problemática son escasas y no profundizan en los procesos de transformación y construcción histórica de los formatos instrumentales. Esta situación abre un vacío que el presente estudio busca llenar.

Este artículo centra su atención en cuatro formatos instrumentales emblemáticos en la historia musical de la ciudad de Huánuco: el conjunto de música regional, la banda de vientos y percusión, el conjunto de vals criollo peruano y la agrupación de música latinoamericana. Estos formatos fueron seleccionados por su relevancia histórica y por la capacidad de evidenciar distintas formas de interacción entre elementos andinos, europeos y latinoamericanos dentro de la experiencia musical huanuqueña.

El artículo presenta la siguiente estructura: primero se aborda el entendimiento sobre tradición, identidad e hibridación; luego, se muestra la metodología utilizada que incluye el análisis documental, entrevistas, estudio de archivos locales, análisis histórico-organológicos; después, se aborda el estudio de cada uno de los cuatro formatos que configuran el objeto de estudio; a continuación, se presenta la discusión sobre la inexistencia de un rasgo único o esencia caracterizadora en la música huanuqueña; finalmente se incluye el aparatado de las conclusiones.

Al cuestionar la idea de esencia sonora original, a través de los formatos instrumentales más representativos de la ciudad de Huánuco, no se busca restar valor a la música huanuqueña, por el contrario, se trata de situarla en su justa dimensión como una tradición cambiante y dinámica, capaz de transformarse y puede integrar diversas experiencias.

2 Tradición, identidad e hibridez

La idea cotidiana que se tiene sobre lo que es la tradición, se entiende tal y como lo plantea la Real Academia Española (RAE, s.f.) que, es transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación; sin embargo, la mayoría de los cultores de la música tradicional en la ciudad de Huánuco matizan este planteamiento adhiriendo el argumento que en esta música existe una esencia con rasgos particulares e inmutables, dicha distinción es la

¹En adelante, al mencionar “música tradicional de la ciudad de Huánuco”, “música de la ciudad de Huánuco”, se refiere a la música de la ciudad capital en la Región de Huánuco.

que luego sirve de base para construir el entendimiento de una identidad propia, que distinga a la música tradicional de Huánuco.

La “esencia” de la música huanuqueña cubre a los conjuntos, y logra catalogar a los formatos musicales como estructuras definitorias con una identidad inmutable. Sucede que este aspecto importante, el de los formatos instrumentales, es el objeto de estudio que devela en el presente artículo una realidad opuesta al planteamiento de la “esencia” inmutable en la música de la ciudad de Huánuco.

La propuesta de la existencia de rasgos únicos y caracterizadores (la esencia), es cuestionable, debido a que la conformación de rasgos, responde a procesos de cambio constantes y heterogéneos. El etnomusicólogo peruano MENDÍVIL (2025) en su libro *La biografía social de las músicas* nos dice que la tradición, no es un atributo cultural fijo, natural o predestinado desde el comienzo de los tiempos porque, como las sociedades, se crean y recrean de manera constante a través de las acciones de los sujetos que las conforman. Por lo tanto, las tradiciones musicales están en constante recreación, la capacidad creativa de los músicos busca replantear las ideas rígidas, al respecto MENDÍVIL (2020) indica que, las tradiciones musicales no sobreviven porque se mantengan intactas, sino porque aprenden a convivir con las innovaciones – las más justas y las más arbitrarias – con que se ven confrontadas.

Con respecto al formato instrumental, se plantea que es una configuración específica de instrumentos que conforman una agrupación musical, el formato determina la sonoridad, el estilo y la funcionalidad de la música interpretada, a la vez que influye en la forma en que es percibida por los oyentes. Los formatos instrumentales que se estudian en el presente artículo, son el resultado de procesos y mezclas que le otorgan la condición de hibridez; esto es que no son formatos puros, ya que la gran mayoría de instrumentos musicales utilizados en estos formatos son de origen europeo, tal como se verá más adelante en este artículo, estos formatos están en constante reconfiguración sonora, debido a muchos factores, entre ellos está la capacidad de ejecución e interpretación, los espacios y la demanda de actividad musical, la tecnología, entre otros.

3 Metodología

Se realizó un análisis documental sobre textos contenidos en publicaciones de páginas web, para el caso de agrupaciones cuyo origen se encuentra en las estudiantinas de los siglos XIX se utilizó <https://www.tunaemundi.com/>, para el caso de las estudiantinas en Perú a finales del XIX e inicios del XX <https://ide.pucp.edu.pe/>, para abordar propiamente las estudiantinas en el interior del país <https://altiplania.org/> y <https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/> ; así mismo, se abordó investigaciones sobre conjuntos y músicos huanuqueños especialmente la publicación de 1995 “Galería de Músicos Huanuqueños” de Nilton Talancha.

Otro aspecto importante en el engranaje metodológico fueron las entrevistas realizadas a diversos personajes y músicos huanuqueños, que fueron y son parte de las agrupaciones más reconocidas en el medio artístico; así como conversaciones y coloquios con diversos compañeros del que hacer musical.

Finalmente se revisó y analizó archivos fotográficos, diversos archivos de audio y video que contienen grabaciones de la música y performance de diferentes grupos musicales. La grabación más antigua que se pudo encontrar data del año 1966 y es un audio de una banda de músicos ejecutando la música de la danza de los negritos de Huánuco.

4 Los formatos instrumentales

En este apartado, producto del análisis realizado, se muestran aspectos de los formatos instrumentales como su origen y paso a través de la historia, los cambios que sufrieron a través del tiempo, las agrupaciones más representativas, sus actuales conformaciones, y un breve entendimiento organológico presentado en tablas de tipología. En total son cuatro los formatos instrumentales que se identificaron como los más representativos de la escena musical en la ciudad de Huánuco, que a continuación se presenta.

4.1 Conjunto de música regional

Este formato tiene su origen en las estudiantinas europeas, estas se formaron entre los siglos XIII y XIV en España gracias a grupos de estudiantes universitarios de escasos recursos económicos, haciendo uso de guitarras y bandurrias cantaban para mendigar comida, especialmente la denominada “sopa boda”, hecho que los llevo a tener el nombre de “sopistas”. La llegada del formato de estudiantina al territorio peruano se dio a finales del siglo XIX con la exitosa gira latinoamericana de la estudiantina Fígaro (Martín, 2024). Las actuaciones de este elenco durante el año de 1884 en Lima, motivaron la formación de grupos como la Estudiantina Peruana y Chalaca alrededor de 1885 – 1886, que alcanzaron un reconocimiento exitoso (Salazar, 2021). El formato se expandió al sur andino (Puno, Arequipa, Cusco, Ayacucho) a inicios del siglo XX adaptándose al contexto rural y urbano del interior del país, agrupaciones como la “Estudiantina Manuel Montesinos” de Puno (1910), la “Estudiantina Típica Ayacucho” (1928), el “Conjunto Obrero Masías de arte Vernacular” en Puno (1940), el “Centro musical Theodoro Valcarcel” de Puno (1950 – 1960), replantearon la configuración del formato para ejecutar sus formas y ritmos locales (Vara, 2023). Se incluyó, en estos nuevos formatos, instrumentos como el violín, el arpa, la quena, el acordeón, el clarinete, el charango, el chelo, algunos instrumentos lograron adaptarse y mantenerse en el tiempo, otros no.

En la ciudad de Huánuco, previo a la llegada de la corriente de los formatos de estudiantinas peruanas, se tenía actividad musical con un formato de similar conformación, es el caso del conjunto musical de la denominada sociedad musical “Filarmónica de Huánuco” en actividad alrededor de 1885, que incluían instrumentos de viento como la flauta travesa, clarinete, trompeta, instrumentos de cuerda piñizada como la guitarra, mandolina, de cuerda frotada el chelo.

Talanha (1995) indica que esta agrupación se formó con la intención de difundir música académica culta; por lo tanto, es de inferir que en su repertorio existían obras adaptadas y arregladas de los maestros universales de la música, y que muy probablemente incluyeron en su repertorio música peruana y piezas que representarían al bagaje musical de la región huanuqueña.



Figura 1

Parados de izquierda a derecha: Gumerindo Atencia, Gonzales, Gelefrin Jaime, Andrés Martel, Raymundo Quiñones, Saturnino Morales. Sentados de izquierda a derecha: Teodoro Alomía, Oscar Tafur, Santos Vasquez, Manuel Eustaquio Robles, Manuel Villar, Manuel Guevara. Fuente: Talancho (1995).

Nota: Imagen reconstruida con IA.

Es a mediados del siglo XX que el formato de estudiantina cobra mayor relevancia en la ciudad de Huánuco, este dato fue corroborado en una entrevista realizada al maestro Gumerindo Atencia el 19 de marzo del 2024, quien manifestó que efectivamente el formato musical se hizo conocido por las grabaciones que ya existían en Lp y por el contacto de experiencias itinerantes entre músicos de la región centro. En la línea de tiempo para el formato de conjunto de música regional, se ha identificado a siete agrupaciones que lograron la aceptación del público, por ende, son los más representativos en la historia de la ciudad de Huánuco.

El Centro Literario Musical “Enrique L. Vega” de 1949, referido por Gumerindo Atencia, configuró su formato instrumental incluyendo el violín, la guitarra, el acordeón, el clarinete; en 1957 Andrés Fernández funda la “Peña Artística Huanuqueña” quien mantiene el formato de 1949 pero ahora incluye el uso del arpa, haciendo que la estética del grupo se perciba como más cercana a un sonido de identidad andina; en 1972 Gumerindo Atencia crea el conjunto musical “Melodía Huanuqueña” y para 1980 funda el “Centro Musical Huánuco”, para ambas agrupaciones fue su director y mantuvo la configuración del formato instrumental que utilizó en 1949 pero prescinde casi por completo de los instrumentos de viento, su uso es de carácter excepcional; al paso de un poco más de una década hace su aparición la agrupación “estudiantina Magisterial” dirigida por Orlando Vara, es en 1992 que esta agrupación presenta en su conformación instrumental a instrumentos como el saxofón, el bajo electrónico y en la percusión a la batería; posteriormente, a casi 30 años en el tiempo, se presenta el dúo “María Haydeé & Omar Majino” en el año 2020, y para el 2024 se presenta el centro musical “Melodía Huanuqueña”, ambas agrupaciones bajo la dirección de Omar Majino, la configuración del formato instrumental se remite a lo planteado por Gumerindo Atencia en 1949 y 1980 pero incluye algunas modificaciones importantes, quedando la configuración de la siguiente manera: Guitarras, mandolinas, bajo electrónico, violín, quena, en la percusión batería y cajón peruano. En la figura 2 se presenta la línea de tiempo, los grupos mencionados, y los instrumentos musicales que configuran el formato instrumental en cuestión.

El repertorio para este formato incluye en sus inicios huaynos, mulizas, yaravíes, chimayches, carnavales, pasacalles, los temas y composiciones que se ejecutaban eran



Figura 2
Línea de tiempo del formato:
Conjunto de música regional.
Nota: Elaboración propia.

parte de la dinámica social urbana, es a inicios de los años noventa que el repertorio empezó a incluir composiciones de las distintas provincias de la región Huánuco, especialmente huaynos y música de danzas; es decir, el contexto rural pasó a tener un espacio en este formato instrumental. Debido a la convivencia de lo urbano con lo rural, la música de ciudad con la música rural de las demás provincias, es la denominación del formato como "Conjunto de Música Regional".

Algunas de las composiciones más representativas, se popularizaron con el sonido de este formato instrumental, entre ellas podemos mencionar: "Cuando salí de mi tierra", "Ángel hermoso", "Huanuqueñita pretenciosa", "A la vida le he pedido", "Flor de Puna", "Adiós cariño", "Ruge león", "Huánuco primavera", "En el colegio Leoncio Prado", entre otras. Es importante precisar que algunas de las melodías mencionadas, también son parte del acervo cultural de otras latitudes de la sierra peruana, como el caso de "Huanuqueñita pretenciosa" que existe en cuzco con el nombre de "Capulíñawi Cuzqueñita", o el caso de "En el colegio Leoncio Prado" que existe en Huancayo con el título de "La Normal de Chupaca"; esta particularidad no es una mera coincidencia o motivo de disputa por autoría, esta recurrencia evidencia la existencia de una corriente musical matriz que se esparció por el territorio andino, que en muchos casos mantuvo la arquitectura compositiva y el sonido del formato instrumental de estudiantina andino-peruana; sin embargo, cada comunidad de las diferentes ciudades otorgaron una denominación propia y una identidad particular, en un proceso de naturalización para sus particulares contextos culturales.

El formato de Conjunto de Música Regional, tuvo gran aceptación en la población de Huánuco desde la década de los cincuenta hasta mediados de los noventa, debido a que las actividades sociales y culturales de aquel entonces, brindaban un espacio importante a este tipo de formato y su música; posterior a estas fechas el panorama cambió y con ello la preferencia del público también se transformó, haciendo que el formato instrumental sufra un desplazamiento, al punto que actualmente sólo existe en espacios como conciertos o recitales donde se le otorga una valoración cultural de pieza histórica, se ha perdido su cotidianidad, su presencia en celebraciones familiares se limita a grupos que conservan un vínculo nostálgico con la "tradición", pero son una excepción en un entorno que ya no la demanda para sus actividades sociales.

La tabla 1 presenta la caracterización técnica y social del formato instrumental, organizando la información en: categoría (denominación del formato), organología (familia de instrumentos), configuración (instrumentos que intervienen en el formato), función social (actividades de contexto social), repertorio (formas musicales mayormente utilizadas).

Categoría	Organología	Configuración	Función social	Repertorio
Conjunto de Música Regional	Cordófonos pulsados y frotados + aerófonos + electrófonos + percusión	Arpa, guitarras, mandolina, violín, acordeón, clarinete, saxofón, quena, batería, bajo electrónico	Fiestas sociales, carnavales, eventos culturales, actividades de aniversario, representación regional	Huaynos, Cashuas, mulizas, yaravies, chimayches, pasacalles, carnavales.

Tabla 1
Tipología del formato instrumental: Conjunto de Música Regional.
Nota: Elaboración propia. La relación integral de los instrumentos musicales y la nomenclatura organológica incluidas en esta tabla, participaron en el proceso histórico de conformación de este formato.

4.2 Banda de vientos y percusión

Este formato tiene su origen en las bandas militares que se remontan al siglo XIII, específicamente en las bandas militares Otomanas conocidas como Mehter, los Otomanos conquistaron diversos territorios en el norte del África, Oriente medio y el Sur de Europa, es en este último continente que el formato se amplía y experimenta con la inclusión de diversos instrumentos, quedando la conformación con instrumentos de percusión, vientos madera y vientos metal; esta configuración, es la que posteriormente hará su llegada a las Américas.

Salazar (2020) menciona que los primeros registros sobre la formación del formato banda militar, indican que fue el general San Martín el creador de las primeras cuatro bandas militares en el territorio suramericano hacia el 1 de agosto de 1816, siendo las más importantes la de los batallones N°8 y N°11, formadas por 16 negros libertos y sus instrumentos, que fueron un obsequio del hacendado mendocino Rafael Vargas. Estas bandas militares llegaron a Perú por Pisco el año 1820; fueron importantes en los preparativos y en las actividades que daban a conocer la proclama de la independencia. El formato instrumental incluía instrumentos de percusión, vientos de madera y metal. En adelante se formaron bandas militares especialmente en los diferentes cuerpos de la gendarmería y ejército del Perú, se las conocía como “bandas de cachimbos”, se crearon muchas de estas bandas en el periodo del guano y del salitre.

Un espacio importante para el desarrollo del formato de bandas, fueron las corridas de toros y las retretas, ya que en estas actividades el repertorio incluía música académica y música popular, muchos de los músicos que eran parte de las bandas militares venían del interior del país especialmente del norte costero y de la sierra centro sur, un detalle a rescatar es que los instrumentos que ejecutaban eran importados de Francia y Alemania; estos músicos, al retornar a sus provincias de origen, fueron los que llevaron la experiencia de hacer música en el formato de banda militar; es así que, el formato

instrumental nacido en Europa, es adoptado y empieza un proceso de naturalización rural, que al día de hoy sigue vigente.

La llegada del formato de banda de vientos y percusión a la ciudad de Huánuco, comenzó en las actividades festivas y religiosas de las zonas rurales, la migración sonora del campo a la ciudad no fue fortuita, la movilidad social y la demanda de una identidad compartida, generó una inserción gradual hacia la urbe, logrando su aceptación y hegemonía en algunos espacios públicos urbanos. Es el caso de la fiesta de las cruces del señor de San Cristóbal en Llicua, existe un registro fotográfico de dicha festividad fechada en el año de 1935, en este se puede apreciar a las cruces, los asistentes al evento, y un grupo reducido de músicos que son parte de una banda conformada por dos trompetas, un trombón de pistones, tarola y bombo. Este es el registro visual más antiguo de una pequeña banda de músicos en una zona muy cercana a la ciudad de Huánuco.

Las primeras bandas que se conformaron en la ciudad de Huánuco datan de la primera mitad del siglo XX, tenemos el caso de la banda “Sociedad obrera de auxilios mutuos” fundada el año de 1938 por Joaquín Chávez, este reconocido músico desarrolló su formación musical en las bandas militares desde los 16 años de edad; aparte de formar bandas de músicos y realizar actividad artística en festividades rurales, es reconocido por componer la “Despedida” para la danza costumbrista de los negritos de Huánuco, dicha melodía tiene un característico aire andino rural. También tenemos el caso de las bandas “Benito Rivera” y “Banda Tomayquichua”, ambas agrupaciones realizaban sus labores musicales tanto en las zonas rurales como en la zona urbana de la ciudad de Huánuco.

Las bandas anteriormente mencionadas, lograron mantener un formato instrumental que albergaba a la familia de los metales, vientos madera, cañas y percusión; esta

Figura 3
Fiesta de las cruces del Señor de San Cristóbal en Llicua – Huánuco 1935. Fuente: Antiguas fotos de Huánuco.
Nota: Imagen mejorada con IA.



configuración, se mantiene hasta la actualidad, la diferencia de las actuales bandas radica en el número de sus integrantes, ya que algunas logran tener un número del alrededor de 30 a más músicos en sus filas. En la línea de tiempo para el formato de banda de vientos y percusión, se ha identificado a ocho agrupaciones que lograron una importante aceptación del público, especialmente por la labor de difusión que realizaron a través de grabaciones, haciendo uso de formatos como el Lp, Casete, CD, DVD, archivos de video en plataformas como YouTube; por ende, la consideración como los más representativas en la historia de la ciudad de Huánuco. Existen muchas otras bandas cuyo trabajo musical ameritan haberlas considerado, el hecho de no nombrarlas en este trabajo, no les quita mérito ni prestigio alguno.

A mediados de la década de 1950 se funda la “Banda de los Solano” el formato instrumental se configuraba con los instrumentos habituales de uso de la época como la trompeta, el trombón de pistones, el eufonio, el clarinete, el saxofón, la tarola, el bombo y los paltillos; en 1960 se funda la reconocida banda “Los Pillco Mozos de Huánuco” dirigidos por Nicolás Miller, esta banda fue la primera en grabar un Lp con música costumbrista de Huánuco, incluía huaynos, mulizas, pasacalles y música de la danza de los negritos, y amplían el formato instrumental con el uso del Helicón, el logro de su grabación fue un paso importante en la difusión del sonido del formato de banda, ya que fortaleció la idea de que la música huanuqueña también es con banda.

A finales de 1974 hace su aparición la “Filarmónica Daniel Alomía Robles” dirigida por Florencio Marcellini, esta agrupación es la primera que utiliza el nombre del reconocido músico huanuqueño para nombrar a su agrupación, hecho que en parte es un reconocimiento y a la vez una estrategia de identidad corporativa; ese mismo año de 1974, Joaquín Chavez nuevamente funda otra agrupación con el nombre de “Banda Santa Cecilia”, ellos también realizan una grabación que se encuentra en formato de singles que incluye la “Despedida” y “A mi Huallayco”, ambas melodías pertenece a la danza de los negritos de Huánuco; en 1979 se funda la banda “Los Caballeros del León” dirigida por Luis Gamarra, esta banda también tiene producciones musicales que abarcan desde la época del Lp, pasando por el casete y CD; En 1989 se funda la “Internacional Banda Real” dirigida por Rolling Guerra, esta agrupación logra su reconocimiento por ser la primera banda de la ciudad en incorporar fragmentos cantados de los huayno que ejecutan a viva voz, también fueron los primeros en presentar una producción audiovisual que del DVD paso a plataformas digitales como el YouTube, ampliaron el formato instrumental con el uso de percusión latina como las congas y el timbal, también consolida el uso del trombón de vara, es de notar que la grabación de la música de la danza de los negritos de Huánuco que realizó la “Internacional Banda Real” deja de lado la interpretación libre y florida que los músicos pueden plantear en su ejecución, y en contra posición asume una interpretación de sincronización cuantizada, esta incorporación estética, será copiada por las demás bandas que grabaran a futuro la música de la danza de los negritos de Huánuco; en el año 2000 se funda la “Asociación Musical Pillco Marca” dirigida por el maestro Hermógenes Morales, esta agrupación también cuenta en su haber con grabaciones en CD, DVD, y videos en la plataforma YouTube, en su conformación integra a músico de las nuevas generaciones que provienen del Instituto de Música Daniel Alomía Robles

con músicos de las generaciones pasadas cuya experiencia se remonta a actividades con las bandas antes citadas.

En el año 2016 se funda la banda “Virgen del Carmen” en la provincia de Ambo, dirigida por Alex Arias, esta agrupación pertenece a las últimas hornadas de bandas que no radican en la ciudad de Huánuco, pero cuentan con gran acogida en las festividades de la ciudad, y en las actividades como los “choque de bandas”, donde se enfrentan a agrupaciones de otras regiones del Perú. En la figura 4 la línea de tiempo, las bandas, y los instrumentos que configuran el formato instrumental en cuestión.



Figura 4
Línea de tiempo del formato:
Banda de vientos y percusión.
Nota: Elaboración propia.

El repertorio que se ejecuta con este formato incluye: Danzas costumbristas, huaynos, cashuas, mulizas, yaravíes, chimayches, pasacalles, carnavales, salay, tunantada, marineras, valeses cumbias, salsas, rock, reggae, himnos, marcha militar, marcha procesional, mix de huayno, mix de cumbias, entre otros. El gran aporte a la música costumbrista, que se dio en este formato instrumental, es la música de la danza de los negritos de Huánuco, esta festividad depende en forma orgánica y metódica de la banda de músicos, sin ella no existiría, y no se tendría categorías de identidad y representación.

La aparición de las primeras bandas en la ciudad de Huánuco con el uso del formato de banda de vientos y percusión, tuvo una escasa acogida por parte la población, debido en parte porque dichas agrupaciones realizaban sus actividad principalmente en las zonas rurales, con la posterior migración hacia la urbe, el público fue validando la participación artística de estas bandas en forma creciente y exponencial, al punto que actualmente tiene una gran aceptación, y es entendida como el referente para hablar de música huanuqueña en la mayoría de círculos sociales.

A continuación, la tabla que presenta la caracterización técnica y social del formato en cuestión

Tabla 2
Tipología del formato instrumental: Banda de Vientos y Percusión.
Nota: Elaboración propia. La relación integral de los instrumentos musicales y la nomenclatura organológica incluidas en esta tabla, participaron en el proceso histórico de conformación de este formato.

Categoría	Organología	Configuración	Función social	Repertorio
Banda de Vientos y Percusión	Aerófonos (maderas, cañas y metales) + percusión	Clarinete, saxofón (alto y tenor), trompeta, eufonio, trombón, tuba, percusión (platillo, tarola, bombo, congas)	Acompañamiento de fiestas patronales, procesiones, pasacalles, actos cívicos, música para fiestas costumbristas, aniversarios, celebraciones particulares, retretas.	Danzas costumbristas, huaynos, cashuas, mulizas, yaravies, chimayches, pasacalles, carnavales, salay, tunantada, marineras, valeses cumbias, salsas, rock, reggae, himnos, marcha militar, marcha procesional

4.3 Conjunto de vals criollo peruano

Cuaila Escobar (2020) indica que los primeros instrumentos que se utilizaron para este formato instrumental, fueron primordialmente de cuerda como la guitarra, el laúd y la bandurria (estos dos últimos hacina la función de primera guitarra). Con el paso del tiempo, según Santa Cruz Gamarra (1989), se consolidó un formato básico constituido por dos guitarras y dos voces. Lloréns Amico & Chocano Paredes (2009) dicen que a partir de la década de 1940 se incorpora el saxofón, el clarinete, el bongó y la tumba. Mejía (2006) sostiene que el cajón fue incorporado a finales de los años 40 con el cajonero Francisco Montserrate. Cubillas Rivera (2016) hace conocer que entre las décadas de 1960 y 1980, el acordeón y el piano logran un lugar protagónico en el formato instrumental. En la actualidad se mantiene un formato flexible que primordialmente preserva las guitarras y el cajón, pero integra frecuentemente el bajo electrónico, el piano, teclados electrónicos y batería acústica.

Antes de conocer como este formato se afincó en la ciudad de Huánuco, veamos aspectos importantes de su origen. En el siglo XIX llegó a Lima el vals europeo, específicamente el de corte vienés, para ser ejecutado en los salones aristócratas. Del aporte de Rohner (2018) se entiende que las clases populares adoptaron la nueva forma musical y la transformaron con la inserción de ritmos nacionales como el yaraví, la zamacueca, y otros de parte de la población afroperuana, estos sectores vieron en el nuevo vals peruano una forma de alcanzar un estatus social que les daría un reconocimiento como ciudadanos “decentes”. Este periodo fundacional, que abarca desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, es conocido como la

etapa de la “Guardia Vieja” y entre sus representantes más significativos tenemos al dúo “Montes y Manrique” quienes hicieron las primeras grabaciones de música criolla en Nueva York en 1911. La siguiente etapa es la revolución que consolidó el vals criollo, este hito lo marcó Felipe Pinglo Alva en obras como “El Plebeyo” integrando géneros foráneos como el tango y el jazz para una nueva estructura armónica y melódica, esto ocurrió entre las décadas de 1920 y 1930; en las siguientes, 1940 y 1950, la radio consagró a Limeñita y Ascoy, Costa y Monteverde y los Hermanos Govea. Posteriormente llegó la “Época de Oro” consagrado a compositores de la talla de Augusto Polo Campos, Alicia Maguiña, Chabuca Granda, se encumbraron interpretes como Lucha Reyes, Zambo Caveró, Óscar Avilés, Manuel Donayre, actualmente se consagraron voces como Eva Ayllón, Lucía de la Cruz, Bartola.

La expansión del vals criollo peruano hacia las regiones del interior del Perú, se dio gracias al desarrollo tecnológico de las comunicaciones y con los movimientos migratorios del siglo XX. Ayala Calderón (2024) señala que tanto la radio como la industria discográfica catapultó el género desde la década de 1930, permitiendo que el vals llegue a diversos rincones del territorio, promoviendo e inspirando creaciones de este género en la costa, sierra y selva; otro aspecto importante fue la migración, esta hizo surgir conjuntos integrados por músicos provincianos.

El vals criollo peruano, logró posicionarse en la ciudad de Huánuco gracias a la llegada del gran compositor y guitarrista lambayecano Ubaldo Fernández Fiestas (1933-2019)



Figura 5
Ubaldo Fernández Fiestas en la década de los 50. La fotografía es parte de una composición de un trío musical, Ubaldo Fernández es la primera guitarra. Fuente: Archivo de la familia Fernández.
Nota: Imagen mejorada con IA.

en 1962. Basados en los relatos de sus hijos y de una entrevista que el mismo Ubaldo brindó al diario el correo en 2015, se sabe que siempre utilizó el formato instrumental de vals criollo con dos guitarras y un cajón, posteriormente incluyó el bajo electrónico, y en algunas ocasiones incluyó el acordeón y el saxofón; entre algunas de las agrupaciones criollas que fundo tenemos a “Los Caballeros del León”, “Los Trovadores del Centro”, “Jardín Huanuqueño”. Su producción incluye valeses, boleros, huaynos y mulizas que celebran las bondades de la región huanuqueña; sin embargo, su composición más emblemática es el vals “Mensaje a Tingo María”, escrita el 7 de septiembre de 1976 y grabada por primera vez en 1977, de letras descriptivas, ha trascendido y se ha convertido en un vals icónico en la historia de la música de Huánuco.

En la línea de tiempo para el formato Conjunto de Vals Criollo Peruano se ha identificado a tres agrupaciones, sus actividades de difusión a través de grabaciones en formatos como Casete, CD, DVD, archivos de video en plataformas como YouTube y Facebook han logrado una importante aceptación del público. En primer orden agrupamos a “Los Caballeros del León” y “Jardín Huanuqueño”, agrupaciones fundadas por Ubaldo Fernández, en donde este cumplía la labor de director, compositor, cantante y primera guitarra; en según orden la agrupación “Raza Criolla” fundada el año 2009, su director fue el virtuoso guitarrista Peter Arce Clemente (1953-2020), este destacado músico tenía la particularidad de tocar la guitarra en forma invertida, de tal manera que la digitación sobre la trastera del instrumento la realizaba con la mano derecha, y la izquierda se encargaba de pellizcar las cuerdas, es también de destacar en esta agrupación al cajonero José Luis Arrieta Flores (1970-2021) conocido como el “gordo Joseito”, de buen toque, control del pulso, y manejo del estilo; en tercer orden tenemos a la única agrupación que en la actualidad mantiene el formato de vals criollo peruano, el grupo “Canela Fina” fundada el 2016 y está dirigida por el maestro de la guitarra Miguel Ángel Valverde, bajo su dirección se tiene como innovación, la inclusión por primera vez en este tipo de agrupaciones en la ciudad de Huánuco, a la cantante femenina Gimena Fuentes, este hecho permite a la agrupación abordar un repertorio mucho más amplio y variado.



Figura 6
Línea de tiempo del formato:
Conjunto de Vals Criollo
Peruano.
Nota: Elaboración propia.

El repertorio en este formato contiene: valeses, polkas, algunas formas afroperuanas, incluyen títulos que datan desde la época de Felipe Pinglo como “El Plebeyo” hasta composiciones mucho más recientes, elaboradas principalmente a finales del siglo XX. Gracias al formato se lograron componer algunos valeses que son parte de la llamada identidad huanuqueña, es el caso del ya mencionado “Mensaje a Tingo María” (1976) de

Ubaldo Fernández, donde destaca en su melodía pasajes pentatónicos, uso de armonía diatónica y el ritmo conjuga el tradicional tundete con el cruce 6/8, las letras destacan las bondades y la belleza de la biodiversidad y el ecosistema existente en Tingo María. Otra de las composiciones criollas que son parte de la cultura citadina huanuqueña es el vals “Yo Soy un Pillco Mozo” de Issac Villanueva Coz, se estrenó en el IV Festival de la Canción de Huánuco siendo octubre de 1978 y quedando en segundo lugar; sin embargo, en el transcurrir del tiempo se ha posicionado como un tema emblemático en la ciudad de Huánuco, tiene como elemento resaltante a sus letras que tratan de los usos, costumbres, gastronomía, el clima y la naturaleza huanuqueña, la estrofa está construida con una melodía en modo menor que contrasta con el coro que se encuentra en modo mayor, el ritmo mantiene el tradicional tundete. Entre otros vales representativos se tiene al vals “Huánuco Viejo” con música de Arturo Caldas y letra de Roel Tarazona, “Del Callao a Huánuco” composición de Victor Gonzales Carazas que es natural del Callao.

El formato Conjunto de Vals Criollo Peruano, desde su llegada a la ciudad de Huánuco, tuvo aceptación y acogida en la población, estaba presente en reuniones familiares, serenatas, peñas, celebraciones cívicas como el aniversario de la ciudad, día de la canción criolla, aniversario de instituciones, recitales y conciertos culturales; sin embargo, en la actualidad es notorio la poca presencia artística de este formato, sólo se tiene en actividad a la agrupación “Canela Fina”

La tabla 3 contiene la caracterización técnica y social del formato criollo en la ciudad de Huánuco.

Categoría	Organología	Configuración	Función social	Repertorio
Conjunto de Vals Criollo Peruano	Cordófonos pulsados + electrófonos + percusión	Guitarras, bajo electrónico, cajón peruano	Eventos de convivencia y tradición, celebraciones de identidad y civismo, difusión y promoción cultural.	Valses, polkas, marineras, tonderos, formas afroperuanas: festejo, landó, zamacueca, alcatraz, panalivio

Tabla 3
Tipología del formato instrumental: Conjunto de Vals Criollo Peruano.
Nota: Elaboración propia. La relación integral de los instrumentos musicales y la nomenclatura organológica incluidas en esta tabla, participaron en el proceso histórico de conformación de este formato.

4.4 Agrupación de música latinoamericana

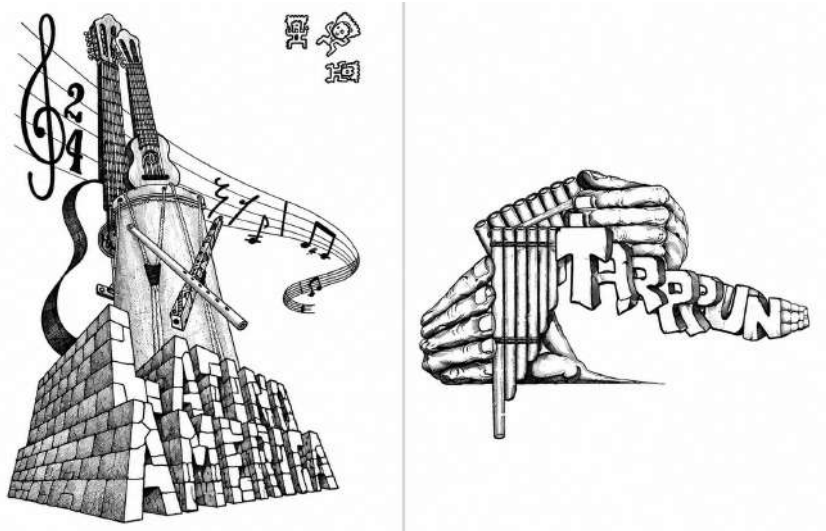
El origen del formato de música latinoamericana proviene de dos fuentes; por un lado, se encuentra la agrupación boliviana “Los Kjarkas” fue fundada oficialmente en 1965 por los hermanos Wilson, Castel y Gonzalo Hermosa junto a Edgar Villaroel en la localidad de Capinota, Cochabamba (Cifuentes, 1989); por otro, la agrupación chilena Inti-Illimani se fundó el año 1967 en la Universidad Técnica del Estado (hoy USACH) por un grupo de estudiantes que trataron de conectar las raíces indígenas

al rigor académico (González, 1989). Ambas agrupaciones fueron determinantes para la música latinoamericana en países como Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Argentina, México; específicamente en el territorio peruano, en la década de los 70, grupos como Alturas, Tiempo Nuevo, Kausachun, Vientos del Pueblo, Puka Soncco, Tarpuy, Yawar, adoptaron el formato instrumental y los arreglos vocales.

La propuesta del formato instrumental incluye las siguientes familias instrumentales: familia de los vientos (quenas, quenachos y sikus que incluye el chuli-malta-zankatoyo), familia de las cuerdas (guitarra, ronroco que es una invención de los integrantes del grupo Kjarkas, charango), familia de la percusión (el bombo ancestral Huancara, bombo de pellejo, chajchas), ha esta integración de familias instrumentales las denominaré “el acústico latinoamericano” en adelante; en su momento el grupo Inti-Illimani integro el uso del clarinete, saxofón, flauta traversa, piccolo, tiple colombiano, cuatro venezolano, violín, cello y guitarrón mexicano. En etapas contemporáneas, se ha incluido instrumentos como el bajo electrónico, la batería acústica, teclados, cuerdas sinfónicas.

La llegada de esta propuesta musical, y su formato instrumental, a la ciudad de Huánuco se produjo durante las décadas de los 70 y 80 siguiendo el patrón de difusión que tuvo en ciudades como Lima y Cusco. Según el maestro Fidel Huasco Espinoza, músico que vivencio el nacimiento de las primeras agrupaciones latinoamericanas en la ciudad de Huánuco durante la década de los 80, el grupo pionero fue “Latinoamérica” fundado en 1980 teniendo como director musical a Melvin Taboada, su repertorio incluía música huanuqueña; posteriormente, aparecieron las agrupaciones “Quilla-rumi”, “Tahuantinsuyo” y “Yarowilcas”, su repertorio principalmente era música testimonial y de protesta, para 1985 se funda el grupo “Tarppun” cuya propuesta fue dejar de lado instrumentos que pertenecen al formato de la llamada música tradicional huanuqueña, como el violín y el acordeón, por instrumentos del formato de la nueva

Figura 7
Logotipos de las agrupaciones pioneras en utilizar el formato de Música Latinoamericana. A la izquierda el logotipo de la agrupación Latinoamérica (1980), a la derecha el logotipo distintivo de la agrupación Tarppun (1985). Fuente: Archivo particular del maestro Fidel Huasco.
Nota. Los logotipos originales están dibujados con lápiz sobre papel de fondo blanco.



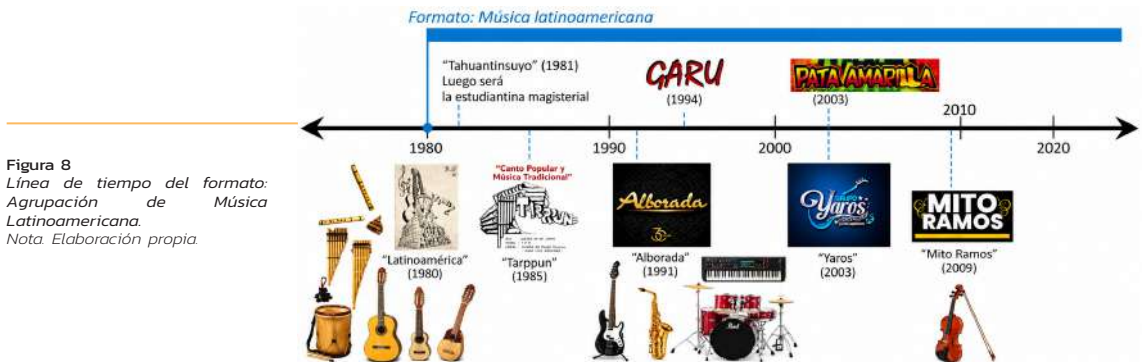
corriente latinoamericana, dicha propuesta quedó registrada en la primera producción musical que realizaron a finales de 1989 en donde se recoge las composiciones más representativas que representan a Huánuco, también es importante detallar que “Tarppun” fue la primera agrupación en incluir a mujeres músicos dentro de su conformación. Las agrupaciones mencionadas adoptaron el nuevo formato instrumental latinoamericano, con la consigna de presentar ante el mundo la identidad latinoamericana, y hacer frente a la crisis social que se vivía en aquella década gracias al terrorismo, y a la crisis económica suscitada durante el gobierno de Alan García, situaciones muy duras y complejas que no mellaron el ánimo y las ganas de hacer música por aquellos jóvenes.

En la década de los 90 surgen dos agrupaciones importantes que siguen el legado del formato latinoamericano. En 1991, de la iniciativa de Luis Bravo e Isaías Vargas, surge la agrupación “Alborada” teniendo su primera actuación el 14 de agosto del mismo año en la serenata a Huánuco, su formato instrumental incluye el estándar acústico latinoamericano más la inclusión del bajo electrónico, la batería acústica y saxofón. En el año 1994 hace su aparición el grupo “Garú” liderados por Omar Majino, esta agrupación fue la primera en Huánuco y una de las pocas en compartir escenario con agrupaciones de la talla de Kjarkas, Illapu, Savia Andina, Proyección, su formato instrumental incluye el acústico latinoamericano más la inclusión del bajo electrónico y la batería acústica, además fueron los primeros en incluir al saxofón tal como se aprecia en su primera producción “Agüita dulce”, en futuras producciones incluyen el uso de sonidos en teclados electrónicos (principalmente strings) e instrumentos de percusión latina.

La década de los 2000 trae la aparición de tres agrupaciones que continúan con el formato instrumental de la música latinoamericana. El año 2003 se funda la agrupación “Yaros” constituida principalmente por estudiantes del Instituto Superior de Música “Daniel Alomía Robes” de la ciudad de Huánuco, teniendo su primera aparición pública en el extinto “Festival del Pan”, el formato instrumental que utilizan es el estándar acústico latinoamericano, bajo electrónico, batería acústica, y fueron los primeros en incluir al violín en la grabación de uno de sus temas emblemáticos “Me Dejaste”. El mismo 2003 surge el “Dúo Pata Amarilla” agrupación conformada por Wilmer (Mito) Ramos y Sergio (Pelo) D´ambrosio, se presentaron por primera vez el 30 de noviembre del mismo año, en el 2004 cambia su denominación a “Banda Pata Amarilla” y presentan su primera producción musical titulada “Ay Corazón” con los arreglos y grabación en estudio de Nelson Ayala, en el 2006 la denominación cambia a “Pata Amarilla” y lanzan el disco “Alpaquity”, logran consolidarse en otras regiones del Perú gracias a la distribución masiva de su disco; su formato instrumental mantiene el acústico latinoamericano, el bajo electrónico, la batería acústica, el uso de teclado (strings) y el saxofón; su estilo, muestra una tendencia a fusionar formas musicales foráneas con elementos del rock y el country. El conjunto se disuelve en el año 2009, y para el 2010 se reconfigura el proyecto como “Pelo D´ambrosio y la banda Pata Amarilla” manteniendo el mismo formato instrumental que aplicaron en sus inicios. En el año 2009, al ocurrir la separación del dúo “Pata amarilla”, Mito Ramos funda su proyecto artístico con su propio nombre, en la actualidad cuenta con hasta seis

producciones musicales en su carrea como solista, en una primera etapa mantiene el formato instrumental que incluye el acústico latinoamericano, el bajo electrónico, la batería acústica, el uso de teclado (strings) y el saxofón, posteriormente incluye el uso del violín como parte principal de su formato; se destaca que, en la agrupación de “Mito Ramos” se tenía como parte de su staff de músicos a integrantes femeninas en la ejecución del violín y teclado.

En la figura 8, la línea de tiempo, las agrupaciones representativas y los instrumentos musicales que configuran el formato instrumental que utilizan.



En el repertorio de las agrupaciones huanuqueñas, que utilizan el formato de música latinoamericana, tenemos las siguientes estructuras: música de danzas, carnavales, huaynos, mulizas, sayas, caporales, tinkus, joropo, chuntunqui, cueca, reggae, balada, pop tropical, tropipop.

De la década de los 80 el tema más representativo pertenece al grupo Tarppun, es una suite folklórica que recopila e integra algunas de las melodías más representativas de Huánuco (el cóndor pasa, muliza de carnaval, el huayno ángel hermoso, la mudanza-adoración-despedida de los negritos, el cachaspari o cashua final del cóndor pasa). En los 90 el grupo Alborada logró posicionar temas como “Niña” e “Indio” en género de tinku, “Ausencia” huayno lento; en la misma década, el grupo Garu consolida temas como “Huellas” en género de balada, la saya “Sin Rencores”. Para la década de los 2000 el grupo Garu logra las preferencias en estructura de muliza el tema “Turbalina” y la saya “Acuérdate de Mí”; el grupo Yaros en ritmo de pop tropical posiciona al tema “Me Dejaste”; en la misma década, los Pata Amarilla logran el posicionamiento de las sayas “Alpaquity”, “Lejos de ti”, “Ay Corazón”, “Voy a Llorar”, los huaynos fusión “Cuando me acuerdo de ti” y “Maicito”; a finales de la década y continuando con la siguiente 2010, Mito Ramos logra la popularidad de sus propias composiciones, es el caso de la saya “Hoy me han Hablado de Ti”, el huayno “La Vida la Vida”, la muliza tradicional de carnaval “Barrio Querido”.

El formato Agrupación de Música Latinoamericana al llegar a la ciudad de Huánuco logró una rápida aceptación por la población y fue integrada en actividades de

aniversarios, celebraciones costumbristas, eventos académicos, festivales y conciertos culturales, celebración de onomásticos, y diferentes eventos de carácter social en donde la música era el elemento estelar. En sus inicios las agrupaciones interactuaban con el público de forma presencial en los diferentes eventos que acontecían en la ciudad, situación que en la actualidad ya no sucede con la misma intensidad que en sus años primigenios, de la década de los 2010 en adelante la interacción cobró más relevancia en los entornos virtuales, plataformas de libre acceso y redes sociales; actualmente, son muy pocos los grupos que realizan presentaciones en público, la propuesta de mayor actividad y con regular constancia es la de Mito Ramos, otros grupos limitan sus presentaciones a escasos eventos artísticos dentro de la ciudad de Huánuco.

En la tabla 4 la caracterización técnica y social del formato de Música Latinoamericana en la ciudad de Huánuco.

Categoría	Organología	Configuración	Función social	Repertorio
Agrupación de Música Latinoamericana	Cordófonos pulsados y frotados + aerófonos + electrófonos + percusión	Acústico latinoamericano: Guitarras, ronroco, charango, quenás (quenilla, quena, quenacho), sikus (chuli, malta, sanká, toyo), huancara, bombo de pellejo, chajchas. Acordeón, batería acústica, bajo electrónico, saxofón, violín.	Integración en festividades de aniversarios, celebraciones costumbristas, eventos universitarios, festivales y concierto culturales, celebración de onomásticos y de carácter social.	música de danzas, carnavales, huaynos, mulizas, sayas, caporales, tinkus, joropo, chuntunqui, cueca, reggae, balada, pop tropical, tropipop.

Tabla 4
Tipología del formato instrumental: Agrupación de música latinoamericana.
Nota: Elaboración propia. La relación integral de los instrumentos musicales y la nomenclatura organológica incluidas en esta tabla, participaron en el proceso histórico de conformación de este formato.

5 Discusión: la inexistencia de un rasgo único o esencia caracterizadora en la música huanuqueña

Los cuatro formatos instrumentales más importantes en la vida musical de la ciudad de Huánuco, provienen de iniciativas foráneas cuya influencia logró convertirse en la tendencia y moda de cada época; así mismo, cada uno de estos formatos instrumentales presentan características particulares que las diferencian notablemente entre sí. El formato Banda de Vientos y Percusión presenta características propias que no comparte con ningún otro formato; sin embargo, existe una cierta convergencia parcial entre los otros tres formatos (Conjunto de Música Regional, Conjunto de Vals Criollo Peruano, Agrupación de Música Latinoamericana), esto es, el uso de algunos instrumentos de cuerdas como la guitarra y el bajo electrónico, también el uso de la batería acústica, pero no es una característica particular que se originó, o se propuso desde la música huanuqueña, esto es una peculiaridad que se encuentra en la música de casi todas las regiones del Perú.

La propuesta estética, que se manifiesta a través del sonido que produce cada uno de los cuatro formatos instrumentales, es disímil entre estos conjuntos, la sonoridad característica de cada formato instrumental no encuentra un punto de contacto

estético entre sí; por lo tanto, cabe las preguntas: ¿cuál es el sonido característico de la música huanuqueña? ¿qué formato instrumental manifiesta el sonido característico o la esencia de la música huanuqueña?

Por otra parte, y en paralelo, está el asunto de la producción musical que nace del sonido propio de los formatos instrumentales. El repertorio que maneja cada una de los formatos incluye géneros y formas musicales cuya estructura y elementos internos, también provienen de propuestas foráneas; sin embargo, se fue creando la noción de que en las composiciones existe una esencia que caracteriza a la música huanuqueña, como la tan citada escala menor melódica que genera ciertos contornos melódicos propios de la música de la ciudad de Huánuco, pero sucede que esta escala es la base muchas composiciones andinas en el centro y sur del Perú en cuyos contornos melódicos encontramos los mismos elementos de la música huanuqueña, por recalcar tenemos el caso del huayno “Huanuqueñita Pretenciosa” y el tema cuzqueño “Capuliñawi Cuzqueñita”. Pero porque las composiciones creadas con los formatos instrumentales en cuestión, siendo de origen foráneo como valeses, sayas, baladas, y otros géneros, se dicen y entienden como música huanuqueña; al respecto y para un mejor entendimiento, el etnomusicólogo peruano Julio Mendívil (2020) señala:

¿Por qué son peruanas las canciones rock de Río o las cumbias del Grupo Maravilla si sus estructuras musicales no se vinculan en absoluto con los repertorios surgidos en ese país? La respuesta es tan sencilla que dejaría perplejo al más perspicaz de los fantasiosos: porque una comunidad peruana las hizo propias (Mendívil, 2020, p. 69).

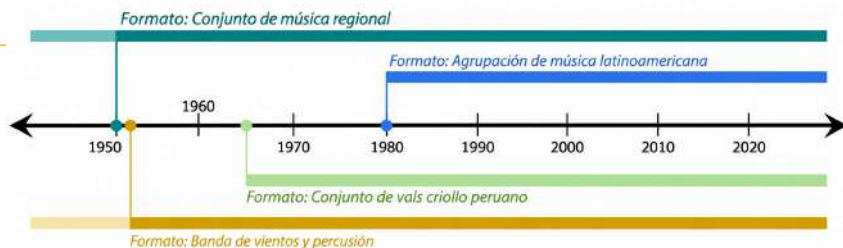
Hay casos que evidencian la no existencia de una pureza propia de la música huanuqueña, por ejemplo, entre los temas de mayor aceptación por el público se encuentra el tema “Niña” del grupo Alborada, tiene el género y la estructura de un tinku; el caso de las canciones más emblemáticas de Sergio D´ambrosio “Alpaquity”, “Lejos de ti”, suenan a saya boliviana urbana, “Maicito” con algunos ingredientes del country y el rock norteamericano; por lo tanto, estas canciones sugieren una incompetencia respecto de la llamada música tradicional y popular de la ciudad de Huánuco, ¿es huanuqueña esta música? Todavía no, pueda que en el tiempo encuentre la validación de ser llamada música huanuqueña.

También es importante precisar un hecho que ocurre en las modernas versiones o fusiones de música andina con elementos del rock o country, especialmente en el de las agrupaciones de compositores huanuqueños, se trata de la clave rítmica; la música andina como tal, tiene una clave rítmica asimétrica particular y peculiar sobre la cual se construyen los ritmos y patrones de acompañamiento y melodía, caso contrario es la clave rítmica simétrica del rock y country, que al fusionarlos genera una cierta incompatibilidad que provoca una falta de cohesión en la propuesta musical.

Como vemos, no se puede hablar de algún rasgo único o elemento particular que pueda caracterizar la “esencia de la música huanuqueña”, ya que las diversas composiciones musicales que enmarcan una identidad regional en la ciudad de Huánuco, se

muestran a través de diferentes manifestaciones sonoras, basadas principalmente en los diferentes formatos instrumentales que son parte de la historia musical de la ciudad de Huánuco.

Figura 9
Línea de tiempo de los formatos instrumentales más representativos en la historia musical de la ciudad de Huánuco.
Nota: Elaboración propia.



6 Conclusiones

El estudio de los cuatro formatos instrumentales emblemáticos de la ciudad de Huánuco, revela que estos son parte de una tradición cambiante y dinámica, en donde no existe una “esencia original” ni un único elemento sonoro que vincule a estas agrupaciones bajo una configuración de rasgos particulares e inmutables; por el contrario, lo que existe es el resultado de un devenir histórico que incluye procesos de hibridación, adopciones, prestaciones, transformaciones y adaptaciones sociales.

La evidencia que se presenta en este artículo, muestra que la sonoridad de la “música huanuqueña urbana” se ha construido y moldeado, a partir de experiencias y propuestas extranjeras a lo largo del tiempo; en consecuencia, no se puede afirmar que existe un formato instrumental único que pueda señalarse como el representante exclusivo de la música tradicional huanuqueña. La coexistencia e interacción entre instrumentos y estéticas andinas, europeas y latinoamericanas señalan que la realidad es plural y heterogénea, lo cual cuestiona la noción de una identidad sonora regional estática. También se evidenció la reducida participación de integrantes femeninas en los diversos formatos instrumentales estudiados, sólo llegando a un número de ocho mujeres que participaron en todo este proceso histórico.

Por lo tanto, la música de la ciudad de Huánuco es una construcción en constante cambio y transformación, desprovista de esencialismos. Reconocer este carácter cambiante, invita a que futuras investigaciones traten asuntos sobre las identidades sonoras regionales, los conceptos de esencia, tradición y autenticidad, nuevas hibridaciones y la participación de diversos actores sociales.

Finalmente, el saber que la música de la ciudad de Huánuco no tiene una esencia inmutable no implica una pérdida de identidad, por el contrario, muestra que, al abandonar la postura esencialista, la tradición deja de ser un canon estático y pasa a convertirse en un espacio creativo en constante interacción con el entorno contemporáneo. Este enfoque es fundamental para desplazar a la música huanuqueña del “museo” a la realidad viva.

REFERENCIAS:

Bibliografía

Ayala Calderón, K. O. (31 de octubre de 2024). 31 de octubre: Los orígenes del vals peruano. *CampUCSS*. <https://camp.ucss.edu.pe/palestra/31-de-octubre-los-origenes-del-vals-peruano/>

Cifuentes, L. (1989). *Fragmentos de un sueño. Inti-Ilmiani y la generación de los 60*. Ediciones Logos.

Cuaila Escobar, G. S. (2020). *Canonización y supervivencia de vales criollos de la guardia vieja en el siglo XXI* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

Cubillas Rivera, N. (2016). *La consolidación de la tradición del acordeón en el vals criollo limeño* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

González, J. P. (1989). "Inti-Ilmiani" and the Artistic Treatment of Folklore. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 10(2), 267–286. <https://doi.org/10.2307/779953>

Lloréns Amico, J., & Chocano Paredes, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura.

Martín, F. (30 de Mayo de 2024). Tuna e Mundi. <https://www.tunaemundi.com/publicaciones/articulos/siglo-xix/1759-el-origen-medieval-y-sopista-de-la-tuna-universitaria-fue-un-constructo-costumbrista-del-siglo-xix>

Mejía, D. (12 de Noviembre de 2006). El cajon y el vals peruano. *Criollos peruanos en el mundo*. <https://criollosperuanosenelmundo.blogspot.com/2006/11/el-cajon-y-el-vals-peruano.html>

Mendívil, J. (2020). *En contra de la música*. Gourmet Musical Ediciones.

Mendívil, J. (2025). *La biografía social de las músicas*. Gourmet Musical Ediciones.

Real Academia Española. (s.f.). Tradición. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=form>

Rohner, F. (2018). *La guardia vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885–1930)*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Salazar, L. (06 de Enero de 2020). Apuntes sobre las bandas de músicos en el Perú. *Músicas del Perú*. <https://folclore musical peruano.blogspot.com/2020/01/bandas-de-musicos.html>

Salazar, L. (19 de Enero de 2021). La estudiantina Lima y las estudiantinas peruanas de la década de 1880. *Músicas del Perú*. <http://folclore musical peruano.blogspot.com/2021/01/la-estudiantina-lima-y-las.html>

Santa Cruz Gamarra, C. (1989). El waltz y el valse criollo. Concytec.

Talancha, N. (1995). Galería de Músicos Huanuqueños.

Vara, A. (01 de Noviembre de 2023). La estudiantina puneña, su trascendencia y significado. *Altiplania*. <https://altiplania.org/2023/11/01/la-estudiantina-punena-su-trascendencia-y-significado/>



JORGE AURÉLIO DE SOUZA PACHECO:

Sociólogo y magíster en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Músico, docente e investigador, desarrolla su actividad en torno a la interpretación, la enseñanza y el estudio de la música popular.

Ha colaborado con destacados artistas y elencos peruanos y desarrollado proyectos vinculados al metal progresivo y las sonoridades andinas. Es docente de la Academia MasterMusic y de la Universidad Científica del Sur. Como musicólogo, ha publicado artículos y participado en congresos especializados. Sus líneas de interés comprenden la música criolla y afroperuana, la fusión, el rock progresivo y el metal.

EL POLEN Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO ANDINO

Música fusión e imaginarios identitarios en la Lima Cosmopolita de la década de 1970

Mg. Jorge Aurélio De Souza Pacheco

Facultad de Ciencias de la Comunicación y Creatividad, Universidad Científica del Sur, Lima, Perú.

<https://orcid.org/0009-0007-1314-087X> 

jdesouzap@cientifica.edu.pe

Resumen

El Polen constituye una agrupación relevante del rock fusión latinoamericano. Este estudio analiza cómo la banda construyó un concepto de “lo andino” y lo integró a su imaginario musical de fusión en Lima, considerando géneros, ritmos, formas musicales, instrumentación y performance. La investigación identifica tres factores determinantes: el discurso indigenista durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado y su representación idealizada del pasado precolonial; el cambio de paradigma, a mediados del siglo XX, de la noción de música incaica hacia la de música andina; y la reinterpretación del movimiento hippie en el contexto sociopolítico peruano. Estos factores favorecieron nuevas exploraciones sonoras y configuraron una concepción de “lo andino” articulada con la fusión musical.

Palabras Clave:

El Polen, música andina, musicología, rock peruano, sociología de la música.

Abstract

El Polen is a prominent Latin American rock fusion band. This study examines how the group constructed a concept of “the Andean” and incorporated it into its musical imaginary of fusion in Lima, focusing on genres, rhythms, musical forms, instrumentation, and performance. The research identifies three key factors: indigenist discourse during Juan Velasco Alvarado’s government and its idealized representation of the precolonial past; the mid-twentieth-century paradigm shift from the notion of Inca music to Andean music; and the reinterpretation of the hippie movement within Peru’s sociopolitical context. These factors fostered new sonic explorations and shaped a conception of “the Andean” articulated through musical fusion.

Keywords:

El Polen, andean music, musicology, peruvian rock, sociology of music.



ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia
Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-
Compartir Igual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual,
arbitrado por pares ciegos
Recibido: 26/05/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

En la década del setenta del siglo XX en Latinoamérica hubo intentos por fusionar el rock con música andina. Entre las más conocidas y con mayor trascendencia podemos señalar a Los Jaivas en Chile, Arco Iris en Argentina y Wara en Bolivia. Todas estas bandas emergieron en mayor o menor medida de las manifestaciones sesentera como la psicodelia, el hipismo, el rock progresivo y el llamado folklore andino.

En el Perú, los primeros intentos de fusionar rock y folklore consistían en tocar piezas tradicionales con guitarra eléctrica, bandas como Los Incas Modernos de Lima y Los Sideral's de Ayacucho son ejemplos de ello. A finales de esta década aparecen bandas orientadas hacia la fusión del rock con música andina y en algunos casos con música afroperuana. Las primeras bandas de este género fueron El Polen, El Opio, El Ayllu, El Trébol.

Los hermanos Pereira Del Mar, fundadores de El Polen a fines de 1969, partían de una matriz rockera. Fueron fundadores de Los Shain's banda que tenía influencia de The Ventures y Elvis Presley, posteriormente conforman Los Drag's, con influencias de The Kinks, The Beatles, The Beach Boys. El Polen cantó en español en una época en que la mayoría de las bandas de rock en el Perú componía en inglés.

La primera interrogante de la investigación fue: ¿Por qué los hermanos Pereira que provenían de una matriz rockera buscaron vincularse con una imagen de lo andino? En otras palabras ¿Por qué un grupo de visión cosmopolita perteneciente a una elite cultural limeña se involucró con una imagen de lo andino? A partir de esta pregunta surgieron otras: ¿Cómo se construyó la idea de “lo andino” en el imaginario musical que configuraba la banda El Polen? ¿de qué manera se expresó la construcción de “lo andino” en la recreación y la performance musicales de su “fusión”? y ¿Qué factores sociales, políticos o étnicos impulsaron a sus integrantes para que emprendieran una búsqueda de alteridad a través de un acercamiento a una música andina?

El objetivo central de esta investigación es comprender como la banda El Polen, construyó una concepción de lo andino que se articuló con su imaginario musical de “fusión” en Lima de la década de 1970. De esto se derivan dos objetivos específicos: (1) analizar cuál fue la concepción de música andina y performance musical que sustentó la fusión “rock - música andina” de El Polen; (2) Explicar de qué manera esta noción de lo andino se expresó en la elección de géneros, ritmos y formas musicales, y en la performance, es decir esta concepción se concretizó en lo musical.

2 Los hermanos Pereira en el contexto de profundas contradicciones del Perú de los setenta

A continuación, se examina el contexto en que se desarrollaron los hermanos Pereira marcado por tres grandes procesos: El primero de ellos es la dictadura de Juan Velasco Alvarado y la concepción de indigenismo que se instauró bajo su gobierno.

2.1 El gobierno revolucionario de la Fuerza Armada y sus dos enfoques indigenistas

El antropólogo José Matos Mar advierte que fue en la década de los cincuenta cuando

comenzaron a perfilarse los rasgos esenciales que hoy caracterizan a la sociedad peruana actualmente.

“Se produce un incremento notable en los procesos migratorios, sobre todo de la sierra a la costa, mientras que las distintas tradiciones del Perú inician un contacto y una interacción cuya intensidad irá, a partir de entonces, en constante crecimiento, al ritmo mismo de la explosión demográfica” (Matos Mar 1984, p. 34).

En este mismo contexto Matos Mar señala que “surge un nuevo contingente urbano de propietarios, empresarios, obreros y sub ocupados, producto de las migraciones campo-ciudad”. (Matos Mar, 1984, p. 36).

La radio operó en el ámbito rural y se constituyó en un factor importante para la expansión de costumbres, valores y modas ajenos a lo andino, agudizando así la tensión entre lo oriundo andino y lo foráneo.

En las ciudades, debido al aumento poblacional derivado de los procesos migratorios, fue generando nuevos reclamos y nuevas luchas. Para responder a la crisis del Estado Criollo, el gobierno de Velasco apeló a herramientas ideológicas y lenguaje tecnocrático. Uno de estos instrumentos ideológicos progresistas fue:

“la aplicación de la Reforma Agraria, el reconocimiento de la diversidad cultural y la oficialización del quechua, la reforma de la empresa, la estatización del petróleo y de las más importantes empresas mineras sumado a la difusión de un planteamiento ideológico nacionalista, fueron el resultado de toda aquella movilización. El régimen de las Fuerzas Armadas puso, sin embargo, de manifiesto, en forma dramática y catastrófica, las profundas contradicciones e inconsecuencias del progresismo criollo, habituado desde la década del 1920” (Matos Mar, 1984, p. 38).

El régimen castrense buscó superar las tensiones del progresismo criollo de comienzos de siglo y puso en evidencia las profundas contradicciones entre lo hispano y lo indígena o como sintetiza Matos Mar “a traducir la dualidad hispano-indígena en términos de una alternativa de identificación alienante con lo extranjero o de romanticismo incásico; o peor, aún, en la ambigüedad de una falsa síntesis paternalista “. (Matos Mar, 1984, p. 39).

Para comprender la concepción de indigenismo del gobierno de facto del general Velasco Alvarado, en ese marco de profundas contradicciones en una sociedad atravesada por la ambivalencia hispánico – indígena; resulta esclarecedor el análisis del sociólogo Juan Martin Sánchez.

Sánchez expone que existieron dos enfoques de Indigenismo en el Perú de los setenta:

“Un primer enfoque pone el acento en el carácter mayoritariamente prehispánico de la composición demográfica del Perú, que, sin embargo, no se corresponde

con la composición política, económica y cultural de la República; es la denuncia de González Prada sobre la marginación de la mayoría indígena a favor de la histórica depredación que el blanco-europeo ejerce sobre aquella. Esta corriente señala la fractura dual de la sociedad peruana como imposibilidad y reto de la nación, como resultado de la explotación económica, de la exclusión política y de la vejación cultural, pero con especial razón en lo económico, en concreto, en la usurpación de la tierra” (Sánchez, 2011, p. 195).

Para el autor este primer enfoque, con algunas variaciones, “se proyecta con fuerza hasta los mismos años setenta, y estará presente en el diagnóstico y la estrategia del gobierno de Velasco, incluso en la evaluación que se hace de este durante su ejercicio y con posterioridad al mismo” (Sánchez, 2011, p. 196).

Un segundo enfoque parte de los discursos paternalistas que tomaron fuerza una vez acabada la Guerra del Pacífico. “En el mismo, cabrían propuestas reificadoras y redencionistas respecto de lo indígena como parte fundadora de la nación, pero que, por efecto de la historia, estarían en un estado de inferioridad cultural y política, casi pre civilizatorio respecto del componente europeo de esa misma nación peruana” (Sánchez, 2011, p. 196). En otras palabras, esta vertiente concebía al indígena como un ciudadano de segunda categoría, marginado y relegado. Al que era preciso ayudarlo mediante discursos paternalistas para que formen parte de la nación peruana.

Según Sánchez,

“sí tuvo una efectiva puesta en marcha por parte del Estado, su principal protagonista y escenario, con un desarrollo parejo en lo que respecta al despliegue del propio Estado por las diversas regiones del país. Cabe recalcar de este indigenismo su carácter de ideología oficial a favor de la integración de los indígenas como solución a la formación nacional y, por tanto, como elemento fundamental de muchos nacionalismos latinoamericanos” (Sánchez, 2011, p. 196).

Este segundo enfoque avalado por el sustento revolucionario del primer enfoque y potenciado por la administración del gobierno revolucionario de las fuerzas armadas fue el que efectivamente se desplegó en el gobierno de Velasco. Su importancia radica en que las medidas derivadas de esa concepción indigenista incidieron de forma directa en la formación de los hermanos Pereira.

Según José Ignacio López Ramírez Gastón, el movimiento indigenista, en lo musical, cumplió una doble labor de: “(1) Reivindicación de las culturas indígenas en la conformación de la nación y (2) reconstrucción mitológico-nostálgica de un pasado precolonial que logró llamar la atención en el desarrollo de una música popular peruana, principalmente andina e indigenista” (López, 2019, p. 40). Estos diversos discursos sobre el indigenismo que se dieron en el siglo XX hicieron que “la posición de los músicos nacionales desde el punto de vista del idealismo identitario, y sustentarían las políticas de identidad que buscan identificarse con un discurso mitológico nacional

en base a estereotipos culturales y símbolos publicitarios de nación desarrollados en diferentes momentos de nuestra historia” (López, 2019, p. 41).

El propio López señala que desde las primeras décadas del siglo XX han existido diversos discursos de indigenismo, desde Leguía hasta el “problema del indio” sustentado por José Carlos Mariátegui en 1928 que dentro de su lógica marxista politizaba el “problema indígena”. En todos ellos “se puede apreciar una serie de esfuerzos disímiles pero que tiene en común el deseo de representar la nación. Estos discursos han buscado identificar o recatar una nación mítica y gloriosa, multiforme y fragmentada, que ansiaba construirse en medio de la confusión, pero que vio en la idea de lo “andino” un posible eje unificador”. (López, 2019)

En suma, el discurso indigenista promovido por el gobierno de Velasco constituyó un factor que facilitó la identificación de El Polen con los imaginarios mitológicos del Ande. Como subraya López “dicho proceso exotizador presente en músicos académicos y populares, y encubierto bajo la idea de recuperación y salvaguardia, convierte al poblador andino en un personaje de museo, visto desde el balcón intelectual del músico que desde la lejanía cultural y geográfica especula sobre las mitologías de un pasado intacto y puro”. (López, 2019, p. 44). El Polen legitimó su construcción de “lo andino” para el imaginario musical de “fusión” a través de su estadía de tres meses a la ciudad del Cusco, ciudad vista como la capital del gran imperio. Prueba de ello es el uso simbólico del quechua en el canto sin dominar el idioma ni haber tenido un contacto cultural directo con la población quechua hablante.

2.2 Cambio de paradigma, la “invención” de la música andina

En su obra *Cuentos fabulosos*, Julio Mendivil (2018) sostiene que el discurso sobre lo incaico fue perdiendo, a mediados del siglo XX su capacidad de enmarcar la totalidad las prácticas musicales pre y post coloniales. Ante este agotamiento se configuraron nuevos discursos articulados a lo andino y ya no en base a lo incaico como hasta ese entonces. Estas narrativas compartían un carácter realista, aunque con mayor propensión a una forma de relato romántico. Según Mendivil “Cuando califico de romance el estilo narrativo de estas representaciones de lo andino quiero expresar, siguiendo a White, que sus autores concibieron su trama en función de un cuento de redención del héroe, en el cual la música de los andes devenía en figura victoriosa”. (Mendivil, 2018, p. 234).

Mendivil identifica a José María Arguedas al principal opositor del uso del adjetivo “incaico” para referirse al universo sonoro andino. A partir de su obra se opera un cambio en la valoración de toda la música andina, ya no es más la música de los derrotados sino una expresión victoriosa:

“no es primitivo ni defectivo, sino un sujeto histórico vital y triunfante. No solo el huayno, toda la música andina era triunfante. Si en la concepción de los evolucionistas la música incaica no había podido esquivar el sino trágico que le deparaba el destino por ser débil, en Arguedas el mestizaje musical acaecido en los Andes se debía a la victoria musical del pueblo andino, capaz de imponer

su música y de, incluso, asimilar y transformar los elementos culturales traídos por los conquistadores” (Mendívil, 2018, p. 257).

En la concepción arguediana la “música andina” se modifica, es decir, “La cultura musical andina ya no es la dominada, la ultrajada. Aislados por el paisaje imponente de las cordilleras, acosados por el paisaje sonoro de la naturaleza andina, los españoles habían sucumbido frente a los cantos menospreciados de los indios. En la visión histórica de Arguedas era el español quien había sido conquistado musicalmente”. (Mendívil, 2018, p. 258).

Mendívil señala que el aspecto más importante ocurrió en la trama. Tanto en José María Arguedas como en Robert Stevenson, dos de los principales referentes en el estudio de las prácticas musicales andinas “concibieron la historia como una romance que retrataba el cuento del héroe triunfante. Ambos nos presentan una música meritoria y admirable, capaz de estar a la altura de los más grandes” (Mendívil, 2018, p. 268).

En síntesis, imperaba la categoría “música incaica” para designar la práctica sonora de los andes del Perú, posteriormente se impuso el concepto de música andina. A partir de esto la música andina se convierte en una música ensalzada, admirable, digna de orgullo.

Este nuevo discurso “consigue equilibrar un desbalance histórico en el que la música de la capital y la costeña en general representaba a un Perú moderno, mientras que la música andina recreaba el mundo indígena y primitivo, aunque servía de excusa simbólica para el orgullo nacional, desvinculado del mundo urbano cosmopolita y desarrollado” (López, 2019, p. 42).

La transición del término homogeneizador música incaica a la narrativa de “música andina” estuvo acompañado de un relato romántico en el cual el indígena se convierte en el héroe redimido y triunfante del cuento. Esta influencia se dejó sentir de manera directa en el modo en que El Polen concibió e idealizó lo andino en su imaginario musical

2.3 Contracultura, hipismo y alucinógenos en lo musical

Un tercer eje de análisis de entorno en donde se desarrollaron los hermanos Pereira fue la contracultura como posición antihegemónica, expresada en el caso de El Polen a través del hipismo.

La contracultura emergió en la segunda mitad del siglo XX, de la convergencia de diferentes movimientos sociales, que cuestionaban la legitimidad política de la época. El sociólogo Luis Ruiz citado por Paloma Mora (2018, p. 10) señala que “Estos movimientos eran protagonizados por las nuevas generaciones de jóvenes pertenecientes a clases sociales privilegiadas que habían tenido acceso a un alto nivel educativo, cultural y económico, reforzados por las Universidades Norteamericanas, que se convirtieron en impulsoras y precursoras de estos movimientos”.

Más allá de cuestionar las estructuras sociales, económicas y políticas buscaba como señala Paloma Mora, la contracultura buscaba “crear un movimiento anti-conventionalista, que implicaba e impulsaba una ruptura e innovación radicales en el arte, la ciencia, la espiritualidad o la filosofía, entre otros”. (Mora, 2018, p. 13). La contracultura también buscaba “la forma más eficaz de poder divulgar sus ideas al mayor número de gente posible, para hacerles partícipes de la libertad que esta representaba” (Ruiz citado por Mora, 2018, p. 13).

Una de las expresiones más características de la contracultura fue el hipismo, movimiento que se asentaba en la vida comunitaria, tribal, como alternativa a las estructuras formales de la sociedad burguesa. Se expresaba, por ejemplo, yendo en contra de los valores convencionales de la sociedad burguesa como la monogamia, la familia nuclear. “Su origen más o menos concreto se sitúa en 1965, cuando se crea una nueva comunidad al servicio de esta, con el fin de que todo el trabajo desempeñado por y para ella, volviera a los individuos que la conformaban” (Mora, 2018, p. 30).

Este movimiento además de basar su fundamento en la noción de comunidad también desarrolló un “concepto de revolución generacional no de clase es lo que condujo la acción del hipismo: posición antihegemónica, deseo de liberación, formas de colectivismo y desafío directo al sistema de los mayores”. (González, 2012, p. 85). De ahí que, “el hipismo era percibido como un movimiento social de vanguardia, formado por una nueva generación de “salvadores del mundo” (González, 2012, p. 85).

A su vez el movimiento hippie, “con su mezcla de sexo, drogas y rock, unificaba a jóvenes provenientes de distintos sectores sociales, rompiendo las barreras de clase imperantes en América Latina” (González, 2012, p. 84).

El Polen absorbió los valores y rasgos de la contracultura y del hipismo tal como señala Torres Rotondo:

“El Polen es el gran hito contracultural de la primera escena del rock en el Perú. Su proyecto no implicó solo lo estrictamente musical, sino también un discurso crítico de la sociedad y sus valores que se expresó en decisiones de vida radicales: se fueron a vivir en comunidad como hacen los hippies de verdad – hasta donde sé, fueron los únicos en hacerlo en el Perú-. Además, fueron de los pocos en cantar en castellano cuando la mayoría de los grupos de rock lo hacían en inglés, lo cual confirma aún más su compromiso con la realidad circundante. Los hermanos Juan Luis y Raúl Pereira le dieron al rock una dimensión y una identidad artística que pocas veces lograría alcanzar cualquier grupo de la época” (Torres, 2018, p. 314).

A su vez el movimiento hippie, “con su mezcla de sexo, drogas y rock, unificaba a jóvenes provenientes de distintos sectores sociales, rompiendo las barreras de clase imperantes en América Latina” (González, 2012, p. 84).

El espíritu de experimentación y confrontación, propios del hipismo, llevó a los jóvenes al uso de alucinógenos, esto a su vez “los llevó a explorar nuevas sonoridades y

estructuras distendidas a partir de su experiencia con las dilataciones del tiempo y las alteraciones de la percepción” (González, 2012, p. 78).

Los músicos recurrían alucinógenos al LSD, hongos y especialmente a la marihuana, la que “resultaba más accesible y tenía de carácter más social, integrando mejor al grupo, mientras que los otros alucinógenos enfatizaban la experiencia individual” (González, 2012, p. 86). Además, esta droga “mantenía a los músicos despiertos, impulsaba su confianza, creaba euforia y daba rienda suelta a la creatividad oculta”. (González, 2012, p. 86). Los músicos justificaban el uso de esta droga porque era una “ayuda creativa y por su capacidad para eliminar las inhibiciones y mejorar la interpretación colectiva”. (González, 2012, p. 86).

El consumo de alucinógenos entre integrantes de El Polen es ampliamente documentado. Juan Luis Pereira relata “El nombre del grupo viene de un parque al que llamé El Polen. Ahí sembré mi planta de marihuana; era una esquinita en un andén que no veía nadie. Quedaba a la altura de Diego Ferré, en Miraflores.” (Torres, 2018, p. 315). El propio Juan Luis Pereira narra:

“Por esa época (de la formación de El Polen) también tomé varias dosis de San Pedro. Un par de veces nomás. Pero una noche de fin de año en la Aurora me ofrecieron un ácido, dosis doble y dije que sí. El regreso a mí no pudo ser más tenebroso. Veía a puros locos. En mi barrio, tomaban anfetaminas y para mí fue horrible. Pero horas más tarde sentí todo celestial y me puse a ver las cosas de otra manera. Fue un sicoanálisis de doce horas. Por eso, para tranquilizarme, me puse a hacer yoga y pintar y a componer. La flor fue la primera canción que escribí en mi encierro. Fue ahí cuando mi hermano y yo decidimos hacer un grupo. Un grupo de fusión. Desde el comienzo, teníamos esa idea. Incorporar las raíces era una necesidad, algo consciente” (Torres, 2018, p. 315).

Al adoptar el espíritu de la cultura hippie californiana, El Polen sintió la necesidad de construir una identidad comunitaria, colectiva y tribal. Encuentra en lo andino una forma esencial de hipismo, un modo de apropiación y resignificación del hipismo ajustado a la realidad peruana. De la psicodelia tomaron la libertad compositiva basada en la improvisación, el uso experimental de collages sonoros y el uso del ruidismo. El consumo de alucinógenos profundizó y aumentó esa exploración y esa capacidad creadora.

2.4 La dicotomía musical como universo sonoro de los Pereira

El individuo y la sociedad en que se desenvuelve “están atravesados por múltiples universos sonoros que no solo permiten aproximarnos al conocimiento musical de una colectividad, sino que nos permiten comprender de modo distinto a la colectividad en sí misma” (Rohner, 2018, p. 109).

El universo musical se configura de múltiples maneras a partir de estímulos diversos. “En esa construcción del universo musical de un sujeto intervienen en grado distinto el conocimiento formal que este pueda tener de un conjunto de géneros y prácticas

musicales con otras formas de exposición sonora". (Rohner, 2018, p. 110). Un individuo conforma su universo musical no solo por la escucha de los temas de moda que son de su agrado y que ingresan a su universo sonoro a partir de la interacción social "sino que habría que agregar un repertorio de sonidos y de formas musicales a las que los individuos están expuestos de manera involuntaria en los distintos espacios de sociabilidad que su comunidad les ofrece". (Rohner, 2018, p. 110).

2.4.1 Rock: Entre la invasión británica, la psicodelia y el progresivo

"Empecé a componer distintas estructuras, ya no eran canciones formales de 3 minutos sino de repente duraban 7 minutos con un montón de diferentes partes con muchas variaciones más progresivos. Quería hacer algo artístico, una manifestación libre" (Cornejo, 2014).

El primer contacto de los Pereira con el rock se produjo a través de Elvis Presley, Teen Tops, Beach Boys, The Ventures, influencias que forman parte de Los Shain's. Al conformar forman Los Drag's en propias palabras de Juan Luis "Los Drag's eran un poco más progresistas me gustó la idea de sacar canciones de grupos más progresivos de Inglaterra, The Kinks, eran unos grupos más rebeldes" (Cornejo, 2014).

Al fundar El Polen, Juan Luis Pereira empezó asimilar las experimentaciones sonoras de grupos como The Beatles, Pink Floyd, The Kinks. En el año 1967 The Beatles publican Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (EMI) que "suele entenderse como obra conceptual más por lo acabado del producto que por una idea unificadora, que en este caso era la de interpretar las canciones de una banda ficticia, la del Sargento Pimienta, en donde inauguraban un espacio formidable para toda clase de innovaciones dentro del formato de la canción pop" (Norberto, 2014, p. 49). Este disco influenció en el posterior éxito del disco debut de Pink Floyd The Piper at the Gates of Dawn (EMI, 1967) en este álbum se tendía a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos y se "aspiraba a que el desarrollo de las texturas, la batería de efectos y la lírica imaginativa se bastaran por sí mismas a la hora de establecer la continuidad sonora" (Norberto, 2014, p. 49).

Estos dos álbumes Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de The Beatles y el The Piper at the Gates Dawn de Pink Floyd son las piedras angulares de la formación del género musical denominado rock progresivo

El magister en estética y arte Juan Carlos Cortés Stefanoni entiende el rock progresivo como:

"Musicalmente, uno de los rasgos más característicos del progresivo fue la yuxtaposición, dentro de una misma pieza o álbum, de secciones predominantemente acústicas y secciones predominantemente eléctricas, lo cual expresa simbólicamente el conflicto entre "lo pastoral" y "lo industrial", "lo orgánico" y "lo artificial", los "valores matriarcales" y los "patriarcales", "lo femenino-emocional" y "lo masculino-racional", "lo antiguo" y "lo moderno", "la fantasía" y "la realidad", etc. El empleo del mellotrón (para crear densos

fondos orquestales o sinfónicos, así como delicadas melodías) en conjunción con las guitarras acústicas y otros instrumentos pre-modernos –como el clavecín, la flauta dulce, el violín, el lute, el cromorno, o el regal–, permitieron crear atmósferas de carácter pastoral, muy ad hoc con el ideal hippie de una sociedad más natural u orgánica. Además, muchas canciones –como “Roundabout” (1971) de Yes o “Firth of Fifth” (1972) de Genesis– evocan en sus letras imágenes de una naturaleza idealizada, que funciona como fuente de revelación mística y metáfora de riqueza espiritual. Muchas letras de rock progresivo están inspiradas en temas propios de la mitología, el misticismo, la fantasía y la ciencia ficción, que funcionan no sólo como símbolos de resistencia y protesta, sino sobre todo como metáforas del mundo alternativo y la sociedad idealizada que los hippies anhelaban. Estas temáticas están reforzadas por el diseño artístico-visual de los álbumes (portada, interior y contraportada), que es un componente vital de la experiencia estética que el rock progresivo deseaba brindar al escucha” (Cortés, 2013, p. 3).

Desde esta perspectiva podemos concluir en que El Polen tomó del rock, en particular de la psicodelia, la idea de ruptura e innovación radical en lo musical, explorando sonoridades, ritmos, timbres, incorporando el ruidismo. Del rock progresivo adoptó la larga duración de los temas, la tendencia a prescindir de divisiones formales entre versos y estribillos, la estética de búsqueda de una experimentación, la alternancia en una pieza musical de secciones eléctricas con secciones acústicas, el empleo de instrumentos “clásicos” como el violín y el violoncelo en combinación con guitarras acústicas y otros instrumentos provenientes de tradiciones musicales locales como – mandolina, arpa, charango- con los que crearon atmosferas sonoras de carácter campestre lo cual coincidía con la característica hippie de una comunidad orgánica y natural.

2.4.2 Música andina: Entre la música de coliseo y el latinoamericanismo

Como señala Fred Rohner (2018), en su libro *La Guardia Vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*; el universo sonoro de una persona no se conforma únicamente a partir de canciones que son adoptadas o rechazadas por el sujeto, sino abarca también la variedad de sonidos y repertorio musical a las que está expuesto de manera involuntaria una persona. En los sesenta y setenta una persona en Lima, como en el caso de los hermanos Pereira, podrían haber configurado su imagen de la música andina a partir de dos espacios de práctica: la música de coliseo y la música del movimiento latinoamericanista.

El acercamiento de los hermanos Pereira a la música andina se produjo inicialmente a partir de la escucha de discos familiares. Cabe señalar que entre las décadas del cincuenta y setenta Lima se convertía en el gran centro de irradiación de la música andina. Los coliseos lucían llenos de público y músicos inmigrantes del Ande.

Desde mediados de los cincuenta

“los estilos regionales andinos empezaron a desplazar a las versiones estilizadas de música “inca” que había inventado e impuesto una intelectualidad citadina

nacionalista en las décadas anteriores, y a la música criolla. Ancashinos, ayacuchanos, cusqueños, puneños, pero sobre todo huancaínos, lograron establecer enclaves musicales andinos en la otrora Ciudad de los Reyes” (Mendivil, 2015, p. 31).

Así, la “música andina” empezó a asentarse como práctica relocalizada en los barrios periféricos de la ciudad. Entre las décadas del cuarenta y del sesenta surgieron diversos artistas y colectivos que comenzaron a difundir la música de sus regiones de origen.

A comienzos de los años sesenta circuló en América Latina una imagen idealizada de la música andina, que se instaló en el imaginario musical latinoamericano y europeo. “Esa supuesta música andina no ha sido ni andina ni en su práctica ni en su concepción, produciendo incluso la marginalización de los propios sectores indígenas de los imaginarios nacionales y cosmopolitas de lo andino (como señala Turino)”. (González, 2017, p. 72).

Se conforma una amalgama “entre culturas del norte de Chile y de Argentina, de la mayor parte de Bolivia, Perú y Ecuador y del sur de Colombia, sobre esto; músicos no necesariamente andinos construyeron una música que representó lo andino tanto para el extranjero como para las propias comunidades locales” (González, 2017, p. 72). Podemos apreciar “que la llamada música andina se formó “sobre la base de sucesivas construcciones exógenas que han sustituido a los sujetos y prácticas que pretende representar” (González, 2017, p. 73).

En la llamada música latinoamericana por tanto operó un discurso homogeneizador de lo andino. Estas grandes narrativas contaban con discursos idealizados, discursos románticos de lo autóctono, que construían un discurso de un Ande musical, este discurso en muchos casos se convertía en el oficial.

En el caso de El Polen su música no andina en sentido estricto ni en su raíz ni en su práctica, dado que su “fusión” con el rock no estaba orientada para un circuito andino sino al de los distritos de Barranco y Miraflores, sectores de clase media alta de Lima; y que la concepción de sus integrantes era la propia de la clase media alta costea y capitalina.

3 La fusión musical de El Polen: construcción de lo andino

3.1 Lo andino en el imaginario musical de El Polen

Juan Luis y Raúl Pereira fundaron Los Shain's a temprana edad; antes de la grabación de su primer disco ambos abandonaron la agrupación y formaron Los Drag's, banda que se mantuvo hasta 1967 año en que los hermanos Pereira terminaron el colegio. Tras un periodo de alejamiento retornaron a la actividad en 1969.

La formación inicial del grupo estuvo integrada por Juan Luis Pereira del Mar en guitarra, voz, piano, mandolinas, vientos, Raúl Pereira del Mar en voz principal, mandolina, guitarra, quena, y percusión, Sebastián Montesinos en violoncelo, Fernando Silva

en violín y Ernesto Pinto en percusión, en su formación original. Posteriormente se incorporó Alberto Martínez en guitarra y mandolina.

Un aspecto fundamental es que los hermanos Pereira partían de una matriz rockera, en una primera etapa tomaron elementos de Elvis Presley, The Ventures, luego incorporan influencias de bandas de la invasión británica en su fase más experimental y al definir de su sonido se nutrieron de la psicodelia y el rock progresivo.

En 1970 realizaron su primer viaje a Cusco, durante el cual vivieron en comunidad.

“Viajaron por zonas milenarias con ruinas incas fundidas en el paisaje como Machu Picchu, el Urubamba, Pisac, y el Valle Sagrado. La ciudad del Cusco tenía un buen ambiente, centro magnético que atraía hippies y viajeros, era verdaderamente una zona alternativa para tanta gente que viajó por el mundo en aquella época. Compraron quenas e instrumentos tradicionales andinos y se presentaron en bares y auditorios. En total estuvieron tres meses y maduraron su repertorio” (Torres, 2009, pp. 219-220).

Hubo un acercamiento a lo local, expresado en el deseo de conocer lo andino pero lo andino pero entendido fundamentalmente como lo cusqueño urbano. El discurso que la banda construyó para la validación de su incursión en lo andino se sustentó en esos tres meses que vivieron en la ciudad del Cusco, hecho que se refleja en su discografía: en su disco Cholo incluyeron una versión de “Valicha” y en su segundo disco Fuera de la ciudad incluyen una versión de “A las orillas del Vilcanota” ambos temas pertenecientes al repertorio tradicional de cusqueño.

La elección del Cusco como referente local para la construcción y validación de lo andino en el imaginario musical de fusión, puede explicarse por los factores antes señalados.

Una vez que el discurso de homogenización del término música dio paso a un periodo determinado de tiempo en el pasado, pero con un cierto grado de romance en su relato como de del héroe triunfante del cuento, un héroe redimido; El Polen asumió el Cusco como la capital del gran imperio e hizo de la estadía de tres meses en esa ciudad el argumento legitimador de su discurso andino.

Cabe destacar que el interés de unir discursos globales, en este caso el rock, con prácticas locales o música andina, no solo fue exclusivo de los hermanos Pereira. También existieron grupos con inquietudes similares que fueron las concretaron de maneras distintas, como El Ayllu, El Álamo a diferencia de El Polen, sin embargo, estas agrupaciones no tuvieron una discografía significativa ni presencia continua, aunque atestiguan la preocupación que animaba a una parte la juventud rockera.

En conclusión, a partir de la reinterpretación del hipismo, El Polen invocó un pasado remoto y encontró en lo andino una forma esencial de este movimiento, un mecanismo de apropiación y resignificación. Esta operación fue alimentada por el

discurso indigenista de Velasco con sus lógicas paternalista, y por la nueva narrativa romántica que convertía al poblador andino en héroe triunfante de la nación, a partir de una construcción mitológica y nostálgica de un pasado idealizado. La suma de estos elementos —las medidas de la dictadura militar, el quechua como idioma oficial, el nuevo concepto de "música andina" y su narrativa heroica— configuró en el imaginario musical de El Polen una visión de lo andino idealizada, romántica, mitológica y nostálgica.

3.2 La raíz andina en la concreción musical de fusión

Juan Pablo González señala que la fusión como:

"integración de bienes culturales en América es un fenómeno que se observa desde su descubrimiento. Encontramos procesos de fusión, pero por su lejanía en el tiempo, tango, bolero, o por producirse entre áreas culturales latinoamericanas, nueva canción, resultan menos evidentes que aquellos procesos más recientes que fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz y el rock" (González, 1986, p. 66).

Lo que Juan Pablo González señala como recientes se remonta a finales de 1960, En Latinoamérica existieron varios intentos de bandas musicales por fusionar el rock con la idea de música andina que cada una de ellas construía. Las más representativas son: Los Jaivas en Chile, Arco Iris en Argentina, Wara en Bolivia y El Polen en Perú. Partiendo de una matriz rockera todas estas bandas emergieron en mayor o menor medida de las manifestaciones sesentera como la psicodelia, el hipismo, el rock progresivo y el llamado folklore andino bajo su concepción contextual.

Al centrarnos en el caso peruano, apreciaremos cómo la percepción de lo andino de El Polen se hace tangible en sus creaciones musicales, elección de repertorio, de géneros y en su instrumentación.

3.2.1 Elección de ritmos y géneros musicales para el repertorio

El primer disco de El Polen se tituló Cholo, grabado en el año 1972. Esta producción fue la musicalización de la película Cholo, dirigida por Bernardo Batieviski e inspirada en la vida del futbolista Hugo "El Cholo" Sotil. Este disco estuvo conformado por siete temas, de los cuales el tema "Cholito pantalón blanco" fue solicitado por el director de la película, las demás canciones formaban parte del repertorio de El Polen de la época.

En Cholo (El Polen, 1972) encontramos la versión de "Valicha", del cuzqueño Miguel Ángel Hurtado Delgado en versión instrumental con guitarras, violines, quenas y bombo. En el minuto 2:12 produce un cambio rítmico con el añadir del bongó. Existe un interludio donde el tema modula, después de esta modulación las mandolinas hacen la melodía y continúa una respuesta con las quenas para luego en el minuto 3:40 quedar las percusiones solas, bongó y bombo. Posteriormente se suman las quenas haciendo melodía. El tema regresa a la tonalidad inicial y al sumarse los demás instrumentos se da un contrapunto de quenas, violines, mandolinas, termina en una sección tradicionalmente llamada fuga.

El segundo disco de El Polen se llamó Fuera de la ciudad grabado en el año 1973. Allí encontramos la versión de “A las orillas del Vilcanota” (El Polen, 1973), tema tradicional cusqueño realizado en una versión muy fiel a un huayno local. No presenta mayores variaciones en la forma mientras que la instrumentación es de quenás, mandolinas, guitarras, violín y las voces de los hermanos Pereira.

Podemos apreciar que hay un cambio de sonoridad en los discos. La primera producción, Cholo, posee un estilo compositivo en donde el rock, representado por la psicodelia y el progresivo, y lo andino, son formas claramente identificables y distinguibles. Es decir, son canciones de una matriz folk rock con timbres de elementos andinos y lo andino se representa con una característica ejecución de guitarra, bordoneos, elementos tímbricos como la elección de instrumentos, quenás, mandolinas, arpa, violín, pero son elementos que no se hibridan, sino que se presentan a lo largo de las canciones como dos formas distintas. Encontramos experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras y una tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos en canciones como “La flor”, “Sitting dreaming”, “Tondero” y en el interludio de “Valicha”, que hace que no sea una versión fiel a lo tradicional. Hallamos instrumentos característicos de la música andina como las quenás, zampoñas y del Cusco en particular como la mandolina y el violín.

En el segundo disco es más complejo a nivel estético discernir lo rockero de lo andino; los temas son una amalgama difícil de separar. Canciones como “Concordancia”, “Mi cueva”, cuentan con sonoridades características del huayno en su parte rockera y terminan casi siempre en fuga de huayno, ya no hay espacio para la experimentación. La fuga de huayno es tocada de forma similar en este tema como en “Concordancia”, “Hijo del Sol”, “Mi cueva”. Encontramos también instrumentos clásicos de la música del Cusco, como las mandolinas, el arpa y el violín.

Las líricas en ambos discos evocan temas bucólicos, cósmicos, letras surrealistas propias del hipismo y de experimentaciones con alucinógenos. Encontramos instrumentos representativos de la música cusqueña como toques de mandolina, de violines, de arpa, así como dos canciones de la tradición cusqueña: “Valicha” y “A las orillas de Vilcanota”, esto se puede explicar a partir de su viaje al Cusco en 1970. Es decir, a partir de la experiencia de tres meses sustentaron la validación a su discurso de lo andino y se homogenizó, a partir de ello, a la música cusqueña como la música andina. Esto último tomando la influencia de la música latinoamericana en donde, como indica Juan Pablo González “Esa supuesta música andina no ha sido ni andina ni en su práctica ni en su concepción” (González, 2017, p. 72). A partir de esto los “músicos no necesariamente andinos construyeron una música que representó lo andino tanto para el extranjero como para las propias comunidades locales” (González, 2017, p. 73).

Como señalamos anteriormente estas narrativas nacionalistas homogeneizadoras, no representan a las poblaciones que pretenden representar y los discursos son romantizados e idealizados.

3.2.2 Reformas y transformaciones musicales

Los elementos musicales de la fusión son la concreción del contexto antes explicado.

Se mostrará como la concepción de lo andino se expresa en el imaginario musical de El Polen. A partir de conocer las variaciones conscientes, por parte de los miembros del grupo analizando el elemento forma. Entendiendo forma como la organización de las ideas y estructuras musicales en un todo integral. Las formas musicales son los modelos reconocibles de organización y estructura musical, con características relativamente establecidas en cuanto a sus elementos musicales: ritmo, melodía y armonía. En donde se puede apreciar los conceptos musicales como frase, oración, binaria – ternaria, sección, introducción, desarrollo, tema, coda, y género musical. Queremos apreciar las reformas, variaciones, transformaciones, del elemento forma.

Un primer aspecto para tomar en cuenta es la pérdida de la libertad en la métrica que tiene la música andina. No está siempre en un compás de 4/4 sino que hay frases en 5 tiempos, se pasa de 2 tiempos, a 3 tiempos de una manera muy natural porque la melodía no tiene un parámetro. A nivel rítmico, en la música andina, “aparecen melodías con número impar de impulsos, lo que indica una notación en 1/4 o sin compás determinado, pues la música andina no presenta un tiempo fuerte seguido por uno, dos o tres tiempos débiles como la occidental” (Ferrier, 2010, p. 22). En el rock las melodías están más parametradas, la mayoría de las canciones están en un compás de 4/4. Los músicos de El Polen no son músicos andinos sino toman lo que les suena más familiar, más estándar a su tradición que proviene del rock y convierten patrones rítmicos y melódicos para que sean más afines a ellos y lo incorporan a su musicalidad, a su matriz rockera. Esto lo podemos apreciar con mayor claridad en sus temas propios. En las versiones realizadas del folklore cusqueño, “Valicha” y “A las orillas del Vilcanota” la libertad en la métrica es respetada, aunque los arreglos que se le agregan si están enmarcados en una lógica rockera, respetando el compás de 4/4 típico del rock.

Un segundo aspecto es la fusión a partir del elemento tímbrico como factor primordial, principalmente en el disco Cholo. Esto se puede apreciar de una forma clara, en canciones como “Sitting dreamer” y “La flor”, temas de folk americano con sonoridades de vientos andinos, es decir si se puede hablar de fusión sería a partir del elemento tímbrico, a partir de sonoridades de elementos vernaculares como la quena, zampoña, etc.

En el segundo disco Fuera de la Ciudad encontramos una fusión en cuanto al elemento forma y tomando características de géneros como el huayno. El tema Concordancia es un ejemplo de eso. Como habíamos señalado anteriormente se da una lógica rockera del compás de 4/4, incluido la fuga de huayno, es decir, llevando el género andino escogido en esta canción, el huayno, a su matriz de origen que es el rock. No hay una libertad métrica en la melodía, sino que se enmarca en la lógica rockera del compás de 4/4.

Podemos señalar como reformas el uso de instrumentos como el violonchelo con el cual se realizan acompañamientos de la melodía al unísono, melodía tocada por dos o más instrumentos a la misma altura, que en el ámbito tradicional no suceden. Generalmente esas melodías que acompañan a la voz son realizadas por las quenás. En el caso de El Polen, en especial en los temas propios, la melodía principal es hecha por el violoncelo y el violín. En algunos casos las quenás hacen arreglos o melodías de apoyo.

Para enfatizar la base rítmica se usan el bongo, panderetas, batería instrumentos no convencionales en la música andina. Estos instrumentos de percusión provenientes, en su uso, de la tradición folk rock hippie americana al ser tocados a partir de la musicalidad y matriz rockera restan la libertad métrica de la música andina como ya señalamos anteriormente.

3.2.3 Sonidos e instrumentos: usos y exploraciones

La grabación de ambos discos fue realizada por el sello El Virrey con equipos profesionales que proporcionaba la discográfica. El proceso de grabación se realizó en vivo para tener un sonido más orgánico y al ser El Polen un grupo no masivo, la disquera no invirtió una gran suma de dinero en la producción, por esta razón se realizaron dos tomas por cada canción ya que no se contaba con mucho tiempo para grabar.

Se da una diferenciación en cuanto al sonido a causa del proceso de la grabación, mezcla y masterización, es decir, el desarrollo en la producción en cuanto a diferenciar cada instrumento a partir de la ecualización, al ser grabado cada instrumento por pistas individuales.

En el viaje a Cusco, como indica Juan Luis Pereira, fue especialmente para aprender a ejecutar la quena, la mandolina y el arpa y querían “vivir la leyenda inca”, estuvieron presentes en fiestas tradicionales y patronales, cuando regresaron ya conocían varios huaynos. A partir de esto, quisieron tomar las características sonoras de los instrumentos, las líneas melódicas, los melismas, y otras inflexiones vocales que hacen el sonido característico del contexto en el que se hace la fusión, es decir le da una característica única a partir de su musicalidad rockera. Esta musicalidad también se aprecia en bases rítmicas y en la armonía.

Paralelamente, emplearon instrumentos no convencionales de la tradición andina como el violoncelo, bongó y pandereta. Y emplearon instrumentos como el violín haciendo contrapunto con la melodía principal, elementos que en la música andina no son comunes. El violoncelo asumiendo la melodía principal y dándole una funcionalidad a la quena no característica de la música andina como la de hacer melodías de contrapunto a la melodía principal o ejecutando elementos no motivicos.

No obstante, esta búsqueda de lo andino, la banda deja de lado el sonido característico de otros instrumentos que no están en la afinación estándar de 440 Hz como el pinkullo, el clarín de Cajamarca, que no se pueden estandarizar con los otros instrumentos del rock como son la guitarra, el teclado y el bajo.

En la elaboración de su música, El Polen toma los siguientes elementos: Del rock progresivo toma la tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos, se da “una estética que busca una mayor ambición y complejidad en lo musical, lo temático y lo visual” (Cortés, 2013, p. 1).

Del hippismo concretizado musicalmente en la psicodelia, se tomaron elementos como la libertad en el aspecto compositivo a partir de la improvisación, el uso experimental de collage sonoros y el uso del ruidismo. En estas improvisaciones se combinaban

instrumentos característicos del ande con instrumentos provenientes del rock; además se adecuaban las características musicales de los conceptos de la “música andina”, que ellos habían conocido en su viaje a Cusco a su matriz rockera.

4 Conclusiones

Al responder la pregunta de por qué un grupo musical cosmopolita construyó una noción de lo andino para su imaginario musical de “fusión”. Pueden señalarse los siguientes factores:

La práctica del hipismo en los integrantes de El Polen los condujo a valorar la vida en comunidad y el modelo tribal del nativo americano, los que los llevó a reinterpretar este ideario en clave peruana, encontrando en lo andino el referente idóneo para esa resignificación.

El discurso indigenista del Gobierno Revolucionario de la Fuerza armada cumplió un doble papel: (1) la reivindicación de culturas indígenas en la conformación de la nación, y (2) la reconstrucción mitológico – nostálgica de un pasado precolonial. Este discurso captó la atención de los miembros de El Polen y reforzó la idealización de lo andino como búsqueda identitaria, llevando a sus integrantes a asumir estereotipos culturales a partir de una reconstrucción idealizada y romantizada.

Para validar su discurso “andino”, El Polen recurrió a su estadía en el Cusco, ciudad percibida como la “capital del gran imperio incaico”, como espacio de contacto con la música andina, una visita que duró tres meses. En los discos analizados figuran dos canciones del folklore cusqueño: “Valicha” y “A las orillas del Vilcanota”, además de instrumentos característicos de esa tradición: mandolinas, arpa, violín y rondín, como instrumentos característicos de la música cusqueña. En su imaginario musical de “fusión”, la banda El Polen construyó así la representación de una “música andina” a partir de su contacto simbólico con la música cusqueña.

REFERENCIAS:

Bibliografía

Cornejo, C. (29 de noviembre de 2014). Entrevista a Juan Luis Pereira del Mar - El Polen. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Cm-YsEVRrAE&t=53s>

Cortés, J. (2013). El rock progresivo y la contracultura. *Analéctica*, 1-8. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3820864>

De Souza Pacheco, J. A. (2022). *La construcción de lo andino en el imaginario musical fusión de la banda El Polen en la Lima cosmopolita de la década de 1970* [Tesis de Maestría en Musicología, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/24081>

Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://books.openedition.org/ifea/6198>

González, J. P. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 40(165), p.59-84. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13288>

González, J. P. (2012). Vanguarda primitiva no rock chileno dos anos setenta: música, intelectuais e contracultura. *Música Popular Em Revista*, 1(1), 75-92. <https://doi.org/10.20396/muspop.v1i1.12877>

González, J. P. (2017). *Des/encuentro en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

López, J. I. (2019). *La guardia nueva: visiones sobre la música electrónica en el Perú*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado*. Instituto de Estudios Peruanos.

Mendívil, J. (2015). Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo XXI. En R. Romero (Ed.), *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 17-46). Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y la escritura de la historia en etnomusicología*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mora, P. (2018). *Movimiento de contracultura: El movimiento hippie* [Treball Final de Grau en Humanitats: Estudis Interculturals, Universitat Jaume I]. <http://hdl.handle.net/10234/177791>

Norberto, C. (2014). *Vendiendo Inglaterra por una libra: Una historia social del rock progresivo*. Gourmet Musical Ediciones.

Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*. Instituto de Musicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sánchez, J. M. (2011). Indigenismo bifronte en el gobierno peruano. En L.

Girador, & J. M. Sánchez (Eds.), *La ambivalente historia del indigenismo* (pp. 191-250). Instituto de Estudios Peruanos.

Torres, C. (2009). *Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú (1957-1975)*. Revuelta Editores.

Torres, C. (2018). *Demoler. El Rock en el Perú 1965-1975*. Planeta.

Discografía

El Polen. (1972). *Cholo* [Álbum]. El Virrey.

El Polen. (1973). *Fuera de la ciudad* [Álbum]. El Virrey.

Nota:

Este trabajo deriva de la investigación realizada para mi tesis de Maestría para la Pontificia Universidad Católica del Perú (De Souza Pacheco, 2022).



JHONATAN JESÚS CHAQUILLA BUSTINZA:

Músico, compositor, arreglista y director puneño, licenciado en Arte con especialidad en Música por la Universidad Nacional del Altiplano. Su formación comprende violín, viola, piano y composición.

Ha desarrollado una activa labor como intérprete y director en diversas agrupaciones orquestales y de cámara de Puno, entre ellas la Orquesta Sinfónica de Puno, la Estudiantina Edgar Valcárcel Arze y el Ensamble de Cuerdas *Fidelio*. Asimismo, ha realizado transcripciones y arreglos para estudiantina. Entre sus composiciones destaca *Uku Pacha*, obra para coro y orquesta sinfónica inspirada en la concepción andina del mundo de los muertos.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y SINTÁCTICO MELÓDICO DE LA OBRA “BAILAN LOS LLAMEROS”

De las estampas del Ballet Suray Surita del compositor
Theodoro Valcárcel

Jhonatan Jesús Chaquilla Bustinza

Escuela Profesional de Arte, Universidad Nacional Del Altiplano, Puno, Perú

<https://orcid.org/0009-0001-8122-4561>



jchaquilla@unap.edu.pe

Resumen

Theodoro Valcárcel desempeñó un papel decisivo en la integración de la música popular peruana con recursos técnicos europeos a inicios del siglo XX. Este estudio analiza los desplazamientos melódicos y las escalas de “Bailan los Llameros”, perteneciente a Estampas del Ballet Suray Surita. Mediante un enfoque cualitativo y análisis morfológico y sintáctico, se examinan sus estructuras melódicas para identificar las estrategias compositivas de Valcárcel y su aporte a la música peruana contemporánea. Se identifican dos escalas principales: Fa hexatónica hemitónica dórico-dórico y Fa pentatónica anhemitónica dórico-dórico. La obra articula ritmos tradicionales, improvisación y escalas reducidas, configurando un lenguaje melódico moderno en el que convergen tradición e innovación.

Palabras Clave:

Análisis, Llameros, melodía, Suray Surita, Theodoro Valcárcel.

Abstract

Theodoro Valcárcel played a decisive role in integrating Peruvian traditional music with European compositional techniques in the early twentieth century. This study analyzes the melodic shifts and scales in “Bailan los Llameros,” from Estampas del Ballet Suray Surita. Using a qualitative approach and morphological and syntactic analysis, it examines the work's melodic structures to identify Valcárcel's compositional strategies and their relevance to contemporary Peruvian music. Two principal scales are identified: the F hexatonic hemitonic Dorian-Dorian scale and the F anhemitonic Dorian-Dorian pentatonic scale. The piece combines traditional rhythms, improvisation, and reduced scales, creating a modern melodic language in which tradition and innovation converge.

Keywords:

Analysis, Llameros, melody, Suray Surita, Theodoro Valcárcel.



ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia
Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-
Compartir Igual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual,
arbitrado por pares ciegos
Recibido: 10/06/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

Estampas del ballet Suray Surita, compuesta por Theodoro Valcárcel para piano e instrumentos nativos, constituye un referente emblemático del repertorio de danzas peruanas difundido en París. La investigación aborda el análisis de su estructura rítmica y melódica, considerando la limitada producción musicológica existente sobre el legado del compositor. Esta carencia investigativa resulta significativa, ya que el estudio y valoración de su obra contribuyen a la preservación del patrimonio musical y cultural de Puno.

A pesar de la relevancia otorgada a la producción de Valcárcel mediante disposiciones legales y del reconocimiento internacional de sus composiciones, existen pocos estudios profundos que expliquen las características musicales que sustentan dicho prestigio. En este contexto, la investigación busca catalogar y analizar su obra desde perspectivas morfológicas y sintácticas, enfatizando los elementos melódicos, rítmicos y melódicos presentes en la composición.

El estudio se inscribe en el campo de las ciencias sociales, específicamente en la línea de arte y música, orientándose al análisis e interpretación de la producción musical como expresión cultural y estética. El propósito principal consiste en identificar las formas rítmicas, las características melódicas y los tipos de escalas empleados en la obra. Metodológicamente, se adopta un enfoque cualitativo de carácter morfológico y sintáctico, sustentado en el análisis detallado de las fases rítmicas y melódicas mediante observación cualitativa de los elementos musicales.

1.1 Planteamiento del problema

a) Problema central:

¿Cuál es la estructura melódica sintáctica y morfológica de la obra “Bailan los llameros” de las Estampas del ballet Suray Surita del compositor puneño Theodoro Valcárcel?

b) Problemas específicos:

¿Cómo identificar las características melódicas morfológicas en ella?

¿Cómo identificar las características melódicas sintácticas en ella?

1.2 Marco teórico conceptual

1.2.1 Theodoro Valcárcel Caballero

El nacionalismo musical, vinculado al romanticismo europeo de los siglos XIX y XX, coexistió con diversos estilos y técnicas musicales (Petrozzi, 2009). En Latinoamérica, compositores como Theodoro Valcárcel desarrollaron esta corriente durante la década de 1920. Según Petrozzi (2010), Valcárcel fue uno de los compositores peruanos más importantes de la primera mitad del siglo XX, caracterizado por la búsqueda de identidad mediante elementos nativistas. De otro lado, Caicedo Serrano (2013) señala que esta visión revalorizó el aporte indígena en igualdad con el criollo, mientras que Tello (2001) destaca la integración de instrumentos nativos con influencias modernas e impresionistas.

Valcárcel documentó manifestaciones musicales andinas a través de trabajos de campo en regiones del altiplano, donde identificó la permanencia de un amplio patrimonio musical indígena (Valcárcel, 1932). Asimismo, Valcárcel Arze & Palacios Ortega (1986) sostienen que la música puneña del siglo XX impulsó tanto formas breves como grandes estructuras musicales, predominando versiones para canto y piano. Desde el ámbito estético, Colquicocha Carrascal (2020) afirma que el compositor fusionó melodías indígenas con lenguajes modernos y académicos, logrando una expresión vinculada a la vanguardia musical.

Por otro lado, Edgar Valcárcel defendió la propuesta artística de Theodoro frente a sectores académicos tradicionales, cuestionando la hegemonía estética limeña (Filinich Orozco 2017). También sostuvo que el estudio del folclore peruano aún no había logrado comprender plenamente la riqueza rítmica y melódica de la música andina (Filinich Orozco, 2017, p. 32). Finalmente, Pinilla (1980) destacó en la obra de Valcárcel la combinación entre dominio técnico y expresión de elementos melódicos indígenas, integrados a un lenguaje moderno y profundamente expresivo.

1.2.2 Métrica y compás

El apoyo métrico se refiere a la sensación de agrupación rítmica que surge a partir de pulsaciones regulares, en las que algunas de ellas se destacan de manera periódica sobre otras. Este concepto se prefiere al de «acento métrico», ya que, como señalan Chailley y Challan (1964), en casos como las sincopas, contratiempos o anacrusas, el acento no necesariamente coincide con las partes fuertes del compás.

En cuanto a la organización métrica, Kostka y Payne (2009), proponen una clasificación que abarca desde la métrica unitaria hasta la nonanaria, dependiendo del número de pulsos contenidos en cada agrupación. Además, en ciertos tipos métricos puede percibirse no solo un apoyo principal, sino también un apoyo métrico secundario de menor jerarquía.

Según Zamacois (1966), constituye la dimensión técnica de la música encargada de estructurar el ritmo y la melodía a través del compás. En otras palabras, si bien el ritmo existe de forma autónoma, la métrica actúa como su marco organizador, De Pedro Cursá (1990), completa esta idea al señalar que la métrica ordena la estructura rítmica mediante combinaciones temporales que utilizan el compás como unidad de medida. Jofré i Fradera (2003) destaca que la mente humana tiene una tendencia natural a agrupar los pulsos en patrones periódicos, destacando el primer pulso de cada grupo como tiempo fuerte. Roca Vidal (2017b) identifica este primer pulso como el apoyo métrico principal. además, según Jofré i Fradera (2003, p. 25).

Respecto al compás, Chailley y Challan (1964) lo definen como una agrupación racional de acentos rítmicos que muestran su distribución. De Pedro Cursá (1990) lo entiende como la división y ordenación de la música en unidades denominadas tiempos. Zamacois (2007) lo describe como la medida que divide una obra en fragmentos de igual duración. Finalmente, Jofré i Fradera (2003) lo consideran la unidad mínima del nivel métrico superior, mientras que Roca Vidal (2017b) lo define como la representación gráfica de la periodicidad de los acentos rítmicos dentro de la pulsación.

1.2.3 Tetracordio

Para Chailley y Challan (1964), los tetracordios permiten una organización más precisa de las escalas musicales al explicar las relaciones entre sus grados. Roca Vidal (2019) retoma y amplía esta perspectiva, proponiendo una reclasificación.

El tetracordio diatónico modal abarca una 4° justa e incluye cuatro tipos: jónico, dórico, frigio y lidio. El diatónico alterado comprende una 4° justa o +4° y presenta cinco tipos: jónico alterado, lidio alterado, árabe y zíngaro. El diatónico disminuido se extiende en una °4° e incluye dórico disminuido, frigio disminuido, zíngaro disminuido y doble disminuido. Finalmente, el diatónico aumentado se basa en una +4° e incluye jónico aumentado, frigio aumentado y árabe aumentado.

1.2.4 Análisis musical

No existe un consenso definitivo sobre cómo analizar acordes ni sobre el sistema de cifrado más adecuado (Aldwell y Schachter, 2011). Cada tratado de armonía propone criterios y notaciones distintas según el autor y el repertorio (Piston, 1998).

Según Kostka y Payne (2009) se reconocen cuatro sistemas principales: Dos absolutos: cifrado de bajo y nombre del acorde. Dos relativos: función tonal y grado de la tonalidad.

Los sistemas absolutos identifican el acorde sin relacionarlo necesariamente con su contexto tonal. El bajo continuo, ampliamente empleado en el Barroco, es un ejemplo práctico para improvisar armonías desde la línea del bajo (Schoenberg, 1990). Sin embargo, todos los sistemas tienen limitaciones; el cifrado de bajo puede resultar complejo; el nombre del acorde es insuficiente para análisis funcionales; los sistemas por grados o funciones se vuelven problemáticos ante cromatismos, modulaciones o armonías alteradas (Aldwell y Schachter, 2011).

Históricamente, el análisis ha sido parte esencial de la tradición occidental durante siglos, aunque su sistematización se consolidó en la Ilustración (Bent, 1990). No obstante, González (2015), observa que la tradición analítica privilegió los procesos compositivos, relegando las perspectivas del intérprete y del oyente.

A partir de la década de 1990, la musicología impulsó métodos más rigurosos, priorizando estudios estilísticos y analíticos sobre enfoques biográficos y promoviendo perspectivas interdisciplinarias (Frías López, 2012). Dentro de estas nuevas tendencias, Cisneros Sola (2013) propone un enfoque músico-literario para estudiar la relación entre acento métrico y acento musical en repertorios nacionalistas, Peña Kleisdtyh (2018) entiende el análisis musical interpretativo como una estrategia pedagógica vinculada a la práctica instrumental, mientras que Litvak (2009) amplía la aplicación del análisis hacia campos como la pintura y la literatura.

Frente a ello Molino (1990), concibe el análisis musical como el estudio integral del fenómeno sonoro, más allá de la partitura. Esta idea se completa con, Salzer (1995), quien, desde la “audición estructural”, destaca la interpretación como componente central de la experiencia musical. Asimismo, Pryer (1996) quien entiende la percepción musical como un fenómeno colectivo y social.

En esta línea, Bent (1990) resume el análisis como la articulación de dos procesos: descomponer la obra en sus elementos constitutivos; investigar la función de cada uno dentro del conjunto. Desde una perspectiva contemporánea, Cook (1994) amplía esta visión al incorporar dimensiones históricas, culturales y sociales que influyen en la experiencia del oyente.

Meyer y Beveridge (1958) distinguen dos enfoques: absolutista (centrado en la partitura); referencialista (incorpora factores extra-musicales). Por su parte, Igoa (2020) destaca que composición y análisis se centran en la organización estructural y en la interacción entre armonía, contrapunto, forma y orquestación. Finalmente, Roca Vidal (2008) propone un modelo analítico de morfología y sintaxis del ritmo y la melodía, útil para repertorios modernos e integrando armonía, intervalos, modos y texturas.

1.2.5 Sintaxis del ritmo

Roca Vidal (2017b) clasifica la morfología del ritmo, analizando las partes de las oraciones rítmicas y sus formas, categorizando sus diferencias. La sintaxis del ritmo estudia las relaciones entre las partes dentro de una oración rítmica y entre diferentes oraciones rítmicas.

LaRue (1989), al referirse a las fuentes generadoras de forma, establece cuatro opciones de continuidad: recurrencia (repetición), desarrollo (interrelación, variación, mutación), respuesta (interdependencia) y contraste.

1.2.6 Niveles de análisis morfológico melódico y rítmico

Aunque el análisis morfológico melódico y rítmico se asemeja en términos de clasificación, al profundizar en el estudio los resultados suelen variar ligeramente, ya que cada concepto tiene características propias. Roca Vidal (2017a).

La estructura del análisis morfológico de una ritmo y melodía se divide en tres niveles, cada uno construido sobre el anterior, Roca Vidal (2016) contempla los siguientes aspectos:

- El primer nivel se centra en el análisis morfológico del material básico.
- El segundo nivel, llamado análisis morfológico del sistema principal.
- El tercer nivel, denominado análisis morfológico del sistema secundario.

Cada nivel aborda aspectos distintos pero complementarios de la morfología melódica: qué notas están presentes en cada melodía, cómo se relacionan entre sí y qué estructuras específicas forman parte de la composición.

a) Sistema sonoro del material básico (SMB)

El sistema sonoro del material básico define la cantidad de sonidos únicos en una melodía o fragmento musical, sirviendo como base para la creación de la obra. Estos sonidos se identifican con el sufijo "fono" seguido del número de notas. El análisis morfológico determina las notas específicas presentes en términos de cantidad y rango tonal.

b) Sistema sonoro principal (SSP)

El sistema sonoro principal organiza las notas que componen el material de una melodía o fragmento musical. Se identifica con el sufijo "tónico" en sistemas tonales o "fónico" en sistemas no tonales, seguido del número de notas que integran cada sistema.

c) Sistema sonoro secundario (SSS)

El sistema sonoro secundario determina la estructura parcial de un grupo de sonidos dentro de un sistema sonoro principal. Se identifica con el sufijo "cordo", seguido del número de notas que componen cada sistema. Su función es analizar la morfología de las partes de las oraciones melódicas que forman la melodía.

1.2.7 Análisis sintáctico de la melodía

Fue principalmente extraído y resumido del libro Análisis morfológico y sintáctico de la melodía de Roca Vidal (2017b).

1.2.8 Sintaxis de la oración musical simple

a) Partes de la oración musical simple

Fue principalmente extraído y resumido del libro Análisis morfológico y sintáctico de la La oración musical simple está compuesta por cuatro partes diferentes. No todas las oraciones musicales simples contienen necesariamente las cuatro partes; su presencia depende del compás y de la morfología del motivo (Roca Vidal, 2017b). Las partes básicas son:

- **Célula musical:** La célula musical es la unidad rítmico-melódica mínima, formada por uno o varios sonidos que se desarrollan dentro de una pulsación o su equivalente métrico. Su agrupación o repetición origina cesuras y motivos musicales, y está constituida por una célula rítmica y una melódica. Se clasifica según su extensión en simples, compuestas o defectivas; según su acentuación en téticas o anacrúsicas; y según su terminación en estables, tensas o muy tensas. Internamente puede ser binaria o ternaria, y desde el punto de vista melódico puede estar formada por una o varias notas.
- **Cesura musical:** La cesura musical es la estructura resultante de la unión de dos o más células musicales, que subdivide el motivo en partes y le otorga un sentido expresivo propio, superior al de sus componentes. Puede ser regular, cuando divide el motivo en dos mitades de igual duración y número de pulsos, o irregular, cuando la división genera partes de distinta extensión.
- **Motivo musical:** El motivo musical es una estructura rítmico-melódica fácil de recordar, repetir o variar, con extensión habitual de un compás, aunque no siempre. Puede dividirse en dos mitades mediante cesuras y está compuesto por células musicales binarias, ternarias o irregulares (5, 7, 10, 11 sonidos). Clasificación de los motivos según extensión son simples, compuestos y defectivos.

- **Inciso musical:** El inciso musical es la unidad de mayor extensión dentro de la oración musical, formada por dos o más motivos y pudiendo incluir varias cesuras. Según su extensión, se clasifica en simple, compuesto o defectivo.

b) Partes de la oración subordinadas y oraciones musicales subordinadas

Las oraciones musicales se componen de unidades estructurales menores (incisos, motivos, cesuras y células) con rasgos rítmicos y melódicos comunes. Dichas oraciones pueden presentar relaciones estructurales y de subordinación entre sí, lo que garantiza la coherencia de la melodía. En la tradición musical, esta subordinación se interpreta como una variación (Roca Vidal, 2017a).

Existen dos tipos de variación. En el primero, la estructura melódica permanece igual, pero se introducen cambios importantes en el ritmo. En el segundo, la estructura melódica solo se conserva en parte y se combina con nuevos materiales rítmicos y melódicos, lo que crea una variación más desarrollada y existen los siguientes:

- Subordinación rítmica (rit)
- Subordinación melódica (mel)
- Subordinación rítmica y melódica
- Subordinación por transporte (tr)
- Subordinación por secuencia (s)
- Subordinación por cambio de modo (mod)
- Subordinación por movimiento contrario (con)
- Subordinación por variación melódica (vm)
- Subordinación por aumentación (au)
- Subordinación por disminución (dis)
- Subordinación por variación rítmica (vr)
- Subordinación por el movimiento retrógrado directo (←)
- Subordinación por el movimiento retrógrado contrario (←con)
- Subordinación por ampliación (amp)
- Subordinación por reducción (red)

1.3 Antecedentes

Frolova-Walker (2007) sostiene que el nacionalismo musical ruso se construyó mediante símbolos e identidades culturales promovidos por compositores como “Los Cinco”, influencia que alcanzó a Theodoro Valcárcel. Entre sus referentes destacó Manuel de Falla, cuya propuesta nacionalista y modernista buscaba nuevas formas melódicas, armónicas y rítmicas orientadas a la evocación expresiva (Casado García-Villaraco, 2013, p. 170). Asimismo, Cisneros Sola (2019), señala que Falla transformó profundamente la escritura pianística popular española, influencia reflejada posteriormente en Valcárcel (Valcárcel Caballero, 1939).

Petrozzi (2009) destaca los aportes musicológicos de Edgar Valcárcel, mientras que Valcárcel Arze (1999) realizó análisis descriptivos de obras de Enrique Pinilla desde perspectivas rítmicas, melódicas, armónicas y formales. Del mismo modo, Petrozzi (2009) concluye que Theodoro Valcárcel trascendió la simple imitación folclórica al integrar elementos europeos e indígenas dentro de un indigenismo moderno.

Tello (2001) afirma que Valcárcel fusionó impresionismo francés y pentafricanismo nativo mediante una estilización del folclore, especialmente visible en 31 cantos del alma vernácula. Riggs (2011) resalta en Cuatro canciones incas la importancia del folclore indígena combinado con armonías modernas y acompañamientos pianísticos virtuosos. Por su parte, Ardila Ramírez (2018) interpreta el Concierto Indio como un homenaje a las sonoridades ancestrales mediante recursos compositivos de tradición europea.

Caicedo Serrano (2013) identifica en 31 cantos del alma vernácula el empleo de escalas pentatónicas, terceras menores repetidas y el uso de idiomas indígenas como parte de la identidad musical peruana. Asimismo, Filinich Orozco (2017) analiza la relación entre Canto Coral a Túpac Amaru II de Edgar Valcárcel y el contexto de la reforma agraria peruana. Finalmente, Petrozzi (2010) señalan que en Checan II Edgar Valcárcel fusionó elementos contemporáneos y tradicionales mediante pentafricanismo, modalismo y exploraciones tímbricas vinculadas al paisaje cultural andino.

1.4 Objetivo de la investigación

1.4.1 Objetivo general

Analizar la estructura rítmica, melódica y armónica de la obra Estampas del ballet Suray Surita” del compositor puneño Theodoro Valcárcel.

1.4.2 Objetivos específicos

- Conocer las formas rítmicas, morfológicas y sintácticas en la obra “Estampas del ballet Suray Surita” del compositor puneño Theodoro Valcárcel.
- Identificar las características melódicas, morfológicas y sintácticas en la obra Estampas del ballet Suray Surita” del compositor puneño Theodoro Valcárcel.

2 Metodología

Se trata de una investigación cualitativa de observación y análisis morfológico y sintáctico, el análisis se adentra en una de las doce piezas escritas para piano e instrumentos nativos. Mediante el análisis de las estructuras melódicas, esta investigación busca descubrir las técnicas creativas de Valcárcel y explorar cómo su obra puede inspirar composiciones musicales peruanas contemporáneas. Región de Puno, ubicada a orillas del lago Titicaca. La Población consiste en un álbum de grabados del ballet Suray Surita de Theodoro Valcárcel. La Muestra: «La Danza de los Pastores de Llamas», una de las 12 danzas pertenecientes a la población, eligiendo la primera.

Se utilizaron los métodos descritos en “Melodía: análisis morfológico y sintáctico” (Roca Vidal, 2017a) y los resultados se compararon con trabajos como descrito en “Análisis de la Danza Ritual del Fuego de Manuel de Falla” (Roca Vidal, 2019).

Los primeros procedimientos fueron la reducción de la información:

- a) Segmentación jerárquica de la partitura:** La obra se fragmentó en niveles y se utiliza las siguientes terminologías (obra → tiempos → secciones → párrafos →

oraciones compuestas y simples), tal como propone Roca Vidal (2008) para la realización del análisis morfológico melódico.

b) Reducción del material sonoro: El “material sonoro completo” de la obra (escala material) se redujo a una “escala básica material” dentro de una octava para simplificar la identificación de grados y modos.

c) Descartes por irrelevancia: Se dejaron de lado las voces contrapuntísticas secundarias que no aportaban a la línea melódica principal, centrándose el análisis en la voz guía para el análisis, la obra no está excluida de un posible análisis de voces contrapuntísticas, pero se consideró trabajar solo la primera voz ya que guarda relación con la melodía tradicional que se conoce de la danza de los Llameros.

d) Esquemas y Gráficos: Se utiliza un esquema para enumerar secciones, temas, párrafos y oraciones de una obra, indicando entre paréntesis la función de cada unidad. Cada sección se identifica por el número de compases, una letra y/o número, y un superíndice si es necesario para diferenciarlas.

e) Sistema de categorías Prefijado: se adoptaron de partida las categorías teórico-metodológicas de Roca Vidal (2019): tipos de unidades (célula, motivo, inciso, oración) y modalidades de subordinación (ampliación, reducción, transporte, secuencia, variación de modo, etc.).

f) Construcción inductiva: a partir de la aplicación al caso concreto de “Bailan los llameros” emergieron subcategorías específicas (p. ej. reducciones de motivos particulares, patrones de asimetría rítmica, variaciones de modo propias de este fragmento) que se incorporaron al sistema de codificación.

g) Uso de colores en la representación gráfica: Para resaltar similitudes entre los incisos, se utilizaron colores, uno principal para cada grupo relacionado y sus variantes tonales para marcar diferencias. Esto facilita identificar repeticiones o variaciones y entender su orden y función dentro de la estructura armónica.

Para extraer el significado se aplicaron las siguientes transformaciones y comparaciones:

a) Abreviaturas: Debido a la gran cantidad de información generada por los análisis morfológico y sintáctico, se emplean abreviaturas para indicar con precisión los aspectos analizados. Estas siglas se colocan a la izquierda de la partitura, debajo de la clave.

b) Codificación analítica en partitura: junto al pentagrama se anotaron siglas como (red) para subordinación por reducción, (amp) para ampliación, (tr+2a) para transporte ascendente de segunda, (s+3a) para secuencia descendente de tercera, etc.

c) Análisis Interválico: Se realiza un análisis de los intervalos que se forman por la sucesión de las notas que componen una melodía. Para identificar si un intervalo es melódicamente ascendente o descendente, se proponen la utilización de signos añadidos al número del intervalo: $\uparrow$ = ascendente, $\downarrow$ = descendente, $\rightarrow$ = ni sube ni baja, se repite el mismo sonido.

d) Operaciones analíticas: se aplicaron procedimientos de reducción (eliminación de notas), ampliación (inserción de elementos), transporte (desplazamiento Interválico), secuencia (repetición desplazada) y variaciones de modo, para comparar segmentos homólogos y determinar relaciones formales.

e) Contraste con estudios previos: los resultados se pusieron en diálogo con análisis de obras afines (p. ej. la “Danza Ritual del Fuego” de Falla o los estudios de Valcárcel Arze & Palacios Ortega), para validar patrones y enriquecer la interpretación de los resultados.

2.2 Manejo físico-manipulativo de los datos

a) Abreviaturas: Debido a la gran cantidad de información generada por los análisis morfológico y sintáctico, se emplean abreviaturas para indicar con precisión los aspectos analizados. Estas siglas se colocan a la izquierda de la partitura, debajo de la clave.

b) Codificación analítica en partitura: junto al pentagrama se anotaron siglas como (red) para subordinación por reducción, (amp) para ampliación, (tr $\uparrow$ 2a) para transporte ascendente de segunda, (s $\downarrow$ 3a) para secuencia descendente de tercera, etc.

c) Análisis Interválico: Se realiza un análisis de los intervalos que se forman por la sucesión de las notas que componen una melodía. Para identificar si un intervalo es melódicamente ascendente o descendente, se proponen la utilización de signos añadidos al número del intervalo: $\uparrow$ = ascendente, $\downarrow$ = descendente, $\rightarrow$ = ni sube ni baja, se repite el mismo sonido.

d) Operaciones analíticas: se aplicaron procedimientos de reducción (eliminación de notas), ampliación (inserción de elementos), transporte (desplazamiento Interválico), secuencia (repetición desplazada) y variaciones de modo, para comparar segmentos homólogos y determinar relaciones formales.

e) Contraste con estudios previos: los resultados se pusieron en diálogo con análisis de obras afines (p. ej. la “Danza Ritual del Fuego” de Falla o los estudios de Valcárcel Arze & Palacios Ortega), para validar patrones y enriquecer la interpretación de los resultados.

Todo el proceso se realizó de manera manual sobre el software SIBELIUS, lectura y anotación directa sobre partituras transcritas y digitalizadas, elaboración de tablas y

esquemas en Excel y fichas de registro. Se empleó SIBELIUS software para detallar el análisis musical pero solo para realizar el “marcado” de categorías y su posterior conteo y comparación de sucesos en cada análisis siguiendo técnicas cualitativas de observación participante. En conjunto, el análisis combinó un marco de categorías prefijadas con subcategorías inductivas surgidas del propio material, aplicando procedimientos de reducción, transformación y comparación estrictamente manuales para extraer y dar sentido a los datos musicales.

3 Resultados

3.1 Análisis melódico morfológico de la obra “Bailan los llameros”

3.1.1 La escala material

Son el material sonoro completo que se ha usado para la elaboración de la obra em = “Bailan los llameros”



Figura 1
Material sonoro de la obra
completa “Bailan los llameros”

3.1.2 La escala básica material

Determinaremos cuál es la tesitura en la que se mueve la obra musical. Bastará con añadir a continuación de dicha escala material básica, la nota más grave y la más aguda que aparecen en dicha obra a analizar.

3.1.3 Material básico de la obra completa

El material sonoro utilizado en la totalidad de la obra para piano “Bailan los llameros” de las estampas del Ballet Suray Surita de Theodoro Valcárcel reduciendo todo a una sola octava tendremos el siguiente resumen:

Ebm: “Bailan los llameros”



Figura 2
Material base reducido en una
octava de la obra completa, la
nota más grave y aguda

En la gama cromática se han utilizado 11 de los 12 sonidos existentes en el sistema temperado clasificándose como un sistema sonoro del material básico undecáfono, de las cuales adicionalmente utilizó 2 enarmónicos, el Mi natural y el Fa bemol, así como el Si natural y el Do bemol y tiene una extensión desde el Sib1 al Do7.

3.1.4 Material sonoro solo de la melodía “Bailan los llameros”

El material sonoro utilizado solo en la melodía principal reducida a una sola voz de la obra “Bailan los llameros” de las estampas del Ballet Suray Surita de Theodoro Valcárcel tendremos.



Figura 3
Material básico de la melodía principal

Podemos reducir en sus octavas teniendo el material básico de la melodía en una sola octava teniendo el siguiente resultado siendo y notándose solo la utilización de 10 de las 12 notas del sistema temperado tradicional, clasificándolo como un sistema sonoro del material básico decáfono sin la utilización de enarmónicos y con una nota más baja de Lab2 y la nota más alta un Do7.



Figura 4
Material base reducido en una octava de la melodía principal, la nota más grave y aguda

La obra tiene 2 partes melódicas tradicionales, la primera es la danza tradicional, y la segunda, su huayño, veremos a continuación la primera parte correspondiente a la danza tradicional y observar el tipo de material sonoro que se ha utilizado en dicha melodía.

Figura 5
Sistema sonoro de la danza tradicional principal



Observamos que se han utilizado 6 de las 12 notas del sistema temperado tradicional clasificándolo como un sistema sonoro hexáfono y la nota más grave es el Do₄ y la nota más aguda el Mib₅; en esta frase nos hace reflexionar que se ha utilizado una escala del tipo Hexatónico y está en el modo **"Fa hexatónico hemitónico Dórico-Dórico."**



Figura 6
Sistema sonoro del huayño

Se han utilizado 5 de las notas del sistema temperado tradicional clasificándolo como un sistema pentáfono donde la nota más grave es el Do₄ y la nota más aguda el Lab₅; en este resumen podemos analizar que se ha utilizado una escala del tipo pentatónico y está en el modo **"Fa Pentatónico anhemitónico Dórico-Dórico."**

3.2 Identificación de la tonalidad de la melodía "Bailan los llameros"

Utilizando el material sonoro de la melodía tenemos la siguiente escala utilizada en la melodía principal de toda la obra:

Figura 7
Material base de la melodía principal en la tonalidad de Fa menor



La tonalidad principal es FA menor, con alteraciones accidentales en el segundo grado, en el quinto grado y en el sexto grado de la escala. Identificando la tonalidad de la melodía de la siguiente forma: **T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6)**

Podemos notar que aparecen dos bemoles adicionales a la tonalidad y un becuadro en el sexto grado, si observamos la melodía, veremos que los 4 bemoles que aparecen sobres las notas SI MI LA MI son alteraciones accidentales que pertenecen a la armadura que tiene la obra, y unas veces aparecen naturales y otras en bemol.

El RE natural se observa en las conclusiones de los pasajes improvisatorios y en la nota final del compás 4 para ayudar a realizar el proceso moduladores del primer episodio improvisatorio.

El DO^b se observa en la obra en los episodios improvisatorios 2 y 3 alterando la función dominante.

El SOL^b se observa en la obra en el compás 53 realizando un movimiento cromático ascendente en la melodía

3.3 Análisis de grados e intervalos melódicos de la obra “Bailan los llameros”

Analizaremos los grados melódicos de toda la obra y también los intervalos melódicos, conocido también como análisis morfológico del sistema sonoro principal.
Ver Anexo 1 para el análisis completo.

BAILAN LOS LLAMEROS

T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6) Theodoro VALCARCEL

T = Fa menor (6)

Gra. mel. 1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5

Int. mel. 2↑ -2↓ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → → 4↓ 4↑

3 1 1 -3 4 5 5 -7 5 5 5 4 -3 1 1 1 6

1→ -3↑ 2↑ 2↑ 1→ -3↑ -3↓ 1→ 1→ 2↓ 2↓ -3↓ 1→ 1→ -3↓ 2↓

Figura 8
Análisis de grados e intervalos melódicos de la obra “Bailan los llameros”

El sistema sonoro principal de la melodía analizada es DECATÓNICO Dórico formado por los grados 1 -2 2 -3 4 -5 5 -6 6 -7 con una estructura interválica de segundas mayor y menor seguidas de terceras mayor y menor, la tónica está en FA.

En este caso las 10 notas que forman este sistema pertenecen al sistema sonoro principal:

Figura 9
SSP Decatónico Dórico/Frigio – Semicromático Dórico/Frigio/Lidio alterado N°2 (8a) T=FA

Decatónico Dórico/Frigio – Semicromático Dórico/Frigio/Lidio alterado N°2 (8ª) T=FA

Pentacordio Dórico/Frigio Exacordio Semicromático Dórico/Frigio/Lidio alterado N°2

Resumen del análisis interválico:

- La melodía está formada por un total de 576 notas.
- El unísono → aparece un total de 32 veces.
- La segunda menor (-2a) aparece 20 veces. 12 de forma ascendente (↑) y 8 de forma descendente (↓).
- La segunda mayor (2a) aparece 182 veces, 70 de forma ascendente (↑) y 112 de forma descendente (↓).
- La tercera menor (-3a) aparece 105 veces, 43 de forma ascendente (↑) y 62 de forma descendente (↓).
- La tercera mayor (3a) aparece 33 veces, 22 de forma ascendente (↑) y 11 de forma descendente (↓).

- La cuarta justa (4a) aparece 70 veces, 48 de forma ascendente (↑) y 21 de forma descendente (↓) y 1 de forma descendente que es una 11a relativo a (4)
- La cuarta aumentada (+4a) aparece 5 veces de forma ascendente (↑).
- La cuarta disminuida (°4a) aparece 2 veces forma ascendente (↑).
- La quinta justa (5a) aparece 18 veces, 12 de forma ascendente (↑) y 6 de forma descendente (↓).
- La quinta disminuida (°5a) aparece 9 veces forma ascendente (↑).
- La quinta aumentada (+5a) aparece 2 veces forma descendente (↓) en intervalo real de +12va.
- La sexta menor (-6a) aparece 9 veces, 3 de forma ascendente (↑) y 6 de forma descendente (↓).
- La sexta mayor (6a) aparece 11 veces, 3 de forma ascendente (↑) y 8 de forma descendente (↓).
- La séptima menor (-7a) aparece 6 veces forma ascendente (↑).
- La octava justa (8a) aparece 7 veces, 3 de forma ascendente (↑) y 4 de forma descendente (↓).

En la melodía de Theodoro Valcárcel predominan los intervalos de segunda mayor, seguidos de las terceras menores y las cuartas justas. También destacan las terceras mayores, segundas menores, quintas justas y sextas mayores. Los demás intervalos, como las cuartas aumentadas y disminuidas, las quintas disminuidas y aumentadas, la sexta menor, la séptima menor y la octava, tienen una presencia menor en la obra.

Vemos que aparecen una variedad de intervalos llamados “disonantes”: cuarta aumentada, cuarta disminuida, quinta aumentada, quinta disminuida.

240 intervalos son ascendentes (↑) y 239 son intervalos descendentes (↓)

Las fórmulas utilizadas más comúnmente son las siguientes:

COMPÁS 1: Es una secuencia tipo escala ascendente de 5 notas seguidas por un salto de tercera menor; el primer intervalo es una segunda mayor seguido de un intervalo de segunda menor, tercer intervalo de segunda mayor, cuarto intervalo de segunda mayor, quinto y sexto intervalo son unísonos y finalmente un intervalo de tercera menor.

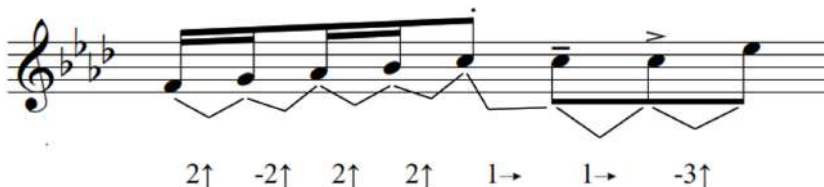
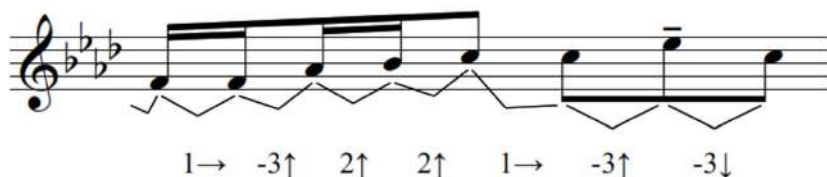


Figura 10
Compás 1

Esta secuencia interválica se repite 12 veces con 2 variaciones; la primera variación inicia con un unísono en el primer intervalo y luego un intercambio de notas entre la última y la penúltima cambiando la dirección y valor de los 2 últimos intervalos.

Figura 11
Compás 1



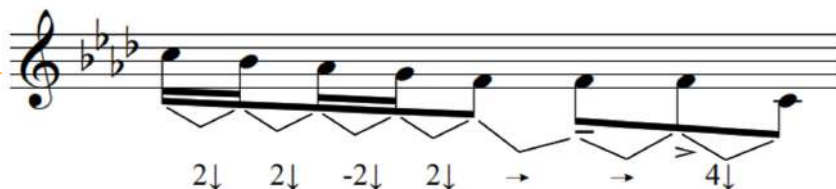
En la segunda variación es idéntica a la anterior con la variación de que la última nota desaparece al convertirse en una negra la penúltima nota desapareciendo la presencia del último intervalo de tercera menor.



Figura 12
Compás 1

COMPÁS 2: Es una secuencia tipo escala descendente de 5 notas seguidas por un salto de cuarta justa; el primer intervalo es una segunda mayor seguido de un intervalo de segunda mayor, tercer intervalo de segunda menor, cuarto intervalo de segunda mayor, quinto y sexto intervalo son unísonos y finalmente un intervalo de cuarta justa.

Figura 13
Compás 2



También esta secuencia interváltica se repite 12 veces con también 2 variaciones ligeras; la primera variación inicia con un unísono y con un intervalo final de tercera menor.

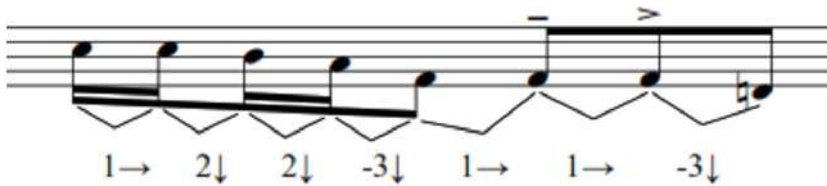


Figura 14
Compás 2

En la segunda variación semejante al anterior con la única diferencia que solo se utilizan los intervalos generados por las notas del primer tiempo y un cambio en la primera nota variando el primer intervalo por una segunda mayor.

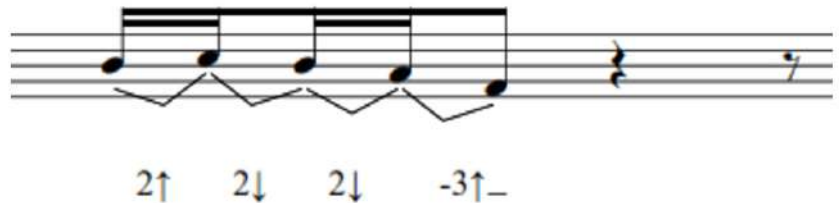


Figura 15
Compás 2

Estas secuencias interválticas son las principales que pertenecen a la tradicional música de los “Llameritos” que actualmente conocemos con ligeras diferencias que son productos de la variación oral en su difusión ya que esta melodía fue recopilada por Theodoro a inicios del siglo XX y quizás producto de la convivencia natural del compositor con la danza en su infancia a finales del siglo XIX practicada frecuentemente en las fiestas de la época.

3.4 Análisis melódico sintáctico de la obra “Bailan los llameros”

La obra analizada se caracteriza por la presencia de oraciones binarias y ternarias, compuestas principalmente por incisos binarios, con un uso ocasional de incisos ternarios. Los motivos y células simples, tanto binarias como ternarias, surgen como resultado de los cambios de compás.

A continuación, se presenta el análisis melódico-sintáctico de la obra “Bailan los llameros”. Este enfoque difiere del análisis sintáctico-armónico (Frías López, 2012),

aunque guarda ciertas similitudes con el análisis sintáctico-rítmico. Ver anexo 2 para ver análisis completo.

BAILAN LOS LLAMEROS



Figura 16
Análisis melódico sintáctico de
la obra "Bailan los llameros"

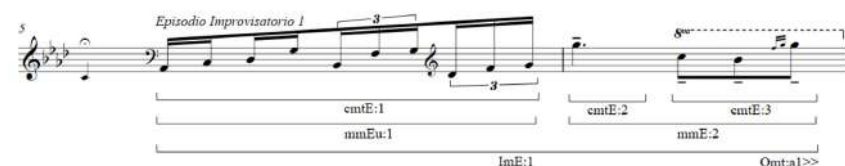
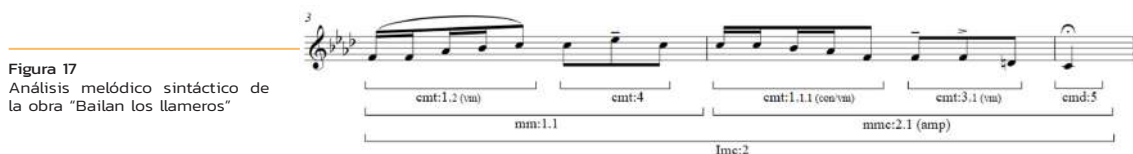


Figura 18
Análisis melódico sintáctico de
la obra "Bailan los llameros"

El párrafo melódico A (compases 15 al 28) presenta el tema principal con dos oraciones melódicas: a1 (ternaria) y a2 (binaria). Cada una tiene tres incisos: en a1, dos pertenecen a la melodía principal y uno al 1er episodio improvisatorio; en a2, dos a la melodía principal y uno al 2do episodio improvisatorio. Cada inciso contiene dos motivos, y cada motivo, dos células melódicas.

El párrafo melódico A1 (compases 57 al 70) es muy similar a A: los dos primeros incisos de la oración a1.1 y el primer inciso de a2.1 se exponen en una octava superior.

En el párrafo B (del compás 29 al 56) se expone un ritmo de huayño en compás de 2/4, con dos oraciones: a3 (con un 3er episodio improvisatorio) y a4 (con repetición de los incisos melódicos 4, 5 y 6). La mayoría de incisos tienen dos motivos y cada motivo dos células melódicas; en el 3er episodio improvisatorio, cada motivo tiene tres células melódicas.

Se produce una reexposición total del párrafo a1, con una variación en el inciso melódico 3.1 (una octava superior), solo a nivel melódico (con variaciones armónicas significativas). También hay una reexposición completa del párrafo B (compases

71–101), seguida de una CODA en ritmo lento y forma descendente: la oración musical unimembre a5, que consta de un solo inciso melódico con motivos ternarios (tres células melódicas cada uno).

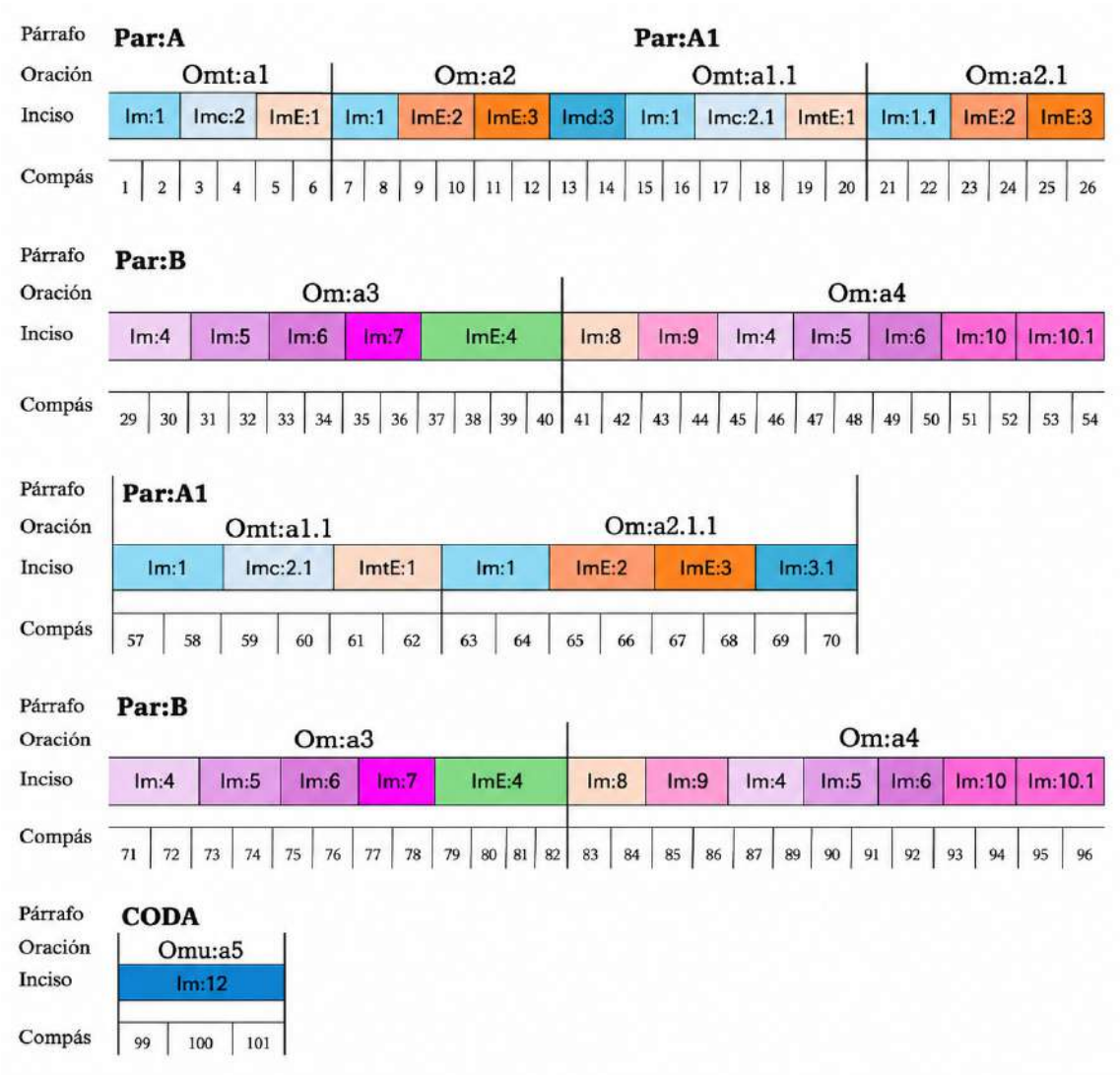


Figura 19
Esquema general de la forma
morfológica melódica

3.5 Descripción del análisis sintáctico de la melodía de la obra “Bailan los llameros”

La obra se divide principalmente en 2 partes:

Párrafo A (Par:A) que está en 6/8 y contiene la melodía principal de la danza popularmente conocida como “Llameritos de cantería”, pero con 2 incisos melódicos con forma de episodios improvisatorios interrumpiendo las melodías de forma muy inteligente.

Párrafo A1 (Par:A1) de ritmo 6/8 y realiza una reexposición del párrafo A pero en una octava alta varios de los incisos.

Párrafo B (P:B) de ritmo de 2/4 a un estilo parecido al de un huayño e incluye un 3er episodio improvisatorio antes de repetir la melodía principal, pero dándole un final con un mayor desarrollo melódico.

Párrafo A1 (Par:A1) de ritmo 6/8 vuelve a aparecer y conserva la mayoría de la similitud a excepción del inciso melódico final que se encuentra en una octava superior.

Párrafo B (P:B) la reexposición del mismo párrafo en su totalidad.

Párrafo C (P:B) que más que un párrafo en sí es una especie de coda final del tema

Dando en la estructura tradicional la siguiente forma musical:

A – A' – B – A' – B – C

Esa sería la estructura en general, ahora procederemos a detallar los tipos de células, motivos e incisos que se han formado en cada párrafo y oración y los tipos de subordinaciones que se han tenido respecto de una célula, motivo e inciso con otro.

3.5.1 Resumen de células, motivos, incisos y oraciones melódicas y subordinaciones por compases

Del compás 1 al 6 forman la oración melódica <<Omt:a1>>

Compás 1: motivo melódico (mm:1) formado por dos células melódicas ternarias (cmt:1) y (cmt:2) (ritmo 6/8).

Compases 2–3: desarrollo de (mm:1) con células subordinadas y variaciones (ej.: cmt:1.1 (con), cmt:3, cmt:1.2 (vm), cmt:4), formando (mm:2) y (mm:1.1).

Compás 4: subordinaciones de células anteriores (cmt:1.1.1 (con/vm), cmt:3.1 (vm)).

Compases 5–6: episodio improvisatorio I con células episódicas (cmtE:1–3) y motivo (mmE:2); se forma el inciso melódico (Imc:2).

Del compás 7 al 14 forman la oración melódica <<Omt:a2>>

Compases 7–8: repetición integra del inciso (Im:1).

Compases 9–12: episodio improvisatorio II con incisos (ImE:2–3), motivos (mmE:3–4) y células (cmtE:4–8).

Compases 13–14: repetición de (mm:1); motivo unimembre con (cmt:1.1.2 (con/vm); forman el inciso (Im:3).

Del compás 15 al 20: forman la oración melódica <<Omt:a1.1>> se considera diferente ya que en comparación a la oración a1 presenta una variación rítmica en la segunda célula del compás 17 y todo está subordinado por una octava ascendente.

Compases 15–16: repetición de (Im:1) con trasporte de octava ascendente.

Compases 17–18: variaciones rítmicas y subordinaciones ascendentes (cmt:1.2_(con/vm) (tr 8↑), cmt:4.1_(vr) (tr 8↑), (mmc:2.1_(amp) (tr 8↑))).

Compases 19–20: reexposición del episodio improvisatorio I.

Compases 21–22: repetición del motivo (mm:1) transpuesto en octava superior; motivo (mm:2) también subordinado por octava (excepto las dos últimas notas). Célula (cmt:3 (vm) (tr 8↑)) con variación melódica por transporte de octava de la primera nota.

Compases 23–26: reexposición completa del episodio improvisatorio II (originalmente expuesto en compases 9–12).

Compases 27–28: repetición integral del inciso melódico (Im:3) (compases 13–14), conservando similitud en motivos y células melódicas ternarias.

Del compás 29 al 40: forman la oración melódica << Om:a3>>

Compases 29–34: nuevos motivos (mm:4–9) a partir de células con variaciones rítmicas (cm:6–13); formación de incisos (Im:4–6).

Compases 35–36: motivos (mm:10–11) con subordinaciones por transporte de intervalo (cm:14–15.1 (tr -2↑)).

Compases 37–40: episodio improvisatorio IV con células acéfalas (cmE:12–17) y motivos ternarios (mmtE:11–12); forman inciso episódico (ImE:4).

Del compás 41 al 56: forman la oración melódica << Om:a4>>

Compases 41–44: motivos (mm:12–13) con subordinaciones por transportes de intervalo (cuarta, tercera, segunda) y variaciones (cm:16–15.3_(tr 3↑), (cmd:16).

Compases 45–50: repetición de incisos (Im:4–6) y sus células.

Compases 51–54: desarrollo de (mm:14–14.2) con subordinaciones descendentes y variaciones melódicas (cm:14.1–14.3_(tr-2+)), (cm:15.4–15.6_(tr 4+)).

Compases 55–56: motivo (mm:15) e inciso unimembre (Imu:11) a partir de (cm:17) y (cm:9.2.1_(vm)).

Del compás 57 al 62: Tenemos una reexposición de la oración melódica (Omt:a1.1).

Del compás 63 al 70: forman la oración melódica << Om:a2.1.1>>

Del compás 63 al 70: Reexposición de la oración melódica <<Om:a2.1>> pero con una variación en el inciso melódico (Im:3.1_(tr 8+)) que es la primera subordinación del inciso melódico 3 que tiene una subordinación por transporte de intervalo ascendente de octava.

Del compás 71 al 98: reexposición completa de las oraciones <<Om:a3>> y << Om:a4>>

Compás 98: La célula melódica anacrúsico (cm:13.2_(vm)) que es la segunda subordinación del motivo melódico 13 que tiene una subordinación por variación melódica

Del compás 98 al 101: forman la oración melódica unimembre << Omu:a5>>

Compás 98: célula anacrúsica (cm:13.2 (vm)) (subordinación de mm:13).

Compases 99–101: motivos ternarios (mmt:17–18) con subordinaciones por transporte de intervalo (cm:15.1_(tr-2+)), (cm:15.2_(tr5+)), (cm:13.1_(tr 2+)), defectivas (cmd:19) y compuestas (cmc:20); forman (Im:12).

3.5.2 Resumen y análisis de los motivos melódicos

Los motivos se van a clasificar en motivos melódicos simples y a los motivos de los episodios improvisatorios.

Los motivos originales simples en ritmo de 6/8 son 3: mm:1, mm:2, mmu:3

El resto de los motivos que aparecen en la obra en ritmo de 6/8 son subordinados de estos motivos originales.

Los motivos originales en ritmo de 2/4 son: mm:4, mm:5, mm:6, mm:7, mm:8, mm:9, mm:10, mmt:11, mm:12, mm:13, mm:14, mm:15, mmu:16, mmt:17, mmt:18.

El resto de los motivos que aparecen en la obra en ritmo de 2/4 son subordinados de estos motivos originales.

Los motivos originales Episódicos en ritmo de 6/8 son: mmEu:1, mmE:2, mmE:3, mmE:4, mmE:5, mmE:6

Los motivos originales Episódicos en ritmo de 2/4 son: mmtE:7, mmtE:8.

Los motivos melódicos del ritmo de 6/8 son téticas, comienzan con el ataque en el pulso, todas binarias a excepción del motivo melódico unimembre 3.

El pulso de las células es de tiempo y medio y su figuración rítmica en los 3 motivos es el mismo, 4 semicorcheas seguido de 4 corcheas

El motivo mm:1 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas ternarias cmt:1 y cmt:2, contiene los grados melódicos 1 2 -3 4 5 5 -7

El motivo mm:1.1 subordinado del motivo mm:1, subordinado con una variación melódica en la primera célula cmt:1.2 y cmt:4, contiene los grados melódicos 1 1 -3 4 5 5 -7 5.

El motivo mm:1.1.1 subordinado del motivo mm:1.1, subordinado con una transposición de intervalo de octava ascendente en sus dos células cmt:1.2_{(con/vm)(tr 8+)} y cmt:4.1_(vr)_(tr 8+) contiene los grados melódicos 1 1 -3 4 5 5 -7.

El motivo mm:2 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas ternarias cmt:1.1 y cmt:3, contiene los grados melódicos 5 4 -3 2 1 1 5

El motivo mmc:2.1 subordinado del motivo mm:2, subordinado con una variación melódica en las 2 células cmt:1.1.1 y cmt:3.1, y tiene una subordinación por ampliación añadiendo el cmd:5 que es una célula defectiva, contiene los grados melódicos 5 5 4 -3 1 1 1 6

El motivo mmu:3 es tético y final estable, formado por una única célula melódica ternaria unimembre cmt:1.1.2, contiene los grados melódicos 4 5 4 -3 1

Los motivos melódicos del ritmo de 2/4 son téticas, comienzan con el ataque en el pulso, todas binarias a excepción del motivo melódico 11, 17 y 18 como un motivo unimembre 16.

El motivo mm:4 es tético y final suspendido, formado por 2 células melódicas cm:6 y cm:6.1, contiene los grados melódicos 5 1 -7 5 1 -7.

El motivo mm:5 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:7 y cm:8, contiene los grados melódicos 5 5 5 -7 4

El motivo mm:6 es tético y final suspendido, formado por 2 células melódicas cm:9 y cm:9.1, contiene los grados melódicos -3 5 4 -3 5 4

El motivo mm:7 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:10 y cm:11, contiene los grados melódicos -3 4 1 -3 5

El motivo mm:8 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:12 y cm:6.2, contiene los grados melódicos 1 -3 4 5 1 -7

El motivo mm:9 es tético y final suspendido, formado por 3 células melódicas cm:6.2, cm:13 y cm:14, contiene los grados melódicos 5 1 -7 5 4 -3

El motivo mm:10 es tético y final suspendido, formado por 2 células melódicas cm:13.1 y cm:15, contiene los grados melódicos 4 -3 1

El motivo mm:10.1 es tético y final suspendido, subordinado del motivo mm:10 que tienen una variación melódica y variación rítmica formado por la célula melódica cm:15, contiene los grados melódicos 1

El motivo ternario mm:11 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:15.1, contiene los grados melódicos 2 2

El motivo mm:12 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:16 y cm:15.2, contiene los grados melódicos -7 -3 1 5

El motivo mm:12.1 es tético y final estable, subordinado por transposición de intervalo descendente de cuarta y con variación melódica de las células melódicas cm:16.1 y cm:15.3, contiene los grados melódicos 4 -7 5 -3

El motivo mm:12.2 es tético y final suspendido, subordinado por transposición de intervalo descendente de cuarta, con variación melódica, variación rítmica y ampliación melódica de las células melódicas cm:16.1 y cm:9.2, contiene los grados melódicos 4 -7 5 -3 4 -3 1

El motivo mm:13 es tético y final suspendido, formado por 2 células melódicas cm:16 y cm:14.1, contiene los grados melódicos 5 5 6 5 4

El motivo mm:14 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:14.1 y cm:15.4, contiene los grados melódicos 6 6

El motivo mm:14.1 es tético y final estable, subordinado por transposición de intervalo ascendente de cuarta de las células melódicas cm:14.2 y cm:15.5, contiene los grados melódicos -2 -2.

El motivo mm:14.2 es tético y final estable, subordinado por variación melódica de las células melódicas cm:14.3 y cm:15.6, contiene los grados melódicos 2 5

El motivo mm:15 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:17 y cm:9.2.1, contiene los grados melódicos 1 -7 5 4 5 -3

El motivo mm:16 es tético y final estable, formado por una única célula melódica cm:14.4, contiene el grado melódico 1

El motivo mm:17 es ternarios, anacrúsico y final suspensivo, formado por las células melódicas cm:13.2, cm:15.1 y cm:15.2 contiene los grados melódicos 5 -3 2 5

El motivo mm:18 es ternarios, tético y final estable, formado por las células melódicas cm:13.1, cm:19 y cm:20 contiene los grados melódicos 4 -3 2 1 5 1

Los motivos melódicos episódicos del ritmo de 6/8 son acéfalos sin el primer tiempo y téticos comenzando con el ataque en el pulso, todas binarias a excepción del motivo melódico unimembre 1 y el motivo melódico defectivo 6.

El motivo mmEu:1 es unimembre, acéfalo y de final suspensivo, formado por la única célula melódica cmtE:1, contiene los grados melódicos -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2

El motivo mmE:2 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmtE:2 y cmtE:3, contiene los grados melódicos 2 5 4 2

El motivo mmE:3 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmtE:4 y cmtE:5, contiene los grados melódicos 2 4 4 2 4

El motivo mmE:4 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmtE:6 y cmtE:7, contiene los grados melódicos -6 -6 4 -7 °5

El motivo mmcE:5 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmtE:8 y cmcE:9, contiene los grados melódicos 5 6 2 5 2 5

El motivo mmdE:6 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmdE:10 y cmtE:11, contiene los grados melódicos -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

Los motivos melódicos episódicos del ritmo de 2/4 son acéfalos sin el primer tiempo, todas ternarias.

El motivo mmcE:7 es acéfalo y final estable, formado por 3 células melódicas episódicas cmE:12, cmE:13 y cmE:14, contiene los grados melódicos °5 -7 1 °5 -7 2 1 °5 -7 1 °5 2 1

El motivo mmcE:8 es acéfalo y final estable, formado por 3 células melódicas episódicas cmE:15, cmE:16 y cmE:17, contiene los grados melódicos 1 5 1 -3 6 1 °5 6 1 5 1

3.5.3 Resumen y análisis de los incisos melódicos

El inciso Im:1 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:1 y mm:2, comienza con el grado 1 y termina con el grado 5.

El inciso Im:1.1 es tético y de final estable, subordinado del inciso Im:1 por transposición de intervalo ascendente de octava, formado por los motivos mm:1 y mm:2, comienza con el grado 1 y termina con el grado 5.

El inciso Imc:2 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:1.1 y mm:2.1, comienza con el grado 1 y termina con el grado 5.

El inciso Im:2.1 es compuesto, tético y de final estable, subordinado del inciso Im:2 por transposición de intervalo ascendente de octava, formado por los motivos mm:1.1.1 y mm:2.1, comienza con el grado 1 y termina con el grado 5.

El inciso Imc:3 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:1 y mm:3, comienza con el grado 1 y termina con el grado 1.

El inciso Imc:3.1 es tético y de final estable, subordinado del inciso Im:3 por transposición de intervalo ascendente de octava, formado por los motivos mm:1 y mm:3, comienza con el grado 1 y termina con el grado 1.

El inciso Im:4 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:4 y mm:5, comienza con el grado 5 y termina con el grado 4.

El inciso Im:5 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:6 y mm:7, comienza con el grado -3 y termina con el grado 5.

El inciso Im:6 es tético y de final suspensivo, formado por los motivos mm:8 y mm:9, comienza con el grado 1 y termina con el grado 4.

El inciso Imc:7 es compuesto, tético y de final estable, formado por los motivos mm:10 y mm:11, comienza con el grado -3 y termina con el grado 2.

El inciso Im:8 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:12 y mm:12.1, comienza con el grado -7 y termina con el grado -3.

El inciso Im:9 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:12.2 y mm:13, comienza con el grado 4 y termina con el grado 4.

El inciso Im:10 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:10.1 y mm:14, comienza con el grado -3 y termina con el grado 6.

El inciso Im:10.1 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:14.1 y mm:14.2, comienza con el grado -2 y termina con el grado 5.

El inciso Imu:11 es unimembre, tético y de final estable, formado por el único motivos mm:15, comienza con el grado 1 y termina con el grado 1.

3.5.4 Incisos melódicos episódicos improvisatorios

El inciso ImE:1 es acéfalo y de final suspendido, formado por los motivos mmEu:1 y mmE:2, comienza con el grado -3 y termina con el grado 2.

El inciso ImE:2 es tético y de final suspendido, formado por los motivos mmE:3 y mmE:4, comienza con el grado 2 y termina con el grado °5.

El inciso ImE:3 es tético y de final estable, formado por los motivos mmE:3 y mmE:4, comienza con el grado 5 y termina con el grado -3.

El inciso ImE:4 es acéfalo y de final estable, formado por los motivos mmEu:1 y mmE:2, comienza con el grado °5 y termina con el grado 1.

3.5.5 Resumen y análisis de las oraciones melódicas

La oración melódica Omt:a1 es binario regular, tética y termina con un inciso melódico episódico con carácter improvisatorio, la oración comienza por el grado 1 y acaba en el grado 2, tiene un contorno melódico ascendente y luego descendente repitiéndose el patrón en los 2 primeros incisos y finalizando de forma ascendente con el último inciso.

La oración melódica Omt:a1.1 es binario regular, tética y termina con un inciso melódico episódico con carácter improvisatorio, los 2 primeros incisos están subordinados por una transposición de octava ascendente, la oración comienza por el grado 1 y acaba en el grado 2, tiene un contorno melódico ascendente y luego descendente repitiéndose el patrón en los 2 primeros incisos y finalizando con una reexposición del primer episodio improvisatorio de forma ascendente con el último inciso.

La oración melódica Omt:a2 es binario regular, tética y con final estable, la oración comienza por el grado 1 y acaba en el grado 1, el primer inciso tiene un contorno melódico ascendente y luego descendente continuando con el segundo episodio improvisatorio que tienen un contorno ondulante y finaliza de forma descendente y continua con el último inciso similar al primero.

La oración melódica Omt:a2.1 es binario regular, tética y con final estable, la oración comienza por el grado 1 y acaba en el grado 1, el primer inciso está subordinado por una transposición ascendente de intervalo de octava, tiene un contorno melódico ascendente y luego descendente; teniendo una reexposición del segundo episodio improvisatorio que tienen un contorno ondulante y finaliza de forma descendente y continua con el último inciso similar al primero.

La oración melódica Omt:a3 es binario regular, tética y con final estable, la oración comienza por el grado 5 y acaba en el grado 1, tiene un contorno melódico ondulatorio en sus 4 primeros incisos con un salto final de intervalo de 9na, el último inciso es el tercer episodio improvisatorio que tienen un contorno melódico ascendente un salto de 3 octavas inferiores para de nuevo la melodía desarrollarse de forma ascendente.

La oración melódica Omt:a4 es binario regular, tética y con final estable, la oración comienza por el grado -7 y acaba en el grado 1, tiene un contorno melódico ondulatorio en sus ocho incisos melódicos.

La oración melódica Omt:a5 es unimembre teniendo un único inciso y cumpliendo la función de CODA, anacrúsico y con final estable, la oración comienza por el grado 5 y acaba en el grado 1, tiene un contorno melódico descendente

4 Discusión

Al ser el primer trabajo de este tipo realizado sobre el compositor, se está abierto a diversas propuestas que puedan enriquecer su profundidad o ampliar sus conclusiones desde diferentes perspectivas. La investigación permite adoptar un enfoque abierto y flexible. En cuanto a comparaciones, se puede observar que presenta similitudes con los trabajos realizados por Roca Vidal (2019) autor principal de la metodología empleada. En su análisis de la Danza Ritual del Fuego de Manuel de Falla, Roca Vidal destaca características del estilo nacionalista que Falla emplea en su composición, así como la variada utilización de acordes y recursos melódicos, los cuales son extensos y ricos, reflejando la musicalidad propia del inicio del siglo XX.

Por otro lado, Valcárcel Arze & Palacios Ortega (1986) señalan que la obra de Valcárcel hace un uso constante de la música mestiza del altiplano. A través de un análisis melódico, se ha comprobado que, a pesar de estar adornada con pasajes ornamentales y de carácter virtuoso, la obra mantiene su esencia original.

Uno de los hallazgos más significativos es la utilización de sistemas sonoros reducidos particularmente las escalas hexatónica hemitónica y pentatónica anhemitónica en modo dórico que confieren a la obra un carácter distintivo. Estas estructuras, lejos de limitar la expresividad, se convierten en recursos creativos que favorecen la generación de motivos, incisos y oraciones con gran riqueza rítmica y variaciones melódicas. El hecho de que Valcárcel reduzca su material a sistemas decáfonos o hexáfonos revela una búsqueda de síntesis entre lo popular y lo académico, evitando la dependencia exclusiva del cromatismo europeo.

Asimismo, la predominancia de intervalos de segunda mayor, tercera menor y cuarta justa muestra la cercanía de la obra con las melodías tradicionales andinas, donde los giros melódicos sencillos, repetitivos y de carácter modal cumplen una función identitaria. La incorporación de intervalos disonantes, aunque menos frecuentes, sugiere la influencia de técnicas modernas que enriquecen el discurso sin perder la raíz folclórica.

Desde la perspectiva sintáctica, la organización en párrafos de estructura A – A' – B – A' – B – C, con episodios improvisatorios intercalados, refleja una concepción flexible de la forma, más cercana a la oralidad y a la práctica popular que a los moldes europeos clásicos. Este diseño formal aporta dinamismo y espontaneidad, a la vez que evoca la naturaleza festiva y comunitaria de las danzas de llameros. En conjunto, los resultados evidencian que Valcárcel no se limita a transcribir melodías folclóricas, sino que las reelabora a través de procedimientos de reducción, ampliación, transporte y variación, logrando un lenguaje moderno que dialoga con la tradición. De este modo, la obra se convierte en un ejemplo paradigmático de mestizaje musical, en donde la estética europea se pone al servicio de la sonoridad andina.

5 Conclusiones

La obra presenta una compleja organización melódico-armónica en la que las melodías principales se sustentan en estructuras pentatónicas y hexatónicas, reflejando la fusión de tradiciones musicales andinas con desarrollos compositivos más elaborados. En la sección de la danza se emplea específicamente una escala FA hexatónica hemitónica (Dórico-Dórico), mientras que el huayno se articula sobre una escala FA pentatónica anhemitónica (Dórico-Dórico), lo que confiere a cada sección un matiz tonal distintivo a pesar de compartir la misma nota tónica.

El sistema sonoro principal de toda la obra se estructura como un SSP Decatónico Dórico/Frigio – Semicromático Dórico/Frigio/Lidio alterado N°2 (8a) T=FA, generando una red de tensiones y resonancias armónicas que enriquece la textura musical.

Desde el punto de vista sintáctico, la pieza sigue una estructura clara y equilibrada de tipo (A – A' – B – A' – B – C), que permite tanto la repetición temática como la variación progresiva de los materiales melódicos.

Finalmente, la tonalidad principal se asienta en Fa menor, con alteraciones accidentales en el segundo, quinto y sexto grado de la escala (T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6)), lo que introduce un juego de tensiones modal-diatónicas que se entrelaza con los sistemas escalares anteriores, creando una unidad coherente entre la base folclórica y el desarrollo compositivo de la obra.

6 Recomendaciones

La investigación musical está permitiendo un conocimiento más profundo de nuestros recursos en las melodías principales tanto la danza como en el huayño, por lo que se recomienda fomentar más estudios similares de este tipo. Se recomienda también hacer una evaluación a las cadencias sin preparación previa, como las voces secundarias de la obra de Theodoro Valcárcel, ya que este tipo de análisis puede ser muy amplio para cada fase. Cabe resaltar la labor innovadora al fusionar la música tradicional de la época inca y de los pueblos alto andinos con la emergente música moderna del siglo XX.

ANEXO 1:

Análisis melódico morfológico de la obra "Bailan los llameros"

BAILAN LOS LLAMEROS

T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6)

Theodoro VALCARCEL

T = Fa menor (6)
Gra. mel. 1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 5 -7 5

Int. mel. 2↑ -2↓ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↓ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → → 4↓ 4↑ 1→ -3↓ 2↑ 2↑ 1→ -3↓ -3↓ 1→

5 5 4 -3 1 1 1 6 5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

1→ 2↓ 2↓ -3↓ 1→ 1→ -3↓ 2↓ 3(10)↓ 3↑ -2↓ +4↑ 6↓ 5↑ 2↑ *5↑ 3↑ 2↑ 8↑ 4↑ 2↓ 6↑

T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 -6 4 -7 *5

2↑ -2↓ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↓ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → → 4↓ 4↑ -3↓ -3↓ -3↓ -3↓ → 4↑ -6↓ -2c↑

T = Do menor

5 6 2 5 2 5 -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

2↑ 5↓ 5↑ 4↑ 6↓ -3↓ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓

T = Fa menor

1 2 -3 4 5 5 5 -7 4 5 4 -3 1

2↑ -2↓ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↓ 4↓ 2↑ 2↓ 2↓ -3↓

T = Fa menor (6)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 5 -7 5

1→ 2↓ 2↓ -3↓ 1→ 1→ -3↓ 2↓ 3(8va)↓ 3↑ -2↓ +4↑ 6↓ 5↑ 2↑ *5↑ 3↑ 2↑ 8↑ 4↑ 2↓ 6↑

5 5 4 -3 1 1 1 6 5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

1→ 2↓ 2↓ -3↓ 1→ 1→ -3↓ 2↓ 3(8va)↓ 3↑ -2↓ +4↑ 6↓ 5↑ 2↑ *5↑ 3↑ 2↑ 8↑ 4↑ 2↓ 6↑

T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 4 -7 *5

2↑ -2↓ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↓ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → → 4↓ 4↑ -3↓ -3↓ -3↓ -3↓ → 4↑ -6↓ -2c↑



T = Do menor
5 6 2 5 2 5 -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

2 21 51 51 41 61 -31 21 21 31 21 21 -31 21 -31 21 21 -31

T = Fa menor
1 2 -3 4 5 5 5 -7 4 5 4 -3 1

21 -21 21 21 1 1 -31 41 21 21 -31

T = Fa menor (-5 5 -6 6)
5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4 -3 5 4 -3 5 4 -3 4 1 -3 5

41 21 -31 41 21 -31 → → -31 41 21 31 21 21 21 21 21 41 -31 -61 41

1 -3 4 5 1 -7 5 1 -7 5 4 -3 4 -3 1 2

-31 21 21 41 21 -31 41 21 -31 21 21 21 -31 2(9)1 →

2 5 -7 1 5 -7 2 1 5 -7 1 5 2 1 1 5 1 -3 6 1 5 6 1 5 1

+5(+12) 31 21 51 -61 31 21 51 31 21 41 51 -71 81 51 41 -31 +41 51 +21 -31 51 41

T = Fa menor (-2 2 -6 6)
-7 -3 1 5 4 -7 5 -3 4 -7 5 -3 4 -3 1 1

41 -31 41 21 41 -31 31 21 41 -31 31 21 21 -31

5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4 -3 5 4 -3 5 4 -3 4 1 -3 5

41 21 -31 41 21 -31 → → -31 41 21 31 21 21 31 21 21 41 -31 -61 41

1 -3 4 5 1 -7 5 1 -7 5 4 -3 1 6 6 -2 -2 2 5 1 -7 5 4 5 -3 1

-31 21 21 41 21 -31 41 21 -31 21 21 -31 → 41 → -2ef 51 41 -71 -31 21 21 31 -31

T = Fa menor (6)
1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 5 -7 5 5 4 -3 1 1 1 6

21 -21 21 21 1 1 -31 -31 21 21 -21 21 1 1 41 41 1 -31 21 21 1 -31 -31 1 -21 21 -31 1 -31 -71

5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

3(8va) 31 -21 +41 61 51 21 51 31 21 81 41 21 61

T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 -6 4 -7 5 3

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → 8↓ 4↓ 4↑ -3↑ -3↓ -3↑ -3↑ → 4↑ -6↑ -2c↑

T = Do menor

5 6 2 5 2 5 -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

2↑ 5↓ 5↑ 4↑ 6↓ -3↓ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓

T = Fa menor

1 2 -3 4 5 5 5 -7 4 5 4 -3 1

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ 4↓ 2↑ 2↓ 2↓ -3↑

T = Fa menor (-5 5 -6 6)

5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4 -3 5 4 -3 5 4 -3 4 1 -3 5

4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ → → -3↑ 4↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 2↑ 4↓ -3↑ -6↓ 4↑

1 -3 4 5 1 -7 5 1 -7 5 4 -3 4 -3 1 2

-3↑ 2↑ 2↑ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ 2↓ 2. 2↓ -3↓ 2(9)↑ →

2 5 -7 1 5 -7 2 1 5 -7 1 5 2 1 1 5 1 -3 6 1 5 6 1 5 1

-5(+12)↓ 3↓ 2↑ 5↑ -6↓ 3↑ 2↓ 5↑ 3↑ 2↑ 4↓ 5↑ -7↑ 8↓ 5↑ 4↑ -3↑ +4↑ 6↓ 5↑ +2↑ -3↑ 5↑ 4↑

T = Fa menor (-2 2 -6 6)

-7 -3 1 5 4 -7 5 -3 4 -7 5 -3 4 -3 1 5 1 -7 5 1 -7 5 5 -7 4

4↑ -3↓ 4↓ 2↓ 4↑ -3↓ 3↓ 2↑ 4↑ -3↓ 3↓ 2↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ → → -3↑ 4↓ 2↓

-3 5 4 -3 5 4 -3 4 1 -3 5 1 -3 4 5 1 -7 5 1 -7 5 4

3↑ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 2↑ 4↓ -3↑ -6↓ 4↑ -3↑ 2↑ 2↑ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3. 2↓ 2↓

-3 1 6 6 -2 2 2 5 1 -7 5 4 5 -3

-3↓ → 4↑ → -2c↑ 5↓ 4↑ -7↑ -3↓ 2↓ 2↑ 3↓ -3↓

T = Fa menor

5 -3 2 5 4 -3 2 1 5 1

3↑ -2↓ 5↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ 4(1)↓ 4↑ 8c↓

ANEXO 2:

Análisis melódico morfológico de la obra "Bailan los llameros"

BAILAN LOS LLAMEROS

T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6)

Theodoro VALCARCEL

T = Fa menor (6)

Gra. mel. 1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 -5 -7 5

Int. mel. 2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → → 4↓ 4↑ 1→ -3↑ 2↑ 2↑ 1→ -3↑ -3↓ 1→

5 5 4 -3 1 1 1 6 5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

1→ 2↓ 2↓ -3↓ 1→ 1→ -3↓ 2↓ 3(10)↓ 3↑ -2↑ +4↑ 6↓ 5↑ 2↑ 5↑ 3↑ 2↑ 8↑ 4↑ 2↓ 6↑

T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 -6 4 -7 5

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → → 4↓ 4↑ -3↑ -3↓ -3↑ -3↑ → 4↑ -6↑ -2c↑

T = Do menor

5 6 2 5 2 5 -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

2↑ 5↓ 5↑ 4↑ 6↓ -3↓ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓

T = Fa menor

1 2 -3 4 5 5 5 -7 4 5 4 -3 1

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ 4↓ 2↑ 2↓ 2↓ -3↑

T = Fa menor (6)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 5

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → → 4↓ 4↑ 1→ -3↑ 2↑ 2↑ 1→ -3↑ -3↓

5 5 4 -3 1 1 1 6 5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

1→ 2↓ 2↓ -3↓ 1→ 1→ -3↓ -7↑ 3(8va)↓ 3↑ -2↑ +4↑ 6↓ 5↑ 2↑ 5↑ 3↑ 2↑ 8↑ 4↑ 2↓ 6↑

T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 4 -7 5

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → 8↓ 4↓ 4↑ -3↑ -3↓ -3↑ -3↑ 4↑ -6↑ -2c↑

T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 -6 4 -7 5 3

2↑ -2↓ 2↑ 2↑ 1→ -3↑ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → 8↓ 4↓ 4↑ -3↑ -3↓ -3↑ -3↑ → 4↑ -6↑ -2c↑

T = Do menor

5 6 2 5 2 5 -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

2↑ 5↓ 5↑ 4↑ 6↓ -3↓ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓

T = Fa menor

1 2 -3 4 5 5 5 -7 4 5 4 -3 1

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ 4↓ 2↑ 2↓ 2↓ -3↑

T = Fa menor (-5 5 -6 6)

5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4 -3 5 4 -3 5 4 -3 1 -3 5

4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ → → -3↑ 4↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 2↑ 4↓ -3↑ -6↓ 4↑

1 -3 4 5 1 -7 5 1 -7 5 4 -3 4 -3 1 2

-3↑ 2↑ 2↑ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ 2↓ 2↓ 2↓ -3↓ 2(9)↑ →

2 5 -7 1 5 -7 2 1 5 -7 1 5 2 1 1 5 1 -3 6 1 5 6 1 5 1

-5(12)↓ 3↓ 2↑ 5↑ -6↓ 3↑ 2↓ 5↑ 3↑ 2↑ 4↓ 5↑ -7↑ 8↓ 5↑ 4↑ -3↑ +4↑ 6↓ 5↑ +2↑ -3↑ 5↓ 4↑

T = Fa menor (-2 2 -6 6)

-7 -3 1 5 4 -7 5 -3 4 -7 5 -3 4 -3 1 5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4

4↑ -3↓ 4↓ 2↓ 4↑ -3↓ 3↓ 2↑ 4↑ -3↓ 3↓ 2↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ → -3↑ 4↓ 2↓

-3 5 4 -3 5 4 -3 4 1 -3 5 1 -3 4 5 1 -7 5 1 -7 5 4

3↑ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 2↑ 4↓ -3↑ -6↓ 4↑ -3↑ 2↑ 2↑ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ 2↓ 2↓

-3 1 6 6 -2 -2 2 5 1 -7 5 4 5 -3

-3↓ → 4↑ → -2c↑ 5↓ 4↑ -7↑ -3↓ 2↓ 2↑ 3↓ -3↓

T = Fa menor

5 -3 2 5 4 -3 2 1 5 1

3↑ -2↓ 5↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ 4(11)↓ 4↑ 8c↓



T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 -6 4 -7 5 3

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ -3↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ → 8↓ 4↓ 4↑ -3↑ -3↓ -3↑ -3↑ → 4↑ -6↑ -2e↑

T = Do menor

5 6 2 5 2 5 -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

2↑ 5↓ 5↑ 4↑ 6↓ -3↓ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓ 2↓ -3↓

T = Fa menor

1 2 -3 4 5 5 5 -7 4 5 4 -3 1

2↑ -2↑ 2↑ 2↑ 1→ 1→ -3↑ 4↓ 2↑ 2↓ -3↑

T = Fa menor (-5 5 -6 6)

5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4 -3 5 4 -3 5 4 -3 4 1 -3 5

4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ → → -3↑ 4↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 4↑ -3↑ -6↓ 4↑

1 -3 4 5 1 -7 5 1 -7 5 4 -3 4 -3 1 2

-3↑ 2↑ 2↑ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ 2↓ 2↓ 2↓ -3↓ 2(9)↑ →

2 5 -7 1 5 -7 2 1 5 -7 1 5 2 1 1 5 1 -3 6 1 5 6 1 5 1

-5(+12)↓ 3↓ 2↑ 5↑ -6↓ 3↑ 2↓ 5↑ 3↑ 2↓ 4↓ 5↑ -7↑ 8↓ 5↑ 4↑ -3↑ +4↑ 6↓ 5↑ +2↑ -3↑ 5↑ 4↑

T = Fa menor (-2 2 -6 6)

-7 -3 1 5 4 -7 5 -3 4 -7 5 -3 4 -3 1 5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4

4↑ -3↓ 4↓ 2↓ 4↑ -3↓ 3↓ 2↑ 4↑ -3↓ 3↓ 2↓ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↑ -3↓ → → -3↑ 4↓ 2↓

-3 5 4 -3 5 4 -3 4 1 -3 5 1 -3 4 5 1 -7 5 1 -7 5 4

3↑ 2↓ 2↓ 3↑ 2↓ 2↓ 2↑ 4↓ -3↑ -6↓ 4↑ -3↑ 2↑ 2↑ 4↑ 2↓ -3↓ 4↑ 2↓ -3↓ 2↓ 2↓

-3 1 6 6 -2 2 2 5 1 -7 5 4 5 -3

-3↓ → 4↑ → -2e↑ 5↓ 4↑ -7↑ -3↓ 2↓ 2↑ 3↓ -3↓

T = Fa menor

1 5 -3 2 5 4 -3 2 1 5 1

3↑ -2↓ 5↓ 2↓ 2↓ -2↓ 2↓ 4(11)↓ 4↑

ANEXO 3:

Partitura original de la obra "Bailan los llameros" de las "Estampas del Ballet Suray Surita".

a don Manuel de FALLA

BAILAN LOS LLAMEROS

1

Theodoro VALCARCEL

Muy pausadamente, $\text{♩} = 112$

PIANO *p*

* Chil-chil y tinya

breve *f* *senza rall.* *ten.* *8*

cresc. *piu cresc.* *8*

p *senza rit.* *8*

* Chil-chil, instrumento hecho en calabaza.

Tinya, especie de tamborcillo de una sola membrana, sirve para acentuar el ritmo sincopado de la danza.

Propriété de l'Auteur
A LA FLÛTE DE PAN
49, rue de Rome et 3, rue de Madrid, Paris.

Copyright by Theodoro VALCARCEL 1939

F. 607 P.

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays.

2

a Tempo



vigoroso sf

più marcato il basso

etc.

senza rall.

cresc.

più cresc. e deciso

sf

Placido, e più mosso $\text{♩} = 92$

p

senza rall.

sempre p

sf poi cresc.

F. 607 P

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *p*. Tempo markings include *senza Tempo*, *a Tempo*, and *mesurato*. Other markings include *m.d.*, *lento*, *dolce e tenero*, *cresc.*, and *slanciato*. The score ends with a double bar line.

F. 607 P.

4 **a Tempo**

sf

senza Tempo

cresc. *mp*

a Tempo

deciso

p *ritardando e dim.*

Tempo, placido i movido

p

preciso e mf



The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a tempo marking 'a Tempo' and a dynamic marking 'sf'. The second system includes a 'senza Tempo' section followed by a return to 'a Tempo' with a 'cresc.' marking and a dynamic of 'mp'. The third system features a 'deciso' marking. The fourth system starts with a 'p' dynamic and a 'ritardando e dim.' instruction, followed by a change to 'Tempo, placido i movido' with a 'p' dynamic. The fifth system is marked 'preciso e mf'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

F. 607 P.

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes the following markings and instructions:

- System 1:** Starts with *m.d.* (moderato) and *senza Tempo*. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo changes to *len.* (lento).
- System 2:** Starts with *m.d.* and *len.*, then changes to *a Tempo*. The dynamics include *mp* (mezzo-piano).
- System 3:** Starts with *dolce* (dolce). It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo changes to *3* (triple).
- System 4:** Starts with *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo changes to *slanciato* (slanciato) and *rallentando* (rallentando). The dynamics include *mf* and *un poco* (un poco).
- System 5:** Starts with *sf* (sforzando) and *Largo*. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo changes to *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando) and *seco* (seco).

REFERENCIAS:

Bibliografía

Aldwell, E., & Schachter, C. (2011). *Harmony and Voice Leading* (4a ed.). Schirmer. https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Schachter_Aldwell-Harmony_Voice_Leading.pdf

Ardila Ramírez, J. A. (2018). *Tres obras para guitarra Basadas en música tradicional indígena de la zona andina* [Tesis de Maestro en Música, Pontificia Universidad Javeriana]. <http://hdl.handle.net/10554/39859>

Bent, I. (1990). Analysis, with a Glossary by William Drabkin. London, Macmillan. *Journal of the Royal Musical Association*, 111-122. <https://doi.org/10.1093/JRMA/115.1.111>

CaicedoSerrano, P. (2013). *Lacanción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte* [Universidad Complutense de Madrid]. <http://hdl.handle.net/20.500.14352/37725>

Cascudo García-Villaraco, T. (2013). Un arte mágico de evocación: La música nueva según Manuel de Falla. *Brocar: Cuadernos De Investigación Histórica*, (37), 167-182. <https://doi.org/10.18172/brocar.2544>

Chailley, J., & Challan, H. (1964). *Teoría completa de la música* (Vol. 1). Alphonse Leduc. <https://www.elargonauta.com/metodos-y-ejercicios/teoria-completa-de-la-musica-vol-i/979-0-046-22779-1/>

Cisneros Sola, M. D. (2013). Las canciones de juventud de Manuel de Falla: bases para su análisis prosódico y musical. *Quodlibet*, 53. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/43796>

Cisneros Sola, M. D. (2019). *La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción*. Universidad Complutense de Madrid. <http://hdl.handle.net/20.500.14352/16973>

Colquicocha Carrascal, M. P. (2020). *Fonética y significado de la lengua quechua en la interpretación de un Canto del alma vernácula de Theodoro Valcárcel*. Universidad Nacional de Música. <https://repositorio.unm.edu.pe/handle/20.500.12767/64>

Cook, N. (1994). *Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press. <https://www.elargonauta.com/libros/a-guide-to-musical-analysis/978-0-19-816508-8/>

De Pedro Cursá, D. (1990). *Teoría completa de la música* (Real musical, Ed.; 3era edición, Vol. 1). <https://www.iberlibro.com/9788438712573/TEOR%C3%8DA-COMPLETA-M%C3%9ASICA-VOL.1-Edici%C3%B3n-8438712576/plp>

Filinich Orozco, R. (2017). ta [p] chas: References to indigenous traditions in peruvian electroacoustic composition of the 1960s. *Leonardo Music Journal*, 27, 93-97. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_01026

Frías López, J. (2012). Los trabajos analíticos en torno a la obra de Manuel de Falla (IV): Trabajos de la década de los noventa" etapa primaria y secundaria. *Innovación y experiencias educativas*, 57. https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/iee/Numero_57/JOSE_JUAN_FRIAS_1.pdf

Frolova-Walker, M. (2007). *Russian music and nationalism*. Yale University Press

González, J. P. (2015). Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX. *El oído pensante*, 3(1), 29–42. <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7453>
Igoa, E. (2020). Análisis Musical I. <https://www.enriqueigoa.com/en/libros-y-ediciones/>

Jofré i Fradera, J. (2003). *El lenguaje musical*. Ma Non Troppo. <https://www.casadellibro.com/libro-el-lenguaje-musical/9788495601568/920383>

Kostka, S., & Payne, D. (2009). *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. McGraw-Hill.

LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical* (1a ed.). labor S.A. https://www.academia.edu/38914747/Jan_LaRue_An%C3%A1lisis_del_Estilo_Musical

Litvak, L. (2009). La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915. *Quintana*, 8, 95–111. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323979006>

Meyer, L. B., & Beveridge, L. P. (1958). Emotion and Meaning in Music. *The Christian Scholar*, 2, 175–178. <http://www.jstor.org/stable/41177078>

Molino, J. (1990). Musical Fact and the Semiology of Music. *J. A. Underwood - Music Analysis*, 9(2), 105. <https://doi.org/10.2307/854225>

Peña Kleisdyth, D. V. (2018). *Aplicación de una estrategia de aprendizaje en el proceso de formación de banda-escuela en un colegio público de Santander basada en el análisis musical interpretativo*. <http://hdl.handle.net/20.500.12749/2675>

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, Universidad de Helsinki]. <http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2016/11/Tesis-Clara-Petrozi.-2009.pdf>

Petrozzi, C. (2010). *Musical avant-garde in Peru since 1950* [Proceedings]. International Conference Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950, Thessaloniki, Greece. https://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/PETROZZI.pdf

Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. *Revista Musical Chilena*, 35(156), 363–685. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12404>

Piston, W. (1998). *Harmony* (5th ed.). <https://www.elargonauta.com/libros/armonia/978-84-936631-1-7/>

Pryer, A. (1996). Nattiez's "Music and Discourse": Situating the Philosophy. *Music Analysis*, 15(1), 116. <https://doi.org/10.2307/854172>

Riggs, E. J. (2011). *The art song of south America: an exploration through performance* [University of Maryland]. <https://api.drum.lib.umd.edu/server/api/core/bitstreams/8822446d-40ed-4bdc-91eb-cd37d9a22ab4/content>

Roca Vidal, F. (2008). *Propuesta de análisis musical: morfología y sintaxis del ritmo y de la melodía* [Universitat de Barcelona]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190568&info=resumen&idioma=SPA>



Roca Vidal, F. (2016). *Armonía: análisis morfológico y sintáctico*. Edimúsica Ediciones Musicales. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=821143>

Roca Vidal, F. (2017a). *Melodía: análisis morfológico y sintáctico*. Edimúsica. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=808880>

Roca Vidal, F. (2017b). *Ritmo: análisis morfológico y sintáctico* (Edimúsica, Ed.). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=808882>

Roca Vidal, F. (2019). *Análisis de la Danza Ritual del Fuego de Manuel de Falla*. Edimúsica. <https://www.elargonauta.com/libros/analisis-de-la-danza-ritual-del-fuego-de-manuel-de-falla/978-84-945864-9-1/>

Salzer, F. (1995). *Audición estructural - coherencia tonal en la música: 1a* (2° edición). Labor. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=160199>

Schoenberg, A. (1990). *Funciones estructurales de la armonía* (primera edición). https://openlibrary.org/works/OL1394577W/Structural_functions_of_harmony.com

Tello, A. (2001). Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista musical chilena*, 55(196), 7-26. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001>

Valcárcel Arze, E. (1999). Enrique Pinilla: hombre y artista. En *Repositorio Institucional - Ulima*. Universidad de Lima. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/6396609>

Valcárcel Arze, E., & Palacios Ortega, V. (1986). *Antología de la música puneña* (Corporaciones de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, Ed.; Vol. 1). https://biblioteca.unap.edu.pe/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=40384

Valcárcel Caballero, T. (1939). *Estampas del ballet "Suray surita"*. Paris. <https://drive.google.com/file/d/1unV4pQ9fOXQH2IVDAgmY8CWTqL8bT5Qa/view>

Valcárcel, T. (1932). ¿Fue exclusivamente de 5 sonidos la escala musical de los incas? *Revista del Museo Nacional*, 1, 118-121. <https://hdl.handle.net/20.500.14427/294>

Zamacois, J. (1966). *Teoría de la música II* (Labor S. A., Ed.). <https://www.casadellibro.com/libro-teoria-de-la-musica-ii-12-ed/9788433578402/20828>

Zamacois, J. (2007). *Teoría de la música I* (Vol. 1). https://www.gub.uy/ministerio-interior/sites/ministerio-interior/files/2023-10/toaz.info-joaquin-zamacois-teoria-de-la-musica-i-pr_f5ea535a6e3795fdb95c568cfa271d19.pdf



MIGUEL ROBERTH DUEÑAS ACUÑA:

Miguel Roberth Dueñas Acuña es músico, intérprete, arreglista y compositor huanuqueño, con experiencia en la interpretación, construcción, investigación y estudio de instrumentos andinos. Su trayectoria artística se vincula con la preservación, valoración y difusión del patrimonio musical peruano y el fortalecimiento de la identidad cultural.

Ha integrado y dirigido diversas agrupaciones musicales en Perú, Estados Unidos y Canadá, contribuyendo a la proyección internacional de la música peruana. Actualmente, se desempeña como docente de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, donde desarrolla actividades académicas, artísticas y culturales orientadas al estudio de la música tradicional, los instrumentos ancestrales y su incorporación en propuestas musicales contemporáneas.

SINFÓNICO Y ANDINO EN DIÁLOGO

Investigación-creación en el arreglo de “Amanecer Andino” para ensamble de Instrumentos Andinos

Miguel Roberth Dueñas Acuña

Facultad de Música, Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Huánuco, Perú

<https://orcid.org/0009-0001-4539-7481> 

miguelmusica2323@gmail.com

Resumen

Esta investigación tuvo como propósito crear un arreglo innovador de “Amanecer andino”, poema sinfónico de Daniel Alomía Robles, para ensamble de instrumentos andinos, mediante un proceso de investigación-creación. Desde un enfoque cualitativo y descriptivo-exploratorio, se analizaron la estructura y modalidad de la obra, la organología instrumental y el diseño de una notación híbrida, y se evaluó el arreglo mediante ensayos, grabación y juicio de expertos. Los resultados evidenciaron que los timbres tradicionales potencian la riqueza estructural y modal de la obra, mientras que la notación híbrida favorece su interpretación. Los expertos calificaron el arreglo como excelente. Se concluye que la investigación-creación articula tradición y contemporaneidad, preservando la identidad andina y ampliando posibilidades estéticas y pedagógicas.

Palabras Clave:

Alomía Robles, arreglo musical, interculturalidad, música andina, notación híbrida.

Abstract

This study aimed to create an innovative arrangement of “Amanecer andino”, a symphonic poem by Daniel Alomía Robles, for an Andean instrumental ensemble through a research-creation process. Using a qualitative, descriptive-exploratory approach, the study analyzed the work’s structure and modality, instrumental organology, and the design of a hybrid notation system, while evaluating the arrangement through rehearsals, recording, and expert assessment. The results showed that traditional timbres enhance the work’s structural and modal richness, while hybrid notation facilitates its interpretation. Experts rated the arrangement as excellent. The study concludes that research-creation effectively bridges tradition and contemporaneity, preserving Andean identity while expanding aesthetic and pedagogical possibilities.

Keywords:

Alomía Robles, andean music, hybrid notation, interculturality, musical arrangement.



ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia
Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-
Compartir Igual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual,
arbitrado por pares ciegos
Recibido: 26/05/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

La música andina y la música académica occidental han coexistido en América Latina durante siglos; sin embargo, las oportunidades de un diálogo profundo entre ambas tradiciones han sido escasas y, con frecuencia, mediadas por relaciones asimétricas de poder simbólico. Mientras la tradición sinfónica consolidó sus formatos de escritura, interpretación y difusión dentro de los circuitos institucionales del conservatorio, la música andina mantuvo su vitalidad a través de la oralidad, el ritual y la práctica comunitaria. Romero (2018) advierte que la música andina no es un ente estático, sino "un proceso dinámico de creación y recreación constante, influenciado por factores históricos, sociales y culturales" (p. 23). Esta perspectiva invita a considerar que toda reinterpretación de una obra vinculada a la tradición andina supone, al mismo tiempo, un acto de recreación cultural que trasciende lo estrictamente técnico.

Dentro de este panorama, la figura de Daniel Alomía Robles ocupa un lugar medular en la historia musical del Perú. Su poema sinfónico "Amanecer andino" constituye un ejemplo temprano y emblemático de fusión entre el lenguaje sinfónico europeo y la sensibilidad melódica de los Andes. La obra —construida sobre giros pentatónicos, progresiones modales y una atmósfera paisajística profundamente ligada a la cosmovisión andina— ha sido reconocida por especialistas como una pieza cuyo "ADN es esencialmente andino" (Romero y Mendivil, 2018), a pesar de su ropaje orquestal occidental. No obstante, hasta la fecha, las reinterpretaciones de esta obra han transitado predominantemente en una sola dirección: desde lo andino hacia lo sinfónico. El camino inverso, devolver la estructura sinfónica de Alomía Robles al timbre y la gestualidad de los instrumentos tradicionales— permanecía como un territorio inexplorado, tanto en la praxis creativa como en la reflexión académica.

El concepto de hibridación musical, desarrollado por García Canclini (2001), ofrece un marco conceptual pertinente para comprender estos procesos. García Canclini define la hibridación como "la combinación de estructuras o prácticas que antes existían separadas, dando lugar a nuevas formas, objetos y prácticas" (p. 14). En el caso de la música andina contemporánea, Romero y Mendivil (2018) señalan que la industrialización y la llegada de tecnologías como la radio a principios del siglo XX no solo aceleraron los intercambios culturales, sino que también impulsaron la mezcla de elementos tradicionales con influencias internacionales. Farinango (2012) complementa esta visión al enfatizar que la identidad cultural no es algo fijo ni puro, sino un proceso dinámico que surge de la creatividad colectiva, la migración, la globalización y la interacción constante entre lo local y lo global. Así entendida, la hibridación no implica la disolución de las identidades musicales, sino la emergencia de nuevas configuraciones sonoras que las enriquecen mutuamente.

Desde una perspectiva epistemológica, la investigación-creación se ha consolidado como un paradigma legítimo para abordar problemas artísticos mediante procesos creativos que generan simultáneamente obras y escritos reflexivos (Morales et al., 2018). López-Cano y San Cristóbal (2014) definen la investigación-creación como "un modelo de investigación que considera la práctica artística como un territorio legítimo para la generación de conocimiento" (p. 41). Bajo este enfoque, el acto compositivo y el montaje

instrumental no constituyen únicamente el producto final de la investigación, sino que operan como dispositivos metodológicos que permiten investigar, experimentar y teorizar de manera simultánea. Esta perspectiva resulta particularmente fecunda para el presente estudio, en el que la creación del arreglo musical se concibe como una forma de conocimiento situado y encarnado.

La literatura reciente sobre integración orquestal y transculturación ofrece antecedentes relevantes que configuran el estado de la cuestión. En el ámbito internacional, Vásconez (2022) desarrolló una suite hibridando sonoridades de la orquesta y el ensamble de vientos andinos a partir de ritmos ecuatorianos, concluyendo que este tipo de propuestas enriquece el repertorio y establece una plantilla para futuras obras similares. Triana y Hernández (2020), desde un enfoque fenomenológico-hermenéutico, identificaron que los intérpretes de música andina asimilan y adaptan elementos culturales, reconfigurando su identidad individual y colectiva. En el Perú, Hilario (2024) evidenció la escasez de arreglos de música andina para orquesta sinfónica en Huánuco, a pesar de que el repertorio andino posee recursos suficientes para ello, mientras que Gallegos (2023) demostró que es posible transformar la sonoridad de las romanzas de Alomía Robles para oboe y cuarteto de cuerdas sin perder sus características esenciales. Estas experiencias ponen de manifiesto que la fusión de tradiciones no es un simple empalme estilístico, sino una práctica compleja que implica decisiones de orquestación, afinación, notación y circulación social (Tello, 2021).

Un aspecto central y frecuentemente subestimado en estos procesos es el de la notación musical. Grebe (1991) argumentó que la notación musical occidental resulta insuficiente para representar adecuadamente las prácticas musicales no occidentales, lo que requiere la creación de sistemas híbridos que respeten las particularidades de cada tradición. Botina (2013), en su recital "Paisaje Musical Andino", adoptó un sistema que combina la escritura occidental formal con convenciones específicas para la práctica andina —transposiciones, pasajes libres, reconocimiento de modalidades propias—, demostrando que la partitura puede funcionar como un mapa flexible que convive con la oralidad interpretativa. Sin embargo, estos sistemas han permanecido mayoritariamente implícitos en la práctica de los ensambles, sin alcanzar una formalización transferible al ámbito académico.

Por otra parte, la comprensión de la estética sonora andina resulta indispensable para cualquier proceso de reinterpretación que aspire a la autenticidad cultural. Stobart (2006) señala que la estética sonora andina está íntimamente ligada a conceptos cosmológicos y rituales, donde "el sonido se concibe como una fuerza vital que conecta lo humano con lo divino" (p. 78). Esta dimensión espiritual del timbre andino —presente en la resonancia de las zampoñas, el aliento de las quenás o la vibración del charango— no puede reducirse a parámetros acústicos medibles; constituye, más bien, un universo semántico que todo arreglo debe honrar. Valencia (2018) complementa esta perspectiva al destacar que cada instrumento andino posee cualidades tímbricas únicas que reflejan la cosmovisión y la estética sonora de las culturas andinas. Comprender estas cualidades —sus posibilidades, pero también sus restricciones morfológicas— es condición necesaria para que el proceso de traducción tímbrica no traicione la identidad sonora de origen.

A pesar de estos avances, persiste un vacío significativo en la literatura: la ausencia de estudios que aborden de manera integrada el análisis estructural de una obra sinfónica canónica peruana, el desarrollo de un sistema de notación híbrida formalizado, la creación de un arreglo para ensamble de instrumentos andinos y la evaluación de su efectividad mediante interpretación y grabación con músicos especializados. Las investigaciones previas han atendido estos componentes de forma aislada —unos se centran en la composición, otros en la transculturación, otros en la organología—, pero ninguno los articula dentro de un proceso unitario de investigación-creación que vincule teoría, análisis y praxis artística.

En este contexto, el presente estudio tuvo como objetivo crear un arreglo innovador de “Amanecer andino” para ensamble de instrumentos andinos, explorando la intersección entre la música sinfónica y las tradiciones musicales andinas a través de un proceso de investigación-creación. De manera específica, se propuso: (a) analizar la estructura musical de la obra original e investigar las características sonoras y técnicas de los instrumentos andinos seleccionados; (b) desarrollar un sistema de notación híbrida que integre la escritura musical occidental con técnicas de interpretación andina; (c) crear un arreglo que reinterprete la obra aplicando técnicas de composición contemporánea que complementen las características de la música andina tradicional; y (d) evaluar la efectividad del arreglo mediante su interpretación y grabación con músicos especializados, analizando la contribución de este proceso a la práctica de arreglos interculturales en la música académica contemporánea.

La relevancia de este trabajo se sustenta en tres dimensiones. Desde el punto de vista teórico, aporta evidencia empírica sobre la viabilidad del diálogo intercultural sinfónico-andino a través de la investigación-creación, contribuyendo a un campo donde la reflexión suele preceder pero rara vez acompañar a la praxis. Desde el punto de vista práctico, genera un arreglo musical validado por expertos que amplía el repertorio de música de cámara para instrumentos andinos, un recurso escaso en las instituciones musicales de la región (Hilario, 2024). Desde el punto de vista educativo, ofrece un modelo metodológico replicable para la formación de arreglistas y compositores interesados en tender puentes entre tradiciones musicales, contribuyendo así al fortalecimiento de la identidad cultural y el sentido de pertenencia de las nuevas generaciones frente a su patrimonio sonoro.

2 Metodología

2.1 Enfoque y tipo de estudio

La presente investigación se inscribió en el paradigma cualitativo, bajo un diseño de investigación-creación de tipo aplicado y alcance descriptivo-exploratorio. La elección de este enfoque respondió a la naturaleza del objeto de estudio: la creación de un arreglo musical constituye un proceso en el que la práctica artística opera simultáneamente como medio de indagación y como producto del conocimiento generado. López-Cano y San Cristóbal (2014) definen la investigación-creación como "un modelo de investigación que considera la práctica artística como un territorio legítimo para la generación de conocimiento" (p. 41), lo cual sitúa al acto compositivo no

como un resultado terminal, sino como un dispositivo metodológico en sí mismo. En la misma línea, Hernández-Molina (2017) sostiene que esta modalidad permite generar nuevos conocimientos sobre los procesos creativos y sobre la obra misma mediante la reflexión y la sistematización.

El tipo de investigación fue aplicada, dado que se orientó a resolver un problema específico —el diálogo entre la tradición sinfónica y la música andina— a través de un producto tangible y verificable: el arreglo musical (Barrientos, 2006). El alcance descriptivo se justificó por la necesidad de caracterizar detalladamente el proceso creativo, las decisiones compositivas y las propiedades del diálogo entre ambas tradiciones (Hernández et al., 2006). El componente exploratorio, por su parte, obedeció al carácter innovador del estudio, que aborda un fenómeno con escasos antecedentes directos en la literatura, especialmente en lo relativo a la inversión del vector habitual —llevar una obra sinfónica canónica hacia el ensamble de instrumentos andinos— (Cortés e Iglesias, 2004).

2.2 Escenario de estudio

El estudio se desarrolló en la ciudad de Huánuco, Perú, una localidad situada en la región andina central del país, a orillas del río Huallaga. Este contexto geográfico y cultural resultó pertinente por su vibrante tradición musical andina, la presencia activa de músicos especializados en instrumentos como la quena, la zampoña y el charango, y la existencia de instituciones educativas dedicadas a la formación musical. Los espacios específicos de trabajo incluyeron las instalaciones de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNRAR) —para la investigación documental y los ensayos—, el auditorio Roel Edgardo Tarazona Padilla y estudios de grabación locales para el registro sonoro del arreglo final. El periodo de desarrollo comprendió desde julio de 2024 hasta julio de 2025, organizado en cuatro fases: investigación y análisis (julio–septiembre 2024), transcripción y arreglo (octubre 2024–enero 2025), presentaciones y evaluación (febrero–mayo 2025) y documentación final (junio–julio 2025).

2.3 Participantes

La selección de los participantes siguió un criterio intencional, propio de la investigación cualitativa. Se conformaron cuatro grupos diferenciados según su función en el proceso:

- **Investigador-creador:** autor del arreglo, responsable del diseño de la investigación, el análisis musical y la toma de decisiones compositivas. Su doble rol —investigador e intérprete— es inherente a la metodología de investigación-creación, donde la subjetividad del creador constituye una fuente legítima de conocimiento.
- **Músicos intérpretes (4-6):** ejecutantes locales especializados en instrumentos andinos (quena, zampoña, charango, entre otros), seleccionados por su experiencia interpretativa y su dominio de las técnicas tradicionales.
- **Expertos validadores (3):** profesionales con formación musical de nivel superior y trayectoria acreditada en arreglos e instrumentación andina, quienes evaluaron la calidad técnica y la pertinencia cultural del arreglo. El panel estuvo integrado por Josué Choquevilca Chinguel (Lic. en Música, docente del ISMP Daniel Alomía Robles, 20 años de experiencia en arreglos), Alcides Pérez Aguilar (Lic. en Música,

especialista en instrumentación andina, 20 años de experiencia) y Fredy Rómulo Marcellini Morales (Doctor, docente asociado de la UNDA, 40 años de experiencia en instrumentos andinos).

- **Técnicos de sonido (2):** encargados de la grabación y producción del arreglo final.

2.4 Trayectoria metodológica

El proceso de investigación-creación se estructuró en tres fases interrelacionadas, de carácter cíclico e iterativo, donde la reflexión y la praxis se retroalimentaron de forma continua.

Fase 1. Exploración y acercamiento al objeto de estudio

Esta etapa tuvo como propósito comprender en profundidad el material musical y su contexto. Se realizó una revisión exhaustiva de la partitura original de "Amanecer andino" de Daniel Alomía Robles, identificando su estructura formal, instrumentación, características melódicas, armónicas y rítmicas. Simultáneamente, se llevó a cabo un estudio organológico de los instrumentos andinos seleccionados para el ensamble —zampoñas de diversos registros (malta, basto, chilis, toyo), quenás, quenachos, quenillas, mama quena, monzeo, pincullo, tarcas, aspayo, antara, rondador, charango, mandolina, tiple colombiano, guitarra, bombo legüero, bombo wankara, chakchas, claves de madera, tambor andino y efectos sonoros (palo de lluvia, efectos de viento y de aves)— con el fin de delimitar sus posibilidades tímbricas y restricciones morfológicas. Como señala Echeverría (2019), este análisis no constituye un mero inventario, sino "una lectura crítica que permite entender la obra en su multidimensionalidad" (s/p). Se revisaron, además, versiones y arreglos previos de la obra para mapear las diferentes aproximaciones existentes.

Fase 2. El proceso creativo como laboratorio

En esta fase central, la investigación se realizó a través de la propia práctica compositiva. El acto de arreglar la obra para el ensamble andino implicó un proceso de experimentación y toma de decisiones sostenidas: cada elección sobre la instrumentación, el tratamiento armónico, la textura o la reestructuración formal generó conocimiento inherente al proceso creativo. Se exploraron las posibilidades sonoras y expresivas de los instrumentos tradicionales, aplicando procedimientos contemporáneos —ostinati modales, desplazamientos métricos, transiciones por color, heterofonías dirigidas, microvariaciones tímbricas— y, simultáneamente, se desarrolló un sistema de notación híbrida que integrara la escritura musical occidental con grafías para técnicas interpretativas andinas (glissandos de quena, ataques percusivos de vientos, cruces tímbricos, pasajes de respiración compartida). El proceso fue iterativo: la creación y la reflexión se entrelazaron de manera continua, y el compositor documentó sus decisiones y las razones subyacentes en un diario de campo.

Fase 3. Sistematización y reflexión

La etapa final consistió en sistematizar el proceso y reflexionar críticamente sobre los hallazgos. Se documentaron detalladamente las decisiones compositivas, se analizó el resultado final —la obra musical— y se describieron los aprendizajes derivados de la

experiencia. La reflexión buscó responder las preguntas de investigación formuladas inicialmente, a partir de la evidencia práctica acumulada. Este componente reflexivo es el que valida el proyecto como una investigación académica, al permitir que los hallazgos puedan ser comunicados, examinados y potencialmente replicados por otros investigadores y creadores.

2.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Se emplearon cuatro técnicas de recolección, cada una asociada a un instrumento específico:

Las fuentes primarias del estudio estuvieron intrínsecamente ligadas al proceso de creación: la partitura original de “Amanecer andino”, el arreglo musical finalizado,

Tabla 1
Técnicas e instrumentos de recolección de datos.
Nota. Elaboración propia.

Técnica	Instrumento	Propósito
Observación participante	Diario de campo	Registrar observaciones durante ensayos y sesiones de creación
Entrevistas semiestructuradas	Guía de entrevista (dos ejes temáticos: conocimiento de Alomía Robles y pertenencia de la obra para arreglo)	Recoger percepciones de músicos y expertos sobre la obra y el arreglo
Análisis documental	Ficha de análisis musicológico (dimensiones: forma y estructura, melodía y giros, armonía y textura, ritmo y carácter)	Analizar la partitura original y versiones existentes
Grabaciones de audio y video	Equipos de grabación profesional	Documentar el proceso creativo y la ejecución final

el diario de campo del compositor y las grabaciones del proceso de ensayos y de la interpretación final. Como fuentes secundarias se utilizó la literatura académica sobre investigación-creación, historia de la música peruana y teoría musical.

2.6 Tratamiento y análisis de la información

El tratamiento de la información siguió una lógica cualitativa, donde la recopilación de datos fue un proceso simultáneo a la creación —no una fase separada—. La información se generó mediante la observación participante, la reflexión escrita en el diario de campo y el análisis musical de la partitura original y del arreglo. El análisis se realizó de forma continua mediante análisis de contenido cualitativo: se examinaron y organizaron las notas del diario de campo para identificar patrones, temas y conceptos emergentes. El análisis se complementó con una dimensión de hermenéutica musical, orientada a comprender cómo el arreglo final refleja la obra original y qué nuevos significados emergen del diálogo entre tradiciones. En este sentido, Fuster Guillén (2019) señala que el mapeamiento en la investigación cualitativa "permite visualizar las relaciones entre los diferentes elementos del estudio, facilitando una comprensión holística del fenómeno investigado" (p. 205).

Para la validación del arreglo se diseñó una Ficha de Validación del Arreglo Musical por Expertos, estructurada en cuatro dimensiones: (1) aspectos técnicos del arreglo (coherencia armónica, tratamiento melódico, textura musical, rítmica); (2) instrumentación y orquestación (idoneidad tímbrica, registro instrumental, equilibrio sonoro, factibilidad técnica); (3) aspectos estilísticos y creativos (fidelidad a la obra original, incorporación de elementos andinos, creatividad en la adaptación, coherencia estilística); y (4) notación y presentación (claridad de la partitura, corrección de la notación, indicaciones técnicas, organización). Cada indicador fue evaluado en una escala de cinco niveles: Deficiente (0-20), Regular (21-40), Bueno (41-60), Muy Bueno (61-80) y Excelente (81-100).

2.7 Rigor científico

Los criterios de rigor se abordaron desde las cuatro dimensiones establecidas por la tradición cualitativa, adaptadas al contexto específico de la investigación-creación:

a) Credibilidad (validez interna)

Se logró mediante la inmersión profunda del investigador en todo el proceso creativo, la documentación continua en el diario de campo, la reflexividad sobre el propio rol del creador y la validación por pares a través de tres expertos con trayectorias de entre 20 y 40 años de experiencia. Cadenas (2007) señala que la credibilidad se alcanza cuando las personas involucradas reconocen los hallazgos como auténticos y representativos desde su perspectiva.

b) Transferibilidad (validez externa)

Se garantizó mediante una descripción densa del proceso, incluyendo el mapeamiento espacial, temporal y conceptual, de modo que otros investigadores puedan seguir o adaptar la experiencia en sus propios proyectos. Pérez (2024) enfatiza que, en la investigación-creación, el propósito no es la generalización estadística, sino ofrecer un proceso suficientemente documentado para que otros puedan aprender y recrear la experiencia en contextos similares.

c) Dependencia (confiabilidad)

Se aseguró mediante una pista de auditoría compuesta por el registro detallado de todas las decisiones, borradores del arreglo, grabaciones de ensayos y el diario de campo, conservados de acuerdo con el mapeamiento temporal establecido.

d) Confirmabilidad (objetividad)

Se alcanzó a través de la triangulación de múltiples fuentes: la partitura original, grabaciones de otros intérpretes, las propias grabaciones del proceso y los diarios de campo. Esta diversidad de fuentes permitió construir una visión más completa del fenómeno estudiado, reduciendo el sesgo inherente al doble rol del investigador-creador.

2.8 Consideraciones éticas

La investigación se desarrolló con apego a los principios éticos de la investigación cualitativa. La participación de los músicos e intérpretes fue voluntaria, se respetó la

autoría de la obra original de Daniel Alomía Robles en todo momento y se obtuvo la aprobación institucional del proyecto mediante resolución de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNRAR). Los expertos validadores consintieron de forma expresa la utilización de sus evaluaciones con fines académicos.

3 Resultados

Los resultados se organizan en cuatro ejes correspondientes a los objetivos específicos de la investigación: (a) análisis musical de la obra original y estudio organológico del ensamble, (b) desarrollo del sistema de notación híbrida, (c) proceso creativo del arreglo y (d) evaluación interpretativa y validación por expertos.

3.1 Análisis musical de la obra y estudio instrumental

El análisis musicológico de “Amanecer andino” reveló una estructura tripartita flexible compuesta por una introducción evocadora, una sección principal articulada en periodos contrastantes (A, B y C) conectados por transiciones, y una coda que retoma elementos del inicio. Esta arquitectura formal se caracteriza por la alternancia entre motivos pentatónicos, progresiones modales propias del lenguaje andino y giros melódicos de marcado carácter descriptivo y paisajístico. En el plano armónico, se identificó un tránsito recurrente entre centros tonales vinculados al modo menor natural (mi menor, la menor), así como progresiones que remiten a la práctica pentafónica tradicional. La obra presenta, además, una combinación de bordaduras, apoyaturas y pedales que refuerzan la atmósfera contemplativa de los pasajes iniciales y la energía de los periodos centrales.

El estudio organológico y técnico del instrumental seleccionado para el ensamble abarcó un conjunto amplio y diversificado. En la familia de vientos andinos se incluyeron zampoñas de cuatro registros —malta, basto, chilis y toyo—, quenás, quenachos, quenillas, mama quena, monzeo, pincullo, tarcas, aspayo, antara y rondador. La sección de cuerdas integró charango, mandolina, tiple colombiano, guitarra y arpa andina, mientras que la percusión estuvo conformada por bombo legüero, bombo wankara, chakchas (semillas andinas), claves de madera y tambor andino. El ensamble se complementó con efectos sonoros andinos: palo de lluvia, efectos de viento y efectos de aves.

El análisis de estas fuentes sonoras permitió identificar no solo las posibilidades tímbricas de cada instrumento, sino también las restricciones derivadas de su morfología. Las zampoñas, organizadas en hileras, condicionan la movilidad melódica y sugieren un tratamiento responsorial antes que lineal-continuo. Las quenás y quenachos ofrecen un amplio rango dinámico y expresivo, lo cual favorece los diseños melódicos principales. El charango y la guitarra proporcionan una base rítmica y armónica flexible, adecuada para sostener texturas de tratamiento contemporáneo. El arpa andina aporta un color resonante que equilibra el ensamble en los pasajes líricos, y las percusiones —en particular el bombo— permiten enfatizar pulsos rituales y secuencias rítmicas de referencia cultural. Estos hallazgos constituyeron la base técnica sobre la cual se tomaron las decisiones compositivas del arreglo.

3.2 Desarrollo del sistema de notación híbrida

El proceso de diseño del sistema de notación híbrida dio como resultado un repertorio de signos que integra la escritura occidental convencional con grafías específicas para técnicas interpretativas andinas. Entre los elementos más significativos del sistema desarrollado se encuentran:

- Indicaciones de aire, articulación y presión labial específicas para quenas y zampoñas, que permiten representar matices sonoros inaccesibles desde la notación estándar.
- Símbolos gráficos para glissandi soplados, fricciones de aire y variaciones tímbricas, habituales en la práctica de intérpretes andinos pero carentes de equivalente en la escritura occidental.
- Diagramas de hileras para zampoñas, integrados discretamente sobre el pentagrama, que facilitan la lectura al indicar visualmente qué tubo debe ejecutarse en cada pasaje.
- Macrorrítmicas por capas, diseñadas para representar heterofonías simultáneas sin sobrecargar la partitura con información que dificulte la lectura.
- Notación para cruces tímbricos entre instrumentos afines (quena-quenacho, zampoña malta-basto), que señala los puntos de transferencia melódica y permite una coordinación más precisa del color sonoro.

Los músicos participantes en los ensayos reportaron que la notación híbrida resultaba más clara para expresar los gestos sonoros propios de la ejecución andina, particularmente en pasajes donde la escritura occidental no ofrece equivalentes exactos. Este diálogo entre grafías —la occidental y la andina— favoreció una interpretación más natural y coherente con la tradición sonora que la obra pretende evocar. El sistema no pretende reemplazar la notación estándar, sino complementarla con un estrato de información culturalmente pertinente.

3.3 Proceso creativo del arreglo

El arreglo final de “Amanecer andino” se consolidó como una reinterpretación que respeta el espíritu de la obra original y, al mismo tiempo, la proyecta hacia un horizonte sonoro sinfónico-andino. Las decisiones compositivas centrales pueden sintetizarse en cinco ejes.

El resultado fue un arreglo que combina lo ritual y lo académico, lo ancestral y lo moderno, con un tratamiento que respeta el lenguaje andino sin recurrir a imitaciones literales de la escritura orquestal original. La obra no constituye una reducción de la partitura sinfónica, sino lo que los propios expertos validadores caracterizaron como “una restitución de su identidad sonora”: al trasladar la obra a quenas, charangos y zampoñas, el arreglo devuelve la música a lo que los entrevistados denominaron “su medio natural de expresión”. La partitura completa del arreglo —score general y reducción para piano— fue documentada y puesta a disposición en formato digital mediante un código QR incluido en el anexo al final de este texto.

Eje creativo	Descripción
Texturas estratificadas	Cada familia instrumental aporta un color autónomo que se integra en un discurso colectivo, evitando la duplicación literal de voces
Heterofonías dirigidas	Recurso central del tejido melódico, especialmente en los periodos A y C, donde múltiples líneas elaboran simultáneamente un mismo motivo con variaciones micromelódicas
Atmósferas paisajísticas	Recreadas mediante superposiciones de intervalos abiertos, pedales y timbres de aire, especialmente en la introducción y la coda
Procedimientos contemporáneos	Incorporación de ostinati modales, desplazamientos métricos y transiciones por color y microvariaciones tímbricas como recursos de desarrollo
Asignación de roles tímbricos	Las zampoñas funcionan como portadoras de motivos rítmico-melódicos; las quenás asumen el eje expresivo principal; los cordófonos operan como agentes de estabilidad armónica

Tabla 2
Ejes y decisiones compositivas centrales.
Nota: Elaboración propia.

3.4 Evaluación interpretativa y validación por expertos

La evaluación del arreglo se realizó en dos planos complementarios: la interpretación y grabación con músicos especializados, y la validación técnica por un panel de tres expertos.

a) Interpretación y grabación

Durante los ensayos y la sesión de grabación, los músicos especializados en instrumentos andinos destacaron la coherencia del discurso sonoro y la naturalidad con la que las técnicas andinas fueron integradas en la obra. La notación híbrida facilitó la comunicación entre compositor e intérpretes, reduciendo los malentendidos sobre gestos sonoros y permitiendo lecturas más precisas. En el transcurso de los ensayos emergieron ajustes técnicos valiosos: se refinaron las respiraciones compartidas, se reforzaron ciertas líneas y se redistribuyeron ocasionalmente algunos motivos para equilibrar el ensamble. La interpretación final reveló una sonoridad que los participantes calificaron como "robusta, expresiva y culturalmente situada".

b) Validación por juicio de expertos

El panel estuvo integrado por tres especialistas con trayectorias de entre 20 y 40 años de experiencia en arreglos e instrumentación andina. La evaluación se estructuró en cuatro dimensiones mediante una ficha de validación con escala de cinco niveles (Deficiente, Regular, Bueno, Muy Bueno, Excelente). La Tabla 3 sintetiza los resultados globales.

Los tres validadores otorgaron la calificación de "Excelente" en las cuatro dimensiones y declararon el arreglo "válido sin modificaciones", un resultado que confirma la madurez técnica y la pertinencia estilística de la propuesta. Más allá de la calificación cuantitativa, el análisis cualitativo de sus valoraciones revela tres núcleos interpretativos convergentes:

Dimensión evaluada	Validador 1 (A. Pérez, 20 años)	Validador 2 (F. Marcellini, 40 años)	Validador 3 (J. Choquevilca, 20 años)
Aspectos técnicos del arreglo	Excelente	Excelente	Excelente
Instrumentación y orquestación	Excelente	Excelente	Excelente
Aspectos estilísticos y creativos	Excelente	Excelente	Excelente
Notación y presentación	Excelente	Excelente	Excelente
Valoración global	Excelente	Excelente	Excelente
Validez para el proyecto	Válido sin modificaciones	Válido sin modificaciones	Válido sin modificaciones

Tabla 3
Síntesis de la evaluación técnica del arreglo por los validadores.
Nota. Elaboración propia.

Nota. A. Pérez = Alcides Pérez Aguilar, Lic. en Música, especialista en instrumentación andina. F. Marcellini = Fredy Rómulo Marcellini Morales, Doctor, docente asociado de la UN DAR. J. Choquevilca = Josué Choquevilca Chinguel, Lic. en Música, docente del ISMP Daniel Alomía Robles.

c) Sobre la valoración global del arreglo

El maestro Pérez destacó la calidad integral de la propuesta sin reservas. Marcellini validó la obra como "un aporte significativo al legado de Robles", mientras que Choquevilca la calificó como "excelente, muy recomendada", otorgando respaldo total a la iniciativa.

d) Sobre la identidad y el diálogo sinfónico-andino

Pérez reconoció la creatividad en la adaptación y valoró que la obra logra construir un puente entre lo académico y lo popular. Marcellini destacó explícitamente que la propuesta "preserva y difunde el legado de Daniel Alomía Robles", interpretando el arreglo como un acto de conservación cultural. Choquevilca, por su parte, consideró que los elementos andinos están integrados "de manera orgánica y auténtica, no forzada".

e) Sobre la proyección pedagógica e institucional

Las recomendaciones de los expertos trascienden la valoración técnica y apuntan a la función formativa del arreglo. Pérez sugirió "implementar talleres de instrumentos andinos en la institución, viendo el arreglo como material didáctico clave". Marcellini recomendó que los instrumentos utilizados sean adoptados como material de uso educativo oficial en la UN DAR. Choquevilca alentó a "continuar realizando trabajos similares", proyectando la investigación-creación como línea de trabajo académico sostenible.

3.5 Hallazgos transversales de las entrevistas

Las entrevistas semiestructuradas realizadas a cinco maestros especialistas en música andina y académica (Bernardo, Puyen, Marcellini, Guerra y García) generaron hallazgos

complementarios que contextualizan los resultados del arreglo. En relación con la esencia de la obra, existió consenso absoluto en reconocer a Daniel Alomía Robles no solo como compositor, sino como un etnomusicólogo pionero y recopilador. Los entrevistados describieron "Amanecer andino" como "una obra descriptiva y fotográfica del paisaje serrano", destacando como elementos técnicos clave la pentafonía, la estructura de poema sinfónico y el uso de armonía tradicional con melodías de pregunta y respuesta.

Respecto a la pertinencia del arreglo para instrumentos andinos, los maestros argumentaron que la obra es idónea para este formato porque ofrece una riqueza tímbrica que los instrumentos occidentales a veces solo imitan. García afirmó que "trasladarla a instrumentos tradicionales es una ventaja sobre la orquesta sinfónica, pues interpretan mejor la esencia". Marcellini resaltó que los expertos consideran la obra no como una pieza sinfónica adaptada, sino como una composición cuyo "ADN ya es andino": Alomía Robles capturó la cosmovisión y la atmósfera del amanecer serrano, de modo que la obra "no finge ser andina, es andina en su núcleo". La síntesis global de las entrevistas reveló una coincidencia unánime: el proyecto no se entiende como una simple adaptación, sino como un acto de reivindicación sonora y fortalecimiento de la identidad pedagógica, siempre que el arreglo respete escrupulosamente la línea melódica original y la intención emotiva del autor.

4 Discusión

Los hallazgos de esta investigación-creación confirman que "Amanecer andino", de Daniel Alomía Robles, posee una plasticidad estructural que permite su relectura desde la organología tradicional sin que se diluya su esencia sinfónica. Este resultado central se articula en torno a tres ejes de discusión que dialogan con los antecedentes teóricos y empíricos del estudio.

4.1 La investigación-creación como puente entre dos mundos sonoros

El proceso de reinterpretación de "Amanecer andino" para ensamble de instrumentos andinos trascendió la simple adaptación tímbrica y se constituyó como un acto de traducción cultural. Este hallazgo dialoga directamente con la experiencia de Vásquez (2022), quien en su Suite para Orquesta y Ensamble de Vientos Andinos ya advertía que la hibridación no es una mera yuxtaposición estilística, sino una búsqueda deliberada de balance sonoro entre universos musicales distintos. No obstante, existe una diferencia sustancial entre ambas experiencias: mientras Vásquez empleó la intuición como guía compositiva principal para una obra nueva, el presente estudio demostró que trabajar sobre una obra preexistente y canónica exige un análisis sistemático más riguroso, donde cada decisión de orquestación compromete no solo la coherencia musical, sino también la fidelidad al legado del compositor.

En este sentido, los resultados se alinean con la teoría de la reinterpretación propuesta por Cook (2013) y Rink (2002). Lo alcanzado en el arreglo no fue una reducción de la partitura sinfónica, sino lo que Cook denominaría una "creación en tiempo real" o performativa, donde la obra se reconfigura al transitar de un universo tímbrico a otro. La validación por parte de tres expertos —Pérez, Marcellini y Choquevilca—, quienes calificaron unánimemente el arreglo como "Excelente" sin requerir modificaciones

estructurales, confirma que la obra logró transitar exitosamente de un lenguaje a otro conservando su identidad.

Este hallazgo complementa e invierte el vector identificado por Hilario (2024), quien documentó la escasez de arreglos de música andina para orquesta sinfónica en Huánuco. Si Hilario llevó lo andino hacia lo sinfónico, la presente investigación trae lo sinfónico —la estructura de Alomía Robles— de vuelta a la sonoridad ancestral del ensamble andino, cerrando lo que Romero (2018) describe como "un proceso dinámico de creación y recreación constante" (p. 23). De igual modo, la experiencia converge con los hallazgos de Gallegos (2023), cuyos arreglos para oboe y cuarteto de cuerdas de romanzas de Alomía Robles lograron transformar la sonoridad sin perder las características esenciales, aunque en un dominio instrumental más cercano a la tradición académica occidental.

4.2. La notación híbrida: resolviendo la insuficiencia de la escritura occidental

Uno de los hallazgos más reveladores del proceso creativo fue la insuficiencia de la partitura occidental convencional para capturar los gestos interpretativos propios de la música andina, tales como los glissandos característicos de las quenás, los ataques percusivos de los vientos o las respiraciones compartidas en las zampoñas. Esta constatación corrobora la postura teórica formulada por Grebe (1991), quien décadas atrás argumentaba que "la notación musical occidental es insuficiente para representar adecuadamente las prácticas musicales no occidentales, requiriendo la creación de sistemas híbridos que respeten las particularidades de cada tradición" (p. 56).

La propuesta de notación híbrida desarrollada en esta investigación no solo resultó teóricamente necesaria, sino que demostró su eficacia comunicativa durante los ensayos y la fase de validación. Los músicos del ensamble reportaron mayor claridad en la lectura de gestos sonoros andinos y una reducción significativa de malentendidos interpretativos respecto de lo que hubiera permitido una partitura estrictamente occidental. Este aporte marca una diferencia operativa con trabajos como los de Gallegos (2023), cuyos arreglos se mantienen en un dominio notacional más convencional. En el presente caso, la inclusión de grafías para técnicas extendidas andinas fue determinante para evitar lo que Tello (2021) identifica como "retos de proyección y articulación" inherentes a la integración de instrumentos tradicionales en contextos académicos.

Al igual que Botina (2013) en su recital Paisaje Musical Andino, este estudio encontró que la partitura debe funcionar como un mapa flexible que combine rigor métrico con libertad tímbrica. Sin embargo, a diferencia del trabajo de Botina, donde el sistema de notación permaneció en la esfera de la práctica oral, la presente investigación formalizó dicho sistema como un aporte metodológico transferible y documentado, susceptible de ser replicado por otros arreglistas e investigadores en contextos similares.

4.3. Impacto en la identidad cultural y la praxis pedagógica

Los resultados cualitativos derivados de la interacción con los músicos y las entrevistas a cinco maestros especialistas (Bernardo, Puyen, Marcellini, Guerra y García) revelaron que el arreglo actúa como un dispositivo de fortalecimiento identitario. Los intérpretes

no se limitaron a ejecutar una obra: se apropiaron de un legado cultural, experimentando lo que los expertos describieron como un sentimiento de orgullo y reconexión con las raíces sonoras andinas. Este hallazgo concuerda con Triana y Hernández (2020), quienes documentaron que la interacción con instrumentos y repertorios andinos reconfigura la subjetividad individual y colectiva de los intérpretes, y con Mendoza (2024), quien encontró una relación significativa entre los instrumentos musicales andinos y el estado anímico positivo de estudiantes peruanos.

Un matiz importante emerge de la comparación con Borbor Villanueva (2018), quien observó el fenómeno de orgullo identitario en géneros populares contemporáneos como la tecnocumbia. Los resultados del presente estudio evidencian que dicho orgullo se activa también —y quizás con mayor solemnidad— en el repertorio académico, sugiriendo que la reinterpretación de obras canónicas como “Amanecer andino” con instrumentos tradicionales tiene un potencial identitario que trasciende las fronteras del género musical.

Las estrategias de ensayo que emergieron durante el proceso —ajustes de respiración compartida, balance de planos sonoros, redistribución de motivos melódicos— coinciden con las recomendaciones de Briceño Alva y Saavedra Chavez (2024) sobre la adaptación del repertorio al nivel interpretativo de los integrantes. No obstante, en este caso los ensayos fueron más allá de lo técnico y se convirtieron en espacios de diálogo intercultural, donde saberes académicos y comunitarios coexistieron en la toma de decisiones musicales. La validación de los maestros Choquevilca y Marcellini subraya que este tipo de arreglo constituye “un recurso pedagógico urgente para decolonizar el repertorio de nuestros conservatorios”, permitiendo que la técnica académica abrace la sonoridad local sin subordinarla.

Desde la perspectiva de la hibridación cultural, estos hallazgos confirman la tesis de García Canclini (2001, p.14) sobre la “combinación de estructuras o prácticas que antes existían separadas, dando lugar a nuevas formas, objetos y prácticas”, y la de Farinango (2012), quien enfatiza que la identidad cultural no es algo fijo, sino un proceso dinámico que se refleja con particular intensidad en la música andina contemporánea.

4.4 Limitaciones del estudio

Es necesario señalar dos limitaciones que condicionan el alcance de los hallazgos presentados.

En primer lugar, el investigador principal asumió simultáneamente los roles de compositor-arreglista y analista del proceso creativo. Si bien la investigación-creación legítima epistemológicamente esta doble función —como lo sostienen López-Cano y San Cristóbal (2014) al señalar que “la práctica artística es un territorio legítimo para la generación de conocimiento” (p. 41)—, la ausencia de un protocolo explícito de reflexividad crítica o de un observador externo que documentara el proceso de forma independiente puede haber introducido sesgos en la interpretación de las decisiones compositivas. Futuras investigaciones de esta naturaleza se beneficiarían de incorporar estrategias de triangulación del investigador, tal como recomienda la literatura sobre rigor en investigación cualitativa (Pérez, 2024).

En segundo lugar, la validación del arreglo fue realizada por tres expertos vinculados a la misma institución de origen del investigador —el ISMP Daniel Alomía Robles y la UN DAR—, lo que configura un circuito de evaluación endogámico. Aunque los validadores poseen amplia trayectoria (entre 20 y 40 años de experiencia), la inclusión de evaluadores externos a la región de Huánuco o pertenecientes a tradiciones musicales andinas de otros países habría fortalecido la transferibilidad de los resultados. Esta limitación no invalida los hallazgos, pero sugiere cautela al momento de generalizar las conclusiones sobre la eficacia del sistema de notación híbrida y la pertinencia intercultural del arreglo a otros contextos geográficos y musicales.

5 Conclusiones

La creación de un arreglo innovador de “Amanecer andino” para ensamble de instrumentos andinos confirmó que la investigación-creación constituye una vía fecunda para articular el pensamiento académico con las prácticas musicales vivas del Perú. El diálogo entre la estética sinfónica y la tradición sonora andina no solo permitió reinterpretar una obra emblemática desde nuevas perspectivas tímbricas y expresivas, sino que generó conocimiento situado, sensible y profundamente respetuoso con las raíces culturales. La música andina, trabajada con rigor analítico y sensibilidad artística, demostró tener la capacidad de proyectarse hacia formatos contemporáneos sin perder su esencia, reafirmando su vigencia creativa dentro y fuera de los espacios académicos (Cook, 2013; López-Cano y San Cristóbal, 2014).

El análisis musical de la obra, combinado con la investigación organológica de los instrumentos seleccionados —quenas, zampoñas, charango, mandolina, tiple, percusiones andinas, entre otros—, reveló que “Amanecer andino” posee una riqueza estructural y modal que se potencia al dialogar con los timbres tradicionales. Estos instrumentos aportaron matices, colores y gestos interpretativos que la formación sinfónica original no puede ofrecer, confirmando que la obra, como señalaron los expertos entrevistados, “no finge ser andina: es andina en su núcleo” (Stobart, 2006; Valencia, 2018).

El sistema de notación híbrida desarrollado demostró que es posible representar con fidelidad la gestualidad sonora andina sin renunciar a la claridad de la escritura occidental. Este equilibrio permitió plasmar técnicas propias de quenas, zampoñas y charangos que la notación convencional no logra capturar, contribuyendo a la democratización y preservación de saberes interpretativos andinos y corroborando empíricamente la necesidad teórica planteada por Grebe (1991).

El arreglo resultante reinterpretó “Amanecer andino” desde una mirada contemporánea que respeta la identidad original de la obra, pero introduce texturas, técnicas y diálogos tímbricos que amplían su espectro expresivo. El resultado es una pieza que construye un puente entre lo ancestral y lo moderno, mostrando que la música andina no es un legado estático, sino un campo vivo y en permanente transformación, en consonancia con lo planteado por García Canclini (2001) y Romero (2018).

Finalmente, la evaluación interpretativa mediante ensayos y grabación evidenció la pertinencia del arreglo y la funcionalidad de la notación híbrida. Los músicos

involucrados destacaron la claridad del lenguaje gráfico, la expresividad del discurso sonoro y la autenticidad cultural del resultado. La experiencia confirma que la investigación-creación contribuye no solo al conocimiento teórico, sino también al fortalecimiento de prácticas colaborativas y comunitarias en la música, abriendo caminos para que otros investigadores y arreglistas repliquen y adapten este modelo en sus propios contextos.

ANEXO 1:

SINFÓNICO Y ANDINO EN DIÁLOGO:
INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN EL ARREGLO DE “AMANECER ANDINO”
PARA ENSAMBLE DE INSTRUMENTOS ANDINOS



QR OFICIAL

REFERENCIAS:

Bibliografía

Barrientos, P. (2006). *La investigación científica. Enfoques metodológicos*. Editorial UGRAPH S.A.C.

Borbor Villanueva, M. K. (2018). *Preferencias musicales y su influencia en la conducta escolar de los estudiantes de segundo y tercero de secundaria de la IE. N°1199 Mariscal Ramón Castilla de Chacabayo* [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana Unión]. Repositorio Institucional - UPEU. <https://hdl.handle.net/20.500.12840/1307>

Botina, R. W. (2013). *Paisaje musical andino* [Trabajo de pregrado, Universidad de Nariño]. Repositorio institucional UDENAR. <https://sired.udenar.edu.co/2738/1/89860.pdf>

Briceño Alva, A., & Saavedra Chavez, J. I. (2024). *Estrategias musicales para la formación de un ensamble musical en una institución de educación básica regular en Lima* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/28274>

Cadenas, D. (2007). Credibilidad y transferibilidad en la investigación cualitativa. *Investigación y Postgrado*, 22(2), 79–96.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.

Cortés, M. e Iglesias, M. (2004). *Generalidades sobre la Metodología de la Investigación*. Universidad Autónoma del Carmen.

Echeverría, R. G. (2019). La investigación-creación en música: conceptos y prácticas. *Revista de Investigación Musical*, 12, 45–63.

Farinango, L. E. (2012). *Procesos de hibridación de la identidad indígena reflejado en la música andina: Caso de estudio la agrupación musical Los Nin de la ciudad de Otavalo* [Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales]. Repositorio FLACSO Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/items/8bca4852-a6ae-4dbf-9d13-a699a724d912>

Fuster Guillén, D. E. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201–229. <https://doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>

Gallegos, L. C. (2023). *Arreglos para oboe y cuarteto de cuerdas de romanzas de Daniel Alomía Robles* [Tesis de pregrado, Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles]. Repositorio UNDar. <https://repositorio.undar.edu.pe/handle/20.500.14556/64>

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.

Grebe, M. E. (1991). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. *Revista Musical Chilena*, 45(175), 10–18. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709>

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.

Hernández-Molina, B. (2017). Investigación-creación: una perspectiva metodológica para la música y las artes. *Revista de Ciencias Sociales*, 17(1), 1–15.



Hilario, J. (2024). *Arreglos para orquesta sinfónica de música andina peruana* [Tesis de pregrado, Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles]. Repositorio UN DAR. <https://repositorio.undar.edu.pe/handle/20.500.14556/82>

López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Escuela Superior de Música de Catalunya (es muc), Grupo de Investigación y Creación musical (ICM).

Mendoza Amaya, R. V. (2024). *Instrumentos musicales andinos de viento y su influencia en estado anímico de estudiantes de un instituto pedagógico de La Libertad* [Tesis de doctorado, Universidad César Vallejo]. Repositorio Institucional - UCV. <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/155933>

Morales, B. L., Giraldo, A. M., Rodríguez, Y. y Casas, P. (2018). Investigación-creación en los trabajos de grado de pregrado en música. Un estudio de caso. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical – RECIEM*, 15, 97–118. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.59378>

Pérez, R. N. (2024). Validez y confiabilidad en la investigación cualitativa: una propuesta de interpretación teórica-empírica. *Question/Cuestión*, 3(78). <https://doi.org/10.24215/16696581e904>

Rink, J. (2002). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press.

Romero, R. (2018). Nacionalismo, indigenismo y construcción de la identidad musical peruana en el siglo XX. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 41–58. <https://www.aamusicologia.org.ar/revistas/19/RAM19Romero.pdf>

Romero, R. y MENDÍVIL, J. (2018). Prácticas musicales andinas a comienzos del siglo XXI. *Anthropologica*, 36(40), 5–10. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.001>

Stobart, H. (2006). *Música y poética de la producción en los Andes bolivianos*. Ashgate Publishing.

Tello, A. (2021). La orquestación de instrumentos andinos en la música sinfónica latinoamericana del siglo XXI. *Revista de Música Latinoamericana*, 42(1), 68–89. <https://muse.jhu.edu/article/781234>

Triana, L. A. y Hernández, A. M. (2020). *Elementos transculturales mediados por la música andina presentes en los integrantes del grupo Markawara* [Tesis de pregrado, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. Repositorio institucional. <https://repository.uniminuto.edu/server/api/core/bitstreams/ae70c5d0-f2a2-4eb2-bb33-8d0b31ddc553/content>

Valencia, A. (2018). Los instrumentos musicales en los Andes peruanos. *Boletín de Lima*, 40(191), 85–102.

Vásconez, A. E. (2022). *Composición de una Suite para Orquesta y Ensamble de Vientos Andinos, basada en ritmos ecuatorianos* [Trabajo de pregrado, Universidad de Cuenca]. Repositorio institucional. <https://dspace-test.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/38959?mode=full>



MARIA TERESA CABANILLAS LOPEZ & FIDEL DENIS HUASCO ESPINOZA:

María Teresa Cabanillas López es doctora en Educación y licenciada en Educación Artística, especialidad Música. Cuenta con más de 20 años de experiencia en docencia de piano y formación musical. Ha dirigido los coros *Canon Cantoria* y *Sinfonía por el Perú* en Huánuco. Actualmente, es docente de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.

Fidel Denis Huasco Espinoza es doctor en Educación, magíster en Administración de la Educación y licenciado en Educación Artística, especialidad Música. Barítono, maestro de canto y director coral, desarrolla su labor en la interpretación e investigación de la música peruana y latinoamericana. Actualmente, es docente asociado de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.

EXPERIENCIAS DE APRENDIZAJE DEL INSTRUMENTO PRINCIPAL

Durante la pandemia de COVID-19 en un Instituto Superior de Música de Huánuco: Estudio de caso

Dra. María Teresa Cabanillas Lopez

Facultad de Música, UNДАР, Huánuco, Perú

<https://orcid.org/0000-0002-0217-4878> 

mcabanillas@undar.edu.pe

Dr. Fidel Denis Huasco Espinoza

Facultad de Música, UNДАР, Huánuco, Perú

<https://orcid.org/0000-0003-3951-2671> 

fhuasco@undar.edu.pe

Resumen

El estudio describió las experiencias de estudiantes en el aprendizaje del instrumento principal durante la pandemia de COVID-19 en el Instituto Superior de Música Pública "Daniel Alomía Robles" de Huánuco. Con enfoque cualitativo, nivel descriptivo y diseño de estudio de casos, participaron siete estudiantes seleccionados intencionalmente. Se aplicó una entrevista de 16 ítems validada por expertos. Los resultados evidenciaron dificultades de conectividad, falta de equipos adecuados y limitada retroalimentación, que afectaron principalmente el aprendizaje práctico; en contraste, el aprendizaje teórico del lenguaje musical resultó más favorable. Los participantes manifestaron preferencia unánime por la presencialidad. Se concluye que la modalidad virtual presenta limitaciones para la enseñanza del instrumento principal debido a su naturaleza práctica y personalizada.

Palabras Clave:

Aprendizaje musical, COVID-19, educación musical superior, educación virtual, estudio de casos.

Abstract

The study described students' experiences in learning their primary instrument during the COVID-19 pandemic at the "Daniel Alomía Robles" Public Higher Institute of Music in Huánuco. Using a qualitative, descriptive case study design, seven purposively selected students participated. Data were collected through a 16-item interview guide validated by experts. The findings revealed connectivity problems, inadequate equipment, and limited feedback, which primarily affected practical learning; by contrast, theoretical music learning was more favorable. All participants expressed a preference for face-to-face instruction. The study concludes that virtual learning presents significant limitations for primary instrument instruction due to its inherently practical and individualized nature.

Keywords:

Case study, COVID-19, higher music education, music education, virtual education.



ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia
Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-
Compartir Igual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual,
arbitrado por pares ciegos
Recibido: 26/05/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

La pandemia de COVID-19 irrumpió en el mundo con una velocidad que no dio margen para la preparación. En pocas semanas, millones de estudiantes vieron interrumpidas sus clases presenciales y los docentes de todos los niveles se vieron obligados a reinventar su práctica pedagógica desde sus propios hogares. El sector educativo fue uno de los más afectados: lo que antes ocurría en el aula —la mirada del maestro, la corrección en tiempo real, el gesto preciso sobre el instrumento— tuvo que comprimirse en una pantalla y transmitirse a través de conexiones de internet frecuentemente inestables. En el campo de la educación musical, esta transición resultó especialmente compleja. El aprendizaje del instrumento principal es, por naturaleza, una actividad presencial, práctica y profundamente personalizada: el docente escucha, observa la postura corporal, corrige la digitación, ajusta la respiración y retroalimenta de forma inmediata. Comprender qué ocurrió con ese proceso durante la pandemia constituye una necesidad científica y pedagógica que diversas investigaciones han comenzado a explorar.

En el ámbito internacional, Bahamondes (2021) demostró que involucrar al estudiante en la selección de contenidos —desde un enfoque de constructivismo social y musicking— resulta una estrategia pedagógica eficaz para sostener la motivación y el aprendizaje musical, hallazgo que cobra especial relevancia en contextos virtuales donde la autonomía del estudiante se vuelve imprescindible. Por su parte, Vargas (2020) encontró que las herramientas digitales (Zoom, Google Meet, WhatsApp, Classroom) pueden ser eficaces para el desarrollo de competencias en modalidad virtual, siempre que los estudiantes cuenten con acceso fluido a ellas; no obstante, las diferencias en conectividad determinaron en gran medida los resultados del aprendizaje.

A nivel nacional, Byrne (2021) analizó el aprendizaje del instrumento musical en la enseñanza virtual con estudiantes de secundaria en Lima y concluyó que el avance técnico se situó en un nivel medio, mientras que el lenguaje musical registró el mayor retroceso debido a las dificultades de seguimiento personalizado a distancia. Solano (2021) confirmó la correlación significativa entre la biomecánica postural y el aprendizaje instrumental en todas las familias de instrumentos —viento, percusión, cuerda y teclado—, lo que evidencia cuánto depende esta disciplina de la presencia física y la corrección directa del docente. En la misma línea, Acosta y Mejía (2021) identificaron que el proceso de enseñanza virtual se estructura en torno a dos factores contrapuestos: las bondades que ofrece la virtualidad y las deficiencias estructurales que limitan su efectividad. Asimismo, Díaz (2018) verificó que los docentes de bandas escolares en Arequipa presentaban limitaciones en la enseñanza técnica instrumental incluso en contextos presenciales, lo que permite inferir que la transición a la virtualidad agudizó carencias pedagógicas preexistentes.

Desde el punto de vista teórico, el aprendizaje se concibe como un conjunto de procesos biológicos y psicológicos que, mediados por el pensamiento, llevan al sujeto a modificar su actitud, sus habilidades y sus conocimientos a partir de la interacción con el entorno (Díaz, 2012). Solo puede hablarse de aprendizaje genuino cuando ese cambio es duradero y la práctica resulta imprescindible para consolidarlo (Díaz, 2012). En consonancia con ello, Ellis (2005) precisa que aprender no se reduce

a adquirir habilidades o información, sino que abarca también valores, actitudes y reacciones emocionales —dimensiones que en el instrumento musical se expresan en la interpretación, el fraseo y la musicalidad. Para comprender la profundidad de este proceso, Marzano y Pickering (1997) proponen cinco dimensiones del aprendizaje: actitudes y percepciones positivas; adquisición e integración del conocimiento; extensión y profundización; utilización significativa del conocimiento; y hábitos mentales. En el contexto de la enseñanza virtual del instrumento, las dimensiones más comprometidas son precisamente las que exigen presencialidad: la corrección postural, la escucha simultánea y la retroalimentación inmediata propias de las dimensiones 3 y 4.

En Huánuco, la virtualidad se implementó con recursos limitados. La mayoría de los estudiantes del Instituto Superior de Música Público "Daniel Alomía Robles" (ISMPDAR) accedieron a las clases desde teléfonos celulares, ubicados en comunidades de la sierra y la selva central, con conectividad intermitente y sin los espacios acústicos adecuados para la práctica instrumental. Esta realidad configura un escenario singular que, hasta la fecha, no ha sido documentado desde la perspectiva de los propios estudiantes. A partir de este panorama, se formula la siguiente interrogante: ¿Cuáles fueron las experiencias de los estudiantes en el aprendizaje del instrumento principal durante la pandemia de COVID-19 en el Instituto Superior de Música Público "Daniel Alomía Robles" de Huánuco? El objetivo general del estudio es describir dichas experiencias. Los objetivos específicos consisten en explorarlas en cinco dimensiones: (a) el contexto tecnológico y social; (b) la técnica instrumental; (c) el lenguaje musical; (d) la interpretación musical; y (e) el repertorio trabajado durante el período de confinamiento. El estudio se justifica porque documenta, desde la voz directa de los estudiantes, una experiencia educativa irrepetible que dejó huellas concretas en la formación musical de futuros instrumentistas peruanos. Sus hallazgos pueden orientar a instituciones similares en el diseño de estrategias pedagógicas de contingencia ante posibles escenarios futuros de educación no presencial.

2 Metodología

El presente estudio se inscribe en el enfoque cualitativo de investigación, entendido como aquel que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos ni de cuantificación, sino a través del análisis de experiencias vividas, comportamientos, emociones, sentimientos y fenómenos culturales (Strauss y Corbin, 2016). Este enfoque resultó el más pertinente porque el objetivo no era medir el aprendizaje del instrumento principal, sino comprender en profundidad cómo lo vivieron los propios estudiantes durante la pandemia, con sus dificultades, frustraciones y estrategias de adaptación.

Desde el punto de vista de su finalidad, la investigación es de tipo básica, ya que se orientó a generar nuevos conocimientos sobre los fundamentos de un fenómeno observable —el aprendizaje instrumental en modalidad virtual— sin la intención de otorgarle una aplicación inmediata (OCDE, 2018). El nivel de profundización es descriptivo y el diseño corresponde al estudio de casos, estrategia investigativa que permite describir, interpretar y comprender una realidad social particular desde adentro. Como señalan

Vélez y Galeano (2000), el estudio de casos constituye una unidad de investigación que se estudia en sí misma y en correlación con su contexto, lo que permite "comprender desarrollando afirmaciones teóricas sobre las regularidades de una estructura; ilumina la comprensión del fenómeno para descubrir nuevos significados" (p. 20). Este diseño fue idóneo para capturar la singularidad de la experiencia de los estudiantes del ISMPDAR, cuya realidad tecnológica, geográfica y socioeconómica no puede reducirse a datos estadísticos.

2.1 Participantes

La muestra estuvo conformada por siete (7) estudiantes del Instituto Superior de Música Público "Daniel Alomía Robles" de Huánuco, seleccionados mediante muestreo intencional por conveniencia. Los criterios de inclusión fueron: (a) estar matriculados en la asignatura de instrumento principal durante el período de pandemia (2020–2021); (b) haber cursado sus clases en modalidad virtual a través de la plataforma Zoom; y (c) disponibilidad y voluntad de participar en la entrevista. Los instrumentos practicados por los participantes fueron: trompeta, piano, canto, saxofón, violín, percusión y clarinete, lo que garantizó una representación diversa de las familias instrumentales que conforman el currículo de la institución. En coherencia con los principios éticos de la investigación con personas, se obtuvo el consentimiento informado de cada participante antes de realizar las entrevistas, garantizando la confidencialidad de sus identidades.

2.2 Técnica e instrumento de recolección de información

Para la recolección de información se empleó la técnica de la entrevista semiestructurada, que permite al investigador orientar la conversación hacia temas específicos sin limitar la expresión espontánea del entrevistado. Con base en esta técnica se diseñó una guía de entrevista compuesta por 16 ítems, organizados en torno a cinco categorías apriorísticas: (1) contexto, (2) técnica del instrumento musical, (3) lenguaje musical, (4) interpretación musical y (5) repertorio. Estas categorías se definieron antes de la recolección a partir del marco teórico y los objetivos del estudio, lo que dotó al instrumento de coherencia interna y correspondencia con las preguntas de investigación.

La validez del instrumento fue establecida mediante juicio de expertos: tres especialistas en educación musical y metodología de la investigación evaluaron la pertinencia, claridad y coherencia de cada ítem, sugiriendo ajustes que fueron incorporados en la versión final.

2.3 Procesamiento y análisis de la información

Las entrevistas se realizaron de manera individual y presencial; posteriormente fueron transcritas en su totalidad. El análisis siguió un proceso de codificación cualitativa: en primer lugar, se identificaron unidades de significado en cada respuesta; a continuación, estas unidades se agruparon por semejanza temática y se asignaron a las cinco categorías de análisis.

2.4 Criterios de rigor científico

Para asegurar la calidad y confiabilidad de los hallazgos en el marco de la investigación cualitativa, se adoptaron los criterios de rigor propuestos por Lincoln y Guba (1985): (a) credibilidad, garantizada por la triangulación de las respuestas entre los siete participantes y su contraste con los antecedentes de investigación; (b) transferibilidad, favorecida por la descripción densa del contexto, que permite a otros investigadores evaluar la aplicabilidad de los hallazgos a situaciones similares; y (c) confirmabilidad, asegurada por el registro sistemático del proceso de análisis y la presentación directa de las declaraciones de los participantes en los resultados.



Figura 1
Método de investigación.
Nota. Generado con Napkin.

3 Resultados

A continuación, se presentan los hallazgos organizados en cinco categorías de análisis, derivadas de las entrevistas realizadas a los siete estudiantes del Instituto Superior de Música Público "Daniel Alomía Robles" (ISMPDAR) de Huánuco que cursaron la asignatura de instrumento principal durante la pandemia de COVID-19. Los participantes son identificados con los códigos E1 a E7 para preservar su anonimato.

3.1 Categoría 1: Contexto del aprendizaje

Los siete estudiantes entrevistados vivieron la pandemia desde localidades de la región central del Perú, entre la sierra y la selva, con acceso tecnológico muy limitado. La mayoría accedió a sus clases virtuales mediante teléfonos celulares de gama básica —el único dispositivo disponible en sus hogares— y desde entornos domésticos con escasa o nula acondicionamiento acústico, lo que condicionó desde el inicio la calidad de la experiencia formativa.

La conectividad fue el obstáculo más recurrente y perturbador. Los estudiantes reportaron cortes frecuentes de señal, imágenes congeladas y audio interrumpido

justo en los momentos en que el docente intentaba corregir la postura o el sonido. Esta situación generó en varios de ellos sentimientos de frustración, estrés e impotencia ante la imposibilidad de aprender el instrumento como lo exige la disciplina. Un estudiante resumió así lo que varios expresaron de formas distintas: "Uno quería practicar bien, pero la señal se caía y el profesor ya no podía escuchar nada" (E1).

A estas dificultades tecnológicas se sumaron factores del entorno familiar: el hacinamiento en los hogares durante el confinamiento, la presencia de ruido ambiental, la falta de un espacio propio para practicar y, en algunos casos, el impacto emocional de haber tenido familiares enfermos de COVID-19. Todo ello configuró un contexto de aprendizaje profundamente adverso, alejado de las condiciones mínimas que requiere la enseñanza instrumental.

3.2 Categoría 2: Técnica instrumental

El aprendizaje de la técnica del instrumento principal se impartió de manera virtual a través de las plataformas Zoom y Google Classroom, habilitadas por la institución para garantizar la continuidad académica. Sin embargo, los estudiantes fueron coincidentes en señalar que esta modalidad resultó muy limitada para el trabajo técnico: la pantalla no permite que el docente observe con nitidez la postura corporal, la posición de los brazos, las manos o los dedos; y el audio comprimido de las videollamadas distorsiona el sonido del instrumento, impidiendo una retroalimentación precisa sobre la afinación, la articulación o la calidad tímbrica.

Ninguno de los siete participantes manifestó deseo de continuar aprendiendo el instrumento en modalidad virtual, incluso si las condiciones tecnológicas mejorasen. La percepción generalizada fue que la clase presencial con el maestro es insustituible porque permite la corrección inmediata, el modelado en vivo y la comunicación no verbal que tanto importa en la formación instrumental. Como expresó uno de los entrevistados: "El maestro tiene que ver cómo pones la embocadura, cómo respiras; eso por la pantalla no se puede" (E6).

Este hallazgo coincide con lo reportado por Byrne (2021), quien encontró que el avance técnico instrumental en enseñanza virtual fue de nivel medio en estudiantes de secundaria, y que tanto docentes como alumnos experimentaron dificultades para adaptarse a las nuevas condiciones de trabajo. Asimismo, resuena con lo documentado por Díaz (2018), quien ya antes de la pandemia advirtió deficiencias en la enseñanza técnica instrumental presencial en bandas escolares de Arequipa, lo que permite inferir que la virtualidad agudizó carencias pedagógicas preexistentes en el sistema.

3.3 Categoría 3: Lenguaje musical

En esta categoría los resultados presentan una distinción importante que vale la pena subrayar: mientras que el componente teórico del lenguaje musical tuvo un desempeño relativamente favorable, el componente práctico resultó seriamente afectado por las limitaciones tecnológicas.

El trabajo teórico —lectura musical en papel, reconocimiento de figuras, análisis de estructuras rítmicas y melódicas— pudo sostenerse con mayor facilidad porque el

docente disponía de más recursos digitales para presentar el contenido: presentaciones, partituras en PDF, videos explicativos y ejercicios enviados por WhatsApp o Classroom. Los estudiantes podían revisar estos materiales a su propio ritmo, lo que favoreció la comprensión conceptual.

Sin embargo, la práctica del lenguaje musical —el solfeo entonado, la lectura rítmica en voz alta, la dictación y la escucha activa sincrónica— resultó muy difícil de sostener en tiempo real a través de una pantalla. El retardo del audio (lag) y la compresión de la señal impedían que el docente escuchara con claridad si el estudiante entonaba correctamente, y hacían virtualmente imposible cantar o marcar el pulso de forma simultánea. Byrne (2021) describe esta misma dificultad al señalar que el lenguaje musical fue la categoría con mayor retroceso en su estudio, pues requiere de un seguimiento personal estricto que la virtualidad no puede garantizar.

3.4 Categoría 4: Interpretación musical

La interpretación musical fue, junto con la técnica, la categoría más afectada por la pandemia. Interpretar un instrumento implica transmitir emociones, construir un fraseo musical, sostener la dinámica, el estilo y la expresividad; y todo eso ocurre en la interacción viva entre el intérprete, su instrumento y quien escucha. En las clases virtuales, esa interacción quedó severamente mutilada.

Los estudiantes relataron que a través de Zoom era imposible transmitir matices de intensidad, porque el sistema de audio normaliza automáticamente el volumen; los silencios se cortaban, el fraseo se deformaba con el retardo de la señal y el docente recibía un sonido radicalmente diferente al que el estudiante producía en su habitación. Esto colocó al maestro en una posición difícil: escuchaba algo distinto a lo real y, por tanto, su retroalimentación también perdía precisión.

Como señaló uno de los participantes: "El profesor me decía que no estaba tocando bien, pero yo sabía que lo que él escuchaba no era lo que yo estaba tocando de verdad" (E7). Esta brecha entre lo producido y lo recibido es uno de los hallazgos más reveladores del estudio, porque evidencia que en la enseñanza virtual del instrumento no solo se pierde comodidad, sino la posibilidad misma de evaluar con rigor. Byrne (2021) reportó resultados similares al concluir que el avance en interpretación musical fue de nivel medio, y que docentes y estudiantes debieron recurrir a grabaciones en video como estrategia de compensación ante las limitaciones de las sesiones sincrónicas.

3.5 Categoría 5: Repertorio

Los resultados en esta categoría fueron los más heterogéneos entre los participantes. Mientras algunos estudiantes lograron aprender y consolidar las obras programadas en el sílabo durante la pandemia, otros reportaron un avance menor al esperado, especialmente en cuanto a la complejidad técnica e interpretativa de las piezas.

En términos generales, la complejidad de las obras trabajadas se mantuvo dentro de lo estipulado en los planes de estudio institucionales, lo que sugiere que los docentes sostuvieron las exigencias curriculares a pesar de las limitaciones del contexto. Sin embargo, varios estudiantes indicaron que aprendieron las obras "por encima": podían

tocar las notas, pero sin la profundidad expresiva que solo se alcanza con la guía directa del maestro. En palabras de uno de ellos: "Aprendí las canciones, sí, pero no con la calidad que hubiera tenido con clases presenciales" (E2).

Este resultado dialoga con lo encontrado por Byrne (2021), quien midió el avance a través del repertorio aprendido y concluyó que los estudiantes pudieron interpretar algunas obras, aunque con un rendimiento ligeramente por encima del nivel medio, evidenciando que la comunicación incompleta entre docente y alumno en el entorno virtual afecta directamente la calidad del producto musical final.

4 Discusión

Los resultados obtenidos en el presente estudio ofrecen una imagen clara y coherente: el aprendizaje del instrumento principal en modalidad virtual durante la pandemia de COVID-19 fue una experiencia posible pero profundamente limitada, marcada por carencias tecnológicas, emocionales y pedagógicas que los propios estudiantes del ISMPDAR vivieron con frustración e impotencia. A continuación, se contrastan estos hallazgos con la literatura existente, se interpretan a la luz del marco teórico y se señalan las implicancias para la práctica educativa musical.

4.1 Discusión con el objetivo general

El hallazgo central del estudio —que la modalidad virtual no es pertinente ni adecuada para la enseñanza-aprendizaje del instrumento principal— encuentra respaldo consistente en investigaciones previas realizadas en contextos similares. Byrne (2021) llegó a una conclusión análoga al estudiar el aprendizaje instrumental virtual en estudiantes de secundaria en Lima: el avance técnico fue de nivel medio, los docentes se vieron obligados a grabar sesiones como estrategia de compensación y la comunicación pedagógica entre maestro y alumno nunca alcanzó la completitud que caracteriza al trabajo presencial. La coincidencia entre ambos estudios, desarrollados en contextos institucionales distintos y con diferentes niveles educativos, sugiere que las limitaciones de la virtualidad para la enseñanza instrumental no son circunstanciales ni locales, sino estructurales al propio medio.

Desde el marco teórico, Ellis (2005) define el aprendizaje como el proceso mediante el cual no solo se adquieren habilidades y conocimientos, sino también valores, actitudes y reacciones emocionales. En el caso del instrumento principal, esa dimensión emocional y actitudinal es inseparable del vínculo presencial entre maestro y estudiante: la corrección en tiempo real, la escucha compartida del sonido y el modelado en vivo constituyen el núcleo de la transmisión musical. Cuando ese vínculo se fractura por la intermediación tecnológica y sus limitaciones, el aprendizaje que describe Ellis pierde precisamente sus condiciones más favorables. En este sentido, los resultados del presente estudio no representan solo un problema técnico de conectividad, sino una afectación profunda al acto de aprender música.

4.2 Discusión por categorías

a) Contexto

Los estudiantes del ISMPDAR se encontraban ubicados en zonas de la sierra y selva central durante la pandemia, con acceso a internet limitado principalmente a dispositivos móviles de gama básica. Este escenario agravó considerablemente las dificultades ya inherentes a la enseñanza virtual. Vargas (2020) demostró en su investigación que el dominio y acceso fluido a las herramientas digitales es una condición indispensable para que el aprendizaje virtual sea efectivo; cuando esa condición no se cumple, las bondades de la virtualidad se anulan. El contexto de los estudiantes del ISMPDAR representó justamente ese escenario adverso: no se trató de una falta de voluntad, sino de una brecha digital estructural que la pandemia hizo visible de forma brutal.

b) Técnica instrumental

En cuanto al aprendizaje de la técnica, los resultados son congruentes con los de Byrne (2021), quien reportó que la adaptación a las nuevas modalidades digitales fue costosa tanto para docentes como para estudiantes, y que aspectos fundamentales de la técnica —como la postura corporal, la posición de brazos, manos y dedos— resultan muy difíciles de corregir a través de una pantalla. Díaz (2018), por su parte, ya había advertido que en las bandas escolares de Arequipa los docentes mostraban carencias en la enseñanza técnica incluso en condiciones presenciales, limitándose a la ejecución de escalas sin un trabajo sistemático de técnica. Este antecedente permite plantear una hipótesis relevante: si las debilidades en la enseñanza técnica instrumental existían antes de la pandemia, la transición abrupta a la virtualidad no hizo sino profundizarlas, dejando a los estudiantes con una guía técnica aún más deficiente.

Desde las dimensiones del aprendizaje de Marzano y Pickering (1997), el trabajo técnico instrumental involucra principalmente la Dimensión 2 —adquisición e integración del conocimiento procedimental— y la Dimensión 3 —extensión y profundización mediante el análisis y la corrección de errores—. Ambas dimensiones requieren retroalimentación precisa e inmediata para consolidarse. La virtualidad, al comprometer la calidad del audio y la visión del cuerpo del intérprete, privó al docente de las herramientas necesarias para activar estas dimensiones con eficacia.

c) Lenguaje musical

El hallazgo de que el componente teórico del lenguaje musical resultó más favorable que el práctico es un dato que merece atención particular. Sugiere que la virtualidad no es igualmente limitante para todos los tipos de aprendizaje: cuando la tarea puede resolverse de forma asincrónica —leyendo una partitura, analizando una estructura, completando un ejercicio escrito— la mediación tecnológica tiene menor impacto. El problema surge cuando la tarea exige simultaneidad, escucha compartida y corrección en tiempo real. Esta distinción es coherente con el planteamiento de Díaz (2012), quien señala que el aprendizaje genuino requiere de la interacción entre los componentes biológico, psicológico y social; en el lenguaje musical práctico, esa interacción social —la retroalimentación auditiva inmediata del docente— es irremplazable. Byrne (2021) lo confirma al concluir que el lenguaje musical fue la categoría con mayor retroceso en su investigación, precisamente porque la lectura entonada y el dictado musical no admiten el retardo ni la distorsión de señal.

d) Interpretación musical

Este es, sin duda, el ámbito donde la brecha entre aprendizaje presencial y virtual se manifiesta con mayor intensidad. La interpretación musical —transmitir emociones, construir el fraseo, respetar la dinámica, sostener el estilo— ocurre en una zona de comunicación extremadamente sensible que la tecnología actual no puede reproducir fielmente. Los estudiantes reportaron que el docente percibía un sonido distorsionado, con retardo y sin matices, lo que hacía imposible una retroalimentación precisa. Byrne (2021) documentó este mismo fenómeno y señaló que docentes y estudiantes debieron recurrir a la grabación en video como estrategia de compensación; sin embargo, este recurso elimina la interacción sincrónica que es la esencia de la clase de instrumento. Desde las dimensiones de Marzano y Pickering (1997), la interpretación musical representa la Dimensión 4 —uso significativo del conocimiento— y la Dimensión 5 —hábitos mentales y autorregulación—, ambas de alto nivel cognitivo y emocional. Que precisamente estas dimensiones sean las más afectadas ilustra con claridad cuánto pierde el aprendizaje instrumental cuando se traslada al entorno virtual sin las condiciones tecnológicas adecuadas.

e) Repertorio

Los resultados heterogéneos en esta categoría son reveladores: algunos estudiantes lograron aprender las obras programadas, otros no. Esta variabilidad responde, en parte, a las diferencias individuales en acceso tecnológico, motivación y entorno familiar, pero también refleja lo que Byrne (2021) identificó como un rendimiento "ligeramente por encima del término medio" en sus investigados: los estudiantes aprenden las obras, pero sin la profundidad expresiva que solo la guía directa del maestro puede garantizar. En términos de Marzano y Pickering (1997), el repertorio trabajado podría considerarse un indicador de la Dimensión 2 —conocimiento procedimental consolidado—; sin embargo, los propios estudiantes reconocieron que las obras aprendidas carecían de la calidad interpretativa que habrían alcanzado en presencialidad. Esto pone en cuestión el uso del repertorio como único indicador de avance en el instrumento: saber las notas no equivale a dominar la obra.

4.3 Limitaciones del estudio

Es necesario señalar que los hallazgos del presente estudio tienen un alcance acotado. La muestra de siete participantes, aunque apropiada para un diseño cualitativo de estudio de casos, no permite generalizar los resultados a todos los institutos superiores de música del Perú ni a otros contextos latinoamericanos. Asimismo, las entrevistas se realizaron de forma retrospectiva, lo que introduce la posibilidad de que el recuerdo de las experiencias esté matizado por el tiempo transcurrido. Finalmente, el estudio se centró exclusivamente en la perspectiva de los estudiantes; incorporar la voz de los docentes en futuras investigaciones enriquecería sustancialmente la comprensión del fenómeno.

4.4 Implicancias para la práctica educativa

Los resultados de este estudio invitan a la reflexión institucional. Si bien la pandemia fue un evento excepcional, la educación musical no puede quedar desprevenida ante futuros escenarios de interrupción presencial. Se sugiere a las instituciones de

educación musical superior: (a) desarrollar protocolos pedagógicos de contingencia para la enseñanza instrumental a distancia, que incluyan el uso de grabaciones de alta calidad como recurso de retroalimentación diferida; (b) gestionar la dotación de equipos de audio y video de calidad mínima adecuada para los estudiantes con menos recursos; y (c) diseñar estrategias específicas para el trabajo del lenguaje musical práctico y la interpretación en modalidad híbrida o virtual, reconociendo las limitaciones estructurales del medio y compensándolas con metodologías creativas.

5 Conclusiones

5.1 Conclusión general

La enseñanza-aprendizaje del instrumento principal en modalidad virtual no resultó pertinente ni adecuada para los estudiantes del ISMPDAR durante la pandemia. Esta afirmación no constituye una crítica a la voluntad de docentes ni estudiantes —quienes demostraron compromiso y capacidad de adaptación en circunstancias extraordinarias— sino el reconocimiento de una incompatibilidad estructural: el instrumento principal exige presencia, tacto pedagógico, escucha simultánea y retroalimentación inmediata, condiciones que ninguna plataforma virtual pudo reemplazar en el contexto tecnológico y socioeconómico de Huánuco. La pandemia del COVID-19 encontró desprevenido al sistema educativo y expuso con crudeza las brechas digitales que ya existían en las regiones de sierra y selva del Perú.

5.2 En relación al contexto

Los estudiantes vivieron la pandemia desde localidades de la región central del Perú —sierra y selva— con acceso tecnológico básico, principalmente a través de teléfonos celulares y con conectividad intermitente. El hacinamiento en los hogares, las restricciones sanitarias, las dificultades económicas y el impacto emocional del confinamiento configuraron un entorno de aprendizaje profundamente adverso. Los estudiantes se sintieron frustrados, estresados e impotentes ante la imposibilidad de practicar el instrumento en condiciones mínimas adecuadas. Esta conclusión evidencia que las desigualdades territoriales en el acceso a las tecnologías de la información no son un problema abstracto: se traducen, en la práctica, en oportunidades educativas desiguales que afectan directamente la formación de futuros músicos peruanos.

5.3 En relación a la técnica instrumental

El aprendizaje de la técnica del instrumento principal a través de plataformas como Zoom fue muy limitado. La corrección de la postura corporal, la posición de brazos, manos y dedos, la afinación y la calidad del sonido —elementos que el docente debe observar y escuchar con precisión— quedaron severamente comprometidos por la baja resolución de imagen y la distorsión del audio en las videollamadas. Ninguno de los estudiantes expresó el deseo de continuar su formación instrumental en modalidad virtual, incluso en condiciones tecnológicas mejoradas. Esta conclusión reafirma que la clase de instrumento principal es, por naturaleza, una experiencia presencial, personalizada e irremplazable en su dimensión técnica.

5.4 En relación al lenguaje musical

El aprendizaje del componente teórico del lenguaje musical —lectura de partituras, análisis rítmico y melódico, trabajo con materiales escritos— fue relativamente favorable durante la pandemia, dado que el docente pudo apoyarse en recursos digitales asincrónicos para sostener esta dimensión. Sin embargo, el componente práctico —solfeo entonado, dictado musical, lectura rítmica en tiempo real— resultó seriamente afectado por el retardo del audio y la imposibilidad de escucha sincrónica. Esta distinción es relevante para el diseño de estrategias pedagógicas de contingencia: no todo el lenguaje musical es igualmente vulnerable a la virtualidad, y reconocer esa diferencia permite tomar decisiones didácticas más inteligentes ante futuros escenarios de educación no presencial.

5.5 En relación a la interpretación musical

La interpretación musical fue la categoría más severamente afectada. Transmitir emociones, sostener el fraseo, la dinámica, la articulación y el estilo requiere de un canal de comunicación auditiva fiel y sin latencia, condición que las plataformas de videollamada no pueden garantizar. Los docentes recibían un sonido distorsionado y con retardo que no correspondía a lo que el estudiante producía realmente, lo que hacía imposible una retroalimentación precisa. Esta situación generó una paradoja pedagógica difícil de resolver: el maestro corregía algo que no estaba escuchando con fidelidad. Se concluye que la formación en interpretación musical exige presencialidad no como comodidad, sino como condición técnica fundamental del proceso de enseñanza.

5.6 En relación al repertorio

Los resultados en esta categoría fueron heterogéneos. Algunos estudiantes lograron trabajar las obras programadas en el sílabo durante la pandemia; otros avanzaron con menor profundidad de lo esperado. En general, la complejidad del repertorio se mantuvo dentro de las exigencias curriculares, lo que refleja el esfuerzo institucional por preservar los estándares académicos. No obstante, los propios estudiantes reconocieron que las obras aprendidas carecían de la calidad interpretativa que habrían alcanzado en condiciones presenciales. Esta conclusión invita a replantear el uso del repertorio como único indicador de avance: aprender las notas de una obra no equivale a dominarla musicalmente.

6 Recomendaciones

A partir de los hallazgos del estudio, se formulan las siguientes recomendaciones:

a) Para las instituciones de educación musical: Diseñar protocolos pedagógicos de contingencia para escenarios de interrupción presencial, que incluyan criterios diferenciados según el tipo de contenido: teórico o práctico. La enseñanza técnica e interpretativa del instrumento requiere estrategias distintas a las del lenguaje musical teórico.

b) Para los docentes de instrumento: Explorar el uso de grabaciones en video de alta calidad —enviadas por los estudiantes y revisadas de forma diferida por el maestro—

como estrategia complementaria que permita una retroalimentación más precisa que la sesión sincrónica en contextos de baja conectividad.

c) Para las autoridades educativas regionales y nacionales: Atender con urgencia la brecha digital en las regiones de sierra y selva del Perú. La formación artística de calidad no puede depender de la disponibilidad de internet de cada hogar. Dotar a los estudiantes de institutos superiores de música de equipos y conectividad adecuados es una inversión en el patrimonio cultural del país.

d) Para futuros investigadores: Se sugiere ampliar este tipo de estudios incorporando la perspectiva de los docentes, incluyendo muestras más amplias de participantes y comparando instituciones de distintas regiones del Perú, a fin de construir un panorama más completo sobre el impacto de la pandemia en la educación musical superior.

e) Líneas de investigación futura: La experiencia documentada en este estudio abre al menos tres preguntas que merecen ser exploradas en investigaciones futuras: ¿Cuáles son las secuelas a mediano plazo en el dominio técnico de los estudiantes que aprendieron su instrumento exclusivamente en modalidad virtual durante la pandemia? ¿Qué estrategias pedagógicas específicas permitirían reducir el impacto negativo de la enseñanza virtual en la interpretación musical? ¿Cómo percibieron los docentes de instrumento su propia práctica durante la pandemia, y qué aprendizajes retuvieron para su quehacer futuro?

REFERENCIAS:

Bibliografía

Acosta, J., y Mejía, D. (2021). Enseñanza aprendizaje virtual en tiempos de pandemia en una Universidad Nacional. *Tecno Humanismo*, 1(1). https://www.researchgate.net/publication/357115535_Ensenanza_aprendizaje_virtual_en_tiempos_de_pandemia_en_una_Universidad_Nacional

Bahamondes, C. (2021). *¿Cómo el profesorado motiva el aprendizaje de instrumento musical en estudiantes de cuarto básico?* [Tesis de magíster, Universidad Alberto Hurtado]. Repositorio Institucional UAH. https://repositorio.uahurtado.cl/bitstream/handle/11242/25969/PMU_Bahamondes.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Byrne, J. (2021). *Aprendizaje del instrumento musical en la enseñanza virtual, caso estudiantes de secundaria de la institución educativa adventista "El Buen Pastor" de Ñaña. Lima 2020* [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana Unión]. Repositorio Institucional UPEU. <https://repositorio.upeu.edu.pe/handle/20.500.12840/4474>

Díaz, E. (2012). Estilos de aprendizaje. *Eídos*, 6, 1–4. <https://revistas.ute.edu.ec/index.php/eidos/article/view/88>

Díaz, S. (2018). *Enseñanza-aprendizaje de técnicas en la ejecución de los instrumentos musicales de viento para bandas escolares de la ciudad de Arequipa — 2016* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa]. Repositorio Institucional UNSA. <https://repositorio.unsa.edu.pe/server/api/core/bitstreams/1346446e-f710-4386-b784-8fd5c28c8a2f/content>

Ellis, J. (2005). *Aprendizaje humano* (4.ª ed.). Pearson Educación. <https://www.academia.edu/download/45066834/Aprendizaje-Humano.pdf>

Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Sage Publications.

Marzano, R. J., y Pickering, D. J. (1997). *Dimensions of learning: Teacher's manual* (2nd ed.). ASCD.

OCDE. (2018). Manual de Frascati 2015: Guía para la recopilación y presentación de información sobre la investigación y el desarrollo experimental. OCDE/FECYT. <https://doi.org/10.1787/9789264310681-es>

Solano, D. (2021). *La biomecánica postural en el proceso de aprendizaje de instrumentos musicales de los estudiantes de la especialidad de música de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle]. Repositorio Institucional UNE. <https://repositorio.une.edu.pe/>

Strauss, A., y Corbin, J. (2016). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada* (2.ª reimp.). Editorial Universidad de Antioquia.



Vargas, K. (2020). *Enseñanza aprendizaje virtual en tiempos de pandemia* [Tesis de licenciatura, Universidad Estatal del Sur de Manabí]. Repositorio Institucional UNESUM. <https://repositorio.unesum.edu.ec/>

Vélez, O. L., y Galeano, M. E. (2000). *Investigación cualitativa: Estado del arte*. Universidad de Antioquia.



MARCO SADIEL CUENTAS PERALTA:

Compositor peruano, bachiller en Composición por la Universidad Nacional de Música y magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Piura. Su producción comprende obras de cámara, sinfónicas, corales, escénicas y electrónicas, varias de ellas estrenadas por elencos nacionales.

Entre sus trabajos destacan la ópera *Post Mortem*, el *Concierto para Violín y Orquesta*, *Tinkuy*, *Cuatro Cantos Amazónicos*, *Cuatro Cantos Andinos* y *Misa Quechua*. Ha ejercido la docencia universitaria y actualmente enseña en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Es creador y director artístico del Festival de Música Peruana Contemporánea *Musicantes*.

MÚSICA CLÁSICA CONTEMPORÁNEA

Entorno e Independencia
Cultural en el Perú

Mg. Marco Sadiel Cuentas Peralta
Ministerio de Educación, Lima, Perú

<https://orcid.org/0009-0007-6855-3620> 

sadielcuentas@yahoo.com

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la música clásica contemporánea en el Perú desde la relación entre creación artística, entorno social e independencia cultural. Concibe la composición como una práctica social vinculada con intérpretes, públicos, instituciones, condiciones materiales y tradiciones culturales. Desde diversos aportes teóricos, examina la influencia del canon europeo y su posible subordinación simbólica cuando opera como medida absoluta de valor. Asimismo, analiza las limitaciones derivadas del centralismo, la desigualdad y la precariedad institucional que afectan a compositores, orquestas regionales, música de cámara y formación de públicos. Finalmente, plantea una relación crítica con la tradición occidental y entiende la independencia cultural como la capacidad de crear desde el propio contexto para construir una escena musical sostenible y significativa.

Palabras Clave:

Canon musical, composición, independencia cultural, música clásica contemporánea, Perú.

Abstract

This article reflects on contemporary classical music in Peru through the relationship between artistic creation, social context, and cultural independence. It conceives composition as a social practice connected to performers, audiences, institutions, material conditions, and cultural traditions. Drawing on various theoretical perspectives, it examines the influence of the European canon and its potential for symbolic subordination when treated as an absolute standard of value. It also analyzes the constraints imposed by centralism, inequality, and institutional precarity on composers, regional orchestras, chamber music, and audience development. Finally, it advocates a critical engagement with Western tradition and understands cultural independence as the capacity to create from one's own context, fostering a sustainable and meaningful musical scene.

Keywords:

Composition, contemporary classical music, cultural independence, musical canon, Peru.



ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia
Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-
Compartir Igual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual,
arbitrado por pares ciegos
Recibido: 05/01/2026
Revisado: 30/06/2026
Aceptado: 31/07/2026

1 Introducción

La creación artística no ocurre en el vacío. Aunque con frecuencia se la piense como el resultado de una intención individual, de una sensibilidad personal o de una búsqueda estética autónoma, toda obra de arte surge dentro de una comunidad de personas. En ella intervienen una historia, un público, unos intérpretes, unas instituciones, unas condiciones materiales y un conjunto de valores compartidos. Esta perspectiva puede ser vinculada con la sociología del arte de Howard Becker, quien entiende la creación artística como una actividad colectiva, sostenida por redes de cooperación, convenciones y formas de organización social que hacen posible la producción de las obras (Becker, 1982). Por eso, reflexionar sobre la composición musical en el Perú puede exigir ir más allá de las decisiones técnicas o las posiciones estéticas de cada compositor. También es importante preguntarse qué tipo de relación establece la creación musical con el entorno en el que viven sus compositores.

El arte ocupa un lugar esencial en la vida de una sociedad. No solo enriquece nuestras vidas: también nos permite comunicar quiénes somos, con qué valores nos identificamos y hacia dónde queremos ir como sociedad. Independientemente de la posición política que pueda tener un artista, su trabajo refleja una visión personal del mundo, una escala de valores y una forma de entender la vida. Incluso si una obra busca únicamente entretener o conmover, transmite una determinada manera de relacionarse con el mundo.

Desde esta perspectiva, la producción artística tiene inevitablemente un contenido ideológico. Esto no significa que toda obra deba estar al servicio de una ideología, ni que el compositor deba sacrificar su libertad creativa en nombre de un programa político. Significa, más bien, que las decisiones artísticas no suceden en el vacío (Althusser, 1971). La elección de los medios que articulan una propuesta artística, de una tradición de referencia o de un tipo de público imaginado responde a una manera de comprender la música y el lugar que tiene dentro de la sociedad.

2 Canon europeo, formación musical y subordinación cultural

En el caso de los compositores formados dentro de la tradición clásica europea, los contenidos culturales de nuestro trabajo están inevitablemente influenciados por las narrativas que circulan dentro de esa tradición. En la educación musical en un conservatorio, como consecuencia de la formación de un canon de obras pedagógicas (Weber, 1999), el centro del aprendizaje está ocupado por los llamados grandes compositores: aquellos a quienes se atribuyen aportes tan significativos al desarrollo de la música clásica occidental que la orientan en una dirección completamente nueva (Samson, 2001). El conocimiento de este canon es necesario para quienes trabajamos dentro de dicha tradición. Sin embargo, también pueden generar una relación asimétrica con el entorno local cuando la tradición europea se convierte en un único referente de legitimidad.

El canon musical occidental, en la tradición clásica europea, es una construcción social. William Weber ha señalado que una de las transformaciones fundamentales en la música clásica europea fue el surgimiento de un canon de grandes obras del pasado;

la noción de la existencia de un canon pasó de la práctica pedagógica al repertorio de concierto y terminó dominando la vida musical del siglo XIX (Weber, 1999). En su planteamiento, el canon no solo organiza un repertorio, sino que es reflejo de una ideología institucional. Este hecho es importante para comprender el caso peruano: en un concierto de música clásica en el Perú, la música de compositores peruanos suele ocupar un espacio secundario frente al repertorio europeo, no necesariamente porque carezca de valor, sino porque las instituciones musicales han heredado un sistema de legitimidad construido alrededor del canon europeo.

No se está proponiendo que la tradición clásica europea deba rechazarse. La música europea ocupa un lugar medular en la programación de conciertos de la tradición sinfónica internacional, como lo muestra el estudio de Radke, Lepa y Panlasigui sobre la persistencia de un canon orquestal de facto en Alemania y Estados Unidos al inicio del siglo XXI (Radke et al., 2025). En el caso peruano, esta tradición ha sido una parte fundamental de la formación de los compositores educados dentro de la tradición de la música clásica europea: Romero señala que, hasta 2010, la principal institución de educación musical superior del país colocaba la música clásica europea en una posición privilegiada, en desmedro de otras tradiciones musicales, especialmente las andinas indígenas (Romero, 2021). El problema, por tanto, no es la presencia de la tradición europea, sino el momento en que su canon se asume como medida superior o absoluta de valor, de modo que otras tradiciones culturales —en particular las locales— quedan relegadas a una posición secundaria, periférica o subordinada. Por eso, una pregunta central para la composición peruana actual es cómo establecer una relación con la tradición clásica europea que no conlleve una subordinación cultural.

El problema no es solamente musical. Tiene que ver con la historia social del país. Nelson Manrique ha mostrado que la democracia peruana se ha construido sobre una larga historia de exclusiones y desigualdad. En el informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) sobre la democracia en el Perú, Manrique presenta un recorrido histórico que señala las conductas discriminatorias de los criollos europeizados hacia las poblaciones indígenas, así como la persistencia de prejuicios raciales en la subjetividad colectiva. En esta perspectiva, la exclusión de repertorio peruano en la formación musical y los programas de conciertos puede leerse también en relación con estructuras históricas de discriminación social que se muestran como un hecho estructural en la historia de la sociedad peruana (Manrique, 2006).

Nuestro país arrastra una historia de centralismo, racismo y desigualdad. No hemos terminado de construir una nación plenamente integrada, en la medida en que no todos los ciudadanos acceden a los mismos derechos efectivos ni a las mismas oportunidades culturales (Ministerio de Cultura, 2020, 2025). En ese contexto, la búsqueda de una identidad nacional en la música puede tener un sentido distinto al que tendría en Europa. Allí, los nacionalismos están marcados por una historia de guerras, fascismos y conflictos devastadores. En el Perú, en cambio, una música que busque dialogar con elementos nacionales o regionales puede responder a una necesidad de reconocimiento, integración y reivindicación de culturas históricamente marginadas.

3 Música orquestal peruana, identidad e instituciones

La tesis doctoral de Clara Petrozzi sobre la música orquestal peruana entre 1945 y 2005 da cuenta de cómo se manifiestan estas tendencias en la música para orquesta escrita por compositores peruanos. En su tesis Petrozzi sostiene que este repertorio no había sido estudiado antes como conjunto y que era poco conocido incluso entre músicos y público peruanos. Su investigación propone que la música orquestal peruana refleja una búsqueda de identidad musical propia, ya sea individual, local, nacional o latinoamericana (Petrozzi, 2009). Petrozzi afirma además que la música es un medio importante para construir identidad cultural en una sociedad multicultural como la peruana, y que la obra orquestal ha sido un espacio desde el cual los compositores peruanos expresan su relación con las músicas tradicionales y populares del país (Petrozzi, 2009).

Esta perspectiva permite entender que la composición orquestal peruana no es simplemente una extensión menor del repertorio europeo. Es también un campo donde se negocian pertenencias, influencias, identidades y formas de relación con distintas tradiciones. Petrozzi observa que la música orquestal peruana participa de las principales tendencias estilísticas y técnicas de los períodos modernista y posmoderno, pero también muestra una constante preocupación por construir y expresar identidades mediante el estudio y uso de tradiciones musicales peruanas (Petrozzi, 2009). Esta constatación es central para el argumento de este artículo: la relación con la cultura local no es un residuo folklórico ni una concesión a lo popular, sino un factor fundamental en la propuesta artística y la construcción de valor cultural en la comunidad de compositores peruanos.

La creación de música orquestal depende de la existencia de orquestas y de instituciones de educación musical que formen compositores, instrumentistas y directores. Petrozzi recuerda que la historia de la música orquestal peruana debe estudiarse junto con la evolución de las instituciones musicales del país (Petrozzi, 2009). Esto permite identificar un problema práctico: si los compositores escriben obras que exigen condiciones instrumentales o institucionales inexistentes en el país, reducen involuntariamente las posibilidades de circulación de su propia música. Salvo en el caso de la Orquesta Sinfónica Nacional, ubicada en Lima, las orquestas regionales peruanas suelen contar con plantillas y recursos materiales más limitados que los presupuestos por buena parte del repertorio sinfónico de gran formato. Esto es una expresión del centralismo administrativo e inclusive del desdén con que se ha gobernado desde Lima en todos los ámbitos, incluyendo el artístico. Los ciudadanos de Trujillo, Arequipa, Cusco — donde existen orquestas sinfónicas sostenidas por el Estado peruano (Ministerio de Cultura, 2021) — u otras regiones tienen derecho a la misma oferta cultural que existe en la ciudad de Lima. Sin olvidar que el Estado tiene la obligación de incrementar el número de músicos contratados en las orquestas regionales, es oportuno mencionar que, mientras la infraestructura no se fortalezca, los compositores deben preguntarse para qué orquestas escriben, con qué intérpretes cuentan y qué posibilidades reales tiene su obra de ser interpretada más de una vez. En la actualidad es frecuente la escritura de obras con una plantilla orquestal que solo puede ser asumida por la Orquesta Sinfónica Nacional. Las tablas en el libro *La música orquestal peruana 1945-2020* muestran múltiples ejemplos de esto (Petrozzi, 2024).

Algo parecido puede ocurrir en la música de cámara. Muchas combinaciones instrumentales poco frecuentes parecen responder al deseo de los compositores de explorar nuevos colores o de acercarse a modelos europeos de música contemporánea. Pero en el Perú no siempre existen ensambles estables con una conformación que los haga capaces de ejecutar ese tipo de repertorio de manera sostenible. Reunir músicos para un estreno puede ser posible, pero eso no garantiza la circulación posterior de la obra. En un medio con características propias, cada decisión de instrumentación tiene consecuencias prácticas.

Este problema se hace más evidente cuando se compara el ecosistema peruano con el que permitió el desarrollo de ciertas vanguardias europeas y norteamericanas. Richard Taruskin ha mostrado que la música de la segunda mitad del siglo XX debe entenderse en relación con la posguerra, la Guerra Fría, la autonomía estética, la dificultad técnica y la ideología del progreso musical (Taruskin, 2010). Desde otra perspectiva, Georgina Born realizó un estudio sobre el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - IRCAM (Francia) y lo presenta como el caso de una institución donde las políticas culturales y la subvención estatal hicieron posible una articulación entre tecnología, investigación, compositores y científicos (Born, 1995). Es decir, muchas de las estéticas contemporáneas que luego se presentan como lenguajes puramente musicales surgieron dentro de ecosistemas institucionales altamente especializados y politizados, que no necesariamente son reproducibles en el medio local.

4 Modelos externos, condiciones locales y gestión cultural

Las políticas culturales también jugaron un rol de propaganda durante la Guerra Fría. Danielle Fosler-Lussier muestra, en *Music in America's Cold War Diplomacy*, cómo la música fue utilizada por el Departamento de Estado de los Estados Unidos como parte de programas de representación cultural durante la Guerra Fría. Su libro estudia el Cultural Presentations Program, que enviaba artistas y deportistas estadounidenses alrededor del mundo para mejorar la imagen del país (Fosler-Lussier, 2015). En la introducción, la autora muestra que los diplomáticos intentaban usar la música como recurso estratégico, pero también enfrentaban límites claros: los públicos locales no siempre respondían como se esperaba, y la música no funcionaba automáticamente como un “lenguaje universal”. De manera similar a lo que sucede con el IRCAM, determinados desarrollos sociales dentro de la tradición clásica europea se relacionan estrechamente con las circunstancias políticas y sociales de los contextos que los generan.

No obstante, en algunos discursos de compositores peruanos formados en la tradición clásica se observa una tendencia a imaginar la vida cultural a partir de modelos institucionales externos. Hueso Húmero, en su número 29, de mayo de 1993, publicó una sección titulada Estado de la música en el Perú. Una encuesta, con respuestas de José Carlos Campos, Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga, Francisco Pulgar Vidal y Edgar Valcárcel Arze. En este documento se registra, en general, por parte de los compositores participantes, una decepción muy fuerte con el Estado peruano por la ausencia de políticas culturales que favorezcan el desarrollo de la composición realizada dentro de la tradición clásica europea (Campos et al., 1993). Si bien las críticas formuladas son

atendibles, no deja de ser cierto que el Estado financia centros de formación musical y orquestas en todo nuestro país. Es decir, el Estado peruano sostiene una infraestructura cultural que podría ser un punto de partida para diversas iniciativas, de carácter estatal y también privado. Los compositores entrevistados no llegan a proponer alternativas que conduzcan a mejorar las condiciones que critican, lo cual sugiere la persistencia de un imaginario institucional en el que la iniciativa cultural depende principalmente de una acción estatal semejante a la de ciertos modelos de gestión cultural europeos.

5 Consideraciones finales

Hasta aquí se puede ver que la composición musical en el Perú no concierne únicamente al compositor como individuo. Lo que se revela es el aspecto comunitario de la composición. Los compositores trabajan con intérpretes reales, instituciones reales, públicos reales y condiciones materiales concretas. En este contexto, el rol del público se hace más sensible; en las condiciones del medio peruano el público no es accesorio: es un elemento fundamental para poder generar un ecosistema cultural funcional. En este marco, propuestas como las de Brown y Ratzkin, en *Making Sense of Audience Engagement* (2011), constituyen insumos de vital importancia para compositores y gestores culturales. Brown y Ratzkin proponen entender el compromiso del público como un proceso que abarca la preparación, la experiencia, la reflexión y la continuidad posterior al evento artístico (Brown & Ratzkin, 2011). Entender la experiencia artística desde esta perspectiva permite pensar en la composición clásica en una dimensión social, donde el público no es un receptor pasivo, sino un agente más dentro de una comunidad artística.

Esto resulta especialmente importante para la música contemporánea en el Perú. Un recital de música nueva puede fracasar no porque haya necesariamente un desencuentro entre la música y el público, sino porque no se ha construido un marco adecuado para el concierto. Si los intérpretes se sienten alienados o sobre exigidos, si el público no recibe información que le ayude a comprometerse con la escucha, si las obras no dialogan de ninguna manera con su entorno o si la programación se organiza como una acumulación de estrenos, la experiencia puede volverse desagradable. En cambio, una programación que considere e involucre a los intérpretes, al público y al contexto institucional puede permitir que incluso las propuestas más experimentales sean recibidas con mayor apertura (Emerson, 2020).

La independencia cultural de la música peruana no debe confundirse con una ruptura absoluta con Occidente. No se trata de dejar de estudiar a Bach, Beethoven, Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Ligeti o Boulez. Tampoco se trata de obligar a todos los compositores peruanos a utilizar melodías tradicionales, escalas andinas o ritmos populares. Se trata, más bien, de dejar de pensar que el valor de una obra peruana depende de su cercanía con modelos europeos o norteamericanos. La independencia cultural consiste en relacionarse con esos modelos desde nuestras propias condiciones, necesidades y posibilidades. Por eso, componer desde el Perú implica reconocer el entorno. Implica preguntarse qué intérpretes tenemos, qué instituciones existen, qué públicos podemos formar, qué historias culturales nos atraviesan y qué relaciones queremos construir. Las condiciones locales no son necesariamente una carencia que

impide alcanzar un modelo externo. Pueden ser también el punto de partida de una estética propia.

En este sentido, una escena musical contemporánea peruana debería aspirar a una relación más equilibrada entre tradición europea, memoria local, instituciones, públicos e intérpretes. Esto no significa reducir la complejidad de la música ni limitar la libertad del compositor. Significa asumir que la libertad artística también se ejerce dentro de una comunidad. La composición no es solamente una afirmación individual, sino una práctica social que participa en la construcción de una vida cultural compartida.

El desarrollo de la música contemporánea en el Perú no depende únicamente del Estado. Sin embargo, el Estado tiene responsabilidades claras: fortalecer las orquestas regionales, apoyar la formación musical, promover la circulación de obras peruanas, descentralizar la oferta cultural y contribuir a la construcción de públicos. Pero mientras esos cambios se producen, los propios actores de la escena musical también pueden tomar decisiones. Los compositores pueden escribir pensando no solo en la obra ideal, sino también en sus posibilidades reales de interpretación. Las instituciones educativas pueden dar más espacio a la música peruana sin abandonar el repertorio europeo. Los intérpretes pueden participar activamente en el proceso de creación. Los gestores culturales pueden diseñar programas que acerquen la música contemporánea a públicos más amplios. Y el público puede ser invitado a reconocer en esa música una parte de su propia experiencia cultural.

La música clásica contemporánea en el Perú enfrenta, entonces, un doble desafío. Por un lado, debe dialogar con la tradición académica internacional, con sus técnicas, repertorios y debates. Por otro, debe construir una relación más consciente con el país en el que se produce. Si se limita a reproducir modelos importados, corre el riesgo de permanecer encerrada en circuitos pequeños y desvinculados de la sociedad. Si rechaza toda relación con la tradición europea, puede perder una parte fundamental de su propia historia. El camino más productivo parece estar en una relación crítica: asumir la tradición, pero desde una posición situada.

Tal vez allí puedan originarse algunos de los cambios estructurales que necesita nuestra escena musical. No en una ruptura absoluta con la tradición, ni en una subordinación pasiva a los modelos europeos, sino en una relación más madura entre la herencia cultural, el propio entorno social y la creación artística. Componer desde el Perú implica reconocer que las condiciones locales no tienen que ser necesariamente un obstáculo que nos impide parecernos a los europeos. Pueden ser, más bien, el punto de partida desde el cual construir una música con sentido para la sociedad en la que vivimos.

REFERENCIAS:

Bibliografía

Althusser, L. (1971). A letter on art in reply to André Daspre. En L. Althusser, *Lenin and philosophy and other essays* (B. Brewster, Trans., pp. 151–156). Monthly Review Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qgh9v>

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.

Born, G. (1995). *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/jj.5973137>

Brown, A. S., & Ratzkin, R. (2011). *Making sense of audience engagement: A critical assessment of efforts by nonprofit arts organizations to engage audiences and visitors in deeper and more impactful arts experiences*. The San Francisco Foundation.

Campos, J. C., Garrido-Lecca, C., Iturriaga, E., Pulgar Vidal, F., & Valcárcel Arze, E. (1993). Estado de la música en el Perú. *Hueso Húmero*, 29, 93–104.

Emerson, G. (2020). *Between the “experimental” and the “accessible”: Investigating the audience experience of contemporary classical music* [Doctoral dissertation, Hochschule für Musik und Theater Hamburg]. <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/8963>

Fosler-Lussier, D. (2015). *Music in America’s Cold War diplomacy*. University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt13x1g9f>

Manrique, N. (2006). Democracia y nación: La promesa pendiente. En Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, *La democracia en el Perú: Proceso histórico y agenda pendiente* (pp. 17–23). Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. <https://dokumen.pub/la-democracia-en-el-peru-proceso-historico-y-agenda-pendiente.html>

Ministerio de Cultura. (2021). *Elencos Nacionales del Perú*. Ministerio de Cultura. <https://elencos.cultura.pe/>

Ministerio de Cultura. (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*. Ministerio de Cultura. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSION%20C3%93N_FINAL_2.pdf

Ministerio de Cultura. (2025). *Diagnóstico de brechas de infraestructura y de acceso a servicios del Sector Cultura, 2024*. Ministerio de Cultura. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/8500441/7046784-diagnostico-de-brechas-al-2024-sector-cultura.pdf>

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, Universidad de Helsinki]. <http://hdl.handle.net/10138/19395>

Petrozzi, C. (2024). *La música orquestal peruana 1945–2020*. Universidad Nacional de Música. <https://hdl.handle.net/20.500.12767/119>



- Radke, M., Lepa, S., & Panlasigui, M. (2025). Bach, Beethoven and Brahms again? A computational view on the de facto canon of classical orchestral music in Germany and the USA at the beginning of the 21st century. *Poetics*, 110, Article 102004. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2025.102004>
- Romero, R. R. (2021). Decolonising Andean and Peruvian music: A view from within. *Ethnomusicology Forum*, 30(1), 129–139. <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1938626>
- Samson, J. (2001). The great composer. En J. Samson (Ed.), *The Cambridge history of nineteenth-century music* (pp. 259–284). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521590174>
- Taruskin, R. (2010). *Music in the late twentieth century*. Oxford University Press.
- Weber, W. (1999). The history of musical canon. En N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 336–355). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198790037.001.0001>



UNRAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

SEDE INSTITUCIONAL JR. GENERAL PRADO N° 634 / HUÁNUCO - PERÚ

WWW.UNRAR.EDU.PE