

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Música tradicional andina: (des)vínculación entre melodía y estilo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2b28k84h>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 9(2)

Author

Ferrier, Claude

Publication Date

2024

DOI

10.5070/D89264510

Copyright Information

Copyright 2024 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Música tradicional andina: (des)vínculación entre melodía y estilo

CLAUDE FERRIER
Department of Music,
Kalaidos University of Applied Sciences,
Zurich–Switzerland

Resumen

En la música andina, las relaciones entre melodía y estilo son complejas, pues existen dependencias en muchos aspectos que rigen la una y el otro: organología, ritmo, armonía, forma o diseños melódicos típicos. ¿Hay instrumentos (y maneras de tocarlos), ritmos, armonías, formas o diseños melódicos que se pueden definir como propios de la región andina, de un país, de un departamento o de una provincia? ¿Hasta qué punto estas propiedades son compartidas dentro de la región andina con su complejo tejido de entidades culturales? Dentro de estas propiedades, ¿cuáles son las más adecuadas para definir un tema musical procedente de esta inmensa zona geográfica? Tratando de contestar estas preguntas, voy a plantear que son los estilos los que están profundamente ligados a lugares determinados, mientras que las melodías, según sus características, o quedan vinculadas al estilo, o son libres de cruzar cualquier tipo de frontera, ya sea geográfica, política, social, cultural y hasta temporal.

Palabras clave: música andina

Abstract

In Andean music, the relationships between melody and style are complex, since there are connections between many aspects that govern the one or the other: organology, rhythm, harmony, form or typical melodic structure. Are there instruments (and ways of playing them), rhythms, harmonies, forms or melodic structures that can be defined as typical of the Andean region, of a country, a department, or a province? To what extent are these properties shared within the Andean region, given its complex frame of cultural entities? Within these properties, which are the most appropriate to define a native musical theme originating in this immense geographical area? Trying to answer these questions, I am going to suggest that the styles are deeply linked to certain places, while the melodies, according to their characteristics, are either linked to the style or are free to cross any type of border, be it geographical, political, social, cultural, or even temporal.

Keywords: Andean music

1. Introducción

Esta reflexión sobre las relaciones entre melodía y estilo¹ en temas tradicionales andinos nace de una trivial situación que pude observar repetidamente en el trascurso de los últimos cuarenta y seis años: las a menudo prosaicas y reiteradas discusiones acerca del origen de tal o cual tema entre personas originarias de diferentes regiones, departamentos o países andinos. Me resulta difícil aceptar que el componente subjetivo regionalista o nacionalista que rige esta clase de disputas sea

¹ Ver definición más abajo.

el origen del ordenamiento geográfico de un tema, pues considero un objetivo análisis contextual, organológico y musical mucho más adecuado para alcanzar el mismo fin.

En esta tarea, en primer lugar, haré hincapié en algunas características generales de la música andina, lo que me permitirá mayormente descartarlas como herramientas adecuadas para definir musicalmente a una provincia, una región, un departamento o un país específico.

En segundo lugar, la recapitulación de tipologías musicales regionales particulares me permitirá determinar cuales tienen elementos en común y son potencialmente compatibles.

Este trabajo previo me permitirá abordar la parte central del análisis, o sea demostrar que una melodía puede ser compartida a través de provincias, regiones, departamentos y fronteras, lo que hace superfluo su ordenamiento geográfico (y a veces hasta temporal). Más bien pondré en evidencia que es el estilo en el cual se interpreta una melodía² lo que va a ser determinante para establecer su legítima ubicación geográfica.

A pesar de ser este un aspecto quizás secundario en el abanico de propiedades que conforman la música andina me parece significativo verificar la potencial (des)vinculación que existe entre melodía y estilo, y demostrar una vez más la gran ductilidad de esta expresión artística.

En este trabajo, básicamente he aplicado el método de la investigación comparativa, pues no voy a hacer otra cosa que comparar interpretaciones musicales que se pueden apreciar en diferentes lugares de la zona andina.

Nettl (1973:148) señala la importancia de esta herramienta investigativa y analítica en la etnomusicología (“El problema de la comparación se presenta continuamente³”), al igual que Grupe (2005:13) que subraya: “La comparación es inevitable y útil en el estudio de las músicas del mundo⁴”.

Sin embargo, Nettl (1973:148) recuerda que según Hood (1957), su trascendencia es relativa en el ámbito de la etnomusicología: “La comparación no es el objetivo principal de la investigación de campo⁵”.

Nettl (1964:26) muestra además como algunos investigadores, para corroborar sus conclusiones sobre escalas, compás, aspectos rítmicos, etc. de la música de los pueblos que han estudiado, se han dedicado con éxito a prácticas comparativas.

Clayton (2003:60) va más allá, subrayando no solo la importancia de la comparación en nuestra disciplina, sino también las dificultades que representa usar esta herramienta investigativa: “La comparación es problemática mientras confundamos experiencia con discurso, y mientras no reconozcamos la contingencia de la “estructura” musical⁶”.

Aplicando entonces este instrumento analítico que parece ser inherente a nuestra disciplina, pero consciente de sus limitaciones y de las insidias que encontraré en el camino, para demostrar como ciertas melodías andinas pueden ser compartidas a través de un determinado espacio

² Ya en el año 2005, a raíz de la misma preocupación, grabé en mi CD “Fue un sueño” cuatro versiones de *Sacsayhuaman* en diferentes estilos de arpa del Perú (Ferrier 2005).

³ The problem of comparison is continually present.

⁴ Comparison is both inevitable and useful in the study of musics of the world.

⁵ Comparison is not a primary goal of the field.

⁶ Comparison is problematic so long as we confuse experience with discourse, and so long as we do not recognise the contingency of musical ‘structure’.

geográfico-cultural, voy a comparar distintas formas interpretativas que se encuentran a lo largo de la cordillera.

Aclaro que de ninguna manera quisiera uniformizar la gran variedad de prácticas musicales en los Andes – al contrario, mi afán es reafirmar su inmensa diversidad desde una perspectiva poco manejada hasta la fecha.

Subrayo también que se trata de un análisis puramente musical – las relaciones entre música y sociedad, un aspecto importante de la cultura andina, saldrían de la temática muy específica de este trabajo.⁷

2. Definiciones importantes

2.1 Melodía

“Sucesión lineal ordenada y coherente de sonidos musicales de diferente altura que forman una unidad estructurada con sentido musical, independiente del acompañamiento” (Léxico de Oxford).

2.2 Estilo⁸

“Término que denota manera de discurso, modo de expresión; más particularmente la manera en que se ejecuta una obra de arte. En el debate sobre la música, que se orienta más hacia las relaciones que hacia los significados, el término [...] puede usarse para denotar las características musicales [...] de un área o centro geográfico, o de una sociedad o función social.” (Grove Music Online).

En el concepto de “estilo” (musical) resalta entonces el componente relacional, ósea poner en relación dos o más elementos (en nuestro caso piezas musicales) para corroborar sus afinidades y contrastes; y el componente social, es decir, hasta que punto rasgos musicales pueden llegar a caracterizar a una sociedad, lo que corresponde en nuestro caso a un pueblo, o a una región de pequeñas o grandes dimensiones.

Para sustentar el uso del término “estilo” en un artículo dedicado a la música de los Andes, quisiera mencionar por un lado unas líneas que aparecen en el cuento “Agua” (datado de 1933) de José María Arguedas (1987:64). Refiriéndose al músico tocador de *waj’ra puku* (corneta), uno de los personajes (Don Vilkas) declara: “Pantacha toca bien puna estilo”.

Parecería entonces que

- a. El término ya era en uso al comienzo del siglo XX para referirse a un tipo de interpretación musical andina representativa de una determinada zona geográfica (en la cita mencionada anteriormente se trata la *puna*, el piso ecológico andino con actividad laboral humana más alto, a menudo encima de los 4000 metros).
- b. Arguedas
 - escuchó el término en el lugar (pues creció en la provincia de Lucanas, Ayacucho, en contacto diario con los habitantes quechua hablantes), y lo puso simplemente en la boca de uno de sus personajes;
 - como investigador, antes de 1933 ya aplicaba este término para referirse a los diferentes tipos de ejecución que había podido observar en la zona andina;
 - ambas cosas.

⁷ Agradezco a Enrique Cámara de Landa por la revisión de este artículo y sus consejos.

⁸ En este trabajo voy a extender la aplicación del concepto de «estilo» tal como está aquí definido al espacio (geográfico), también mencionado en este sentido en la definición del Grove.

Por otro lado, Olsen (1986) ha hecho un amplio uso del término “estilo” en su trabajo dedicado al arpa peruana, que aplica para distinguir, comparar y catalogar las distintas organologías, maneras de tocar, características y formas musicales correspondientes a diferentes zonas geográficas y departamentos del Perú.

También Turino (1993), para referirse al tipo de interpretación específico de *sikuris* de Conima (Puno), en el título de su artículo menciona un “estilo” de flauta de pan peruano. Asimismo, Montero y Stobart (2019), señalando el estudio de Ferrier (2010) sobre el tipo de huayno urbano aparecido a finales del siglo XX en Lima (por cierto, el libro mismo, publicado por el IDE de la PUCP y el IFEA, está subtítulo con “Estilos globales en la nueva música popular andina”), usan el término “estilo” de Huayno con arpa.

Después de comprobar la relevancia del término en nuestra disciplina, y tomando como base al aspecto geográfico (el lugar de procedencia), quisiera aclarar que el concepto de estilo que voy a aplicar en este trabajo abarca: manera de tocar y cantar, estándares de acompañamiento y de bajos, tipos de melodía y los detalles de su ejecución, adornos típicos, armonías específicas, aspectos rítmicos y formales, y tipos de instrumentos usados como solistas o combinados en conjuntos.

Nótese además la diferencia entre estilo y género, pues un mismo género puede ser interpretado en diferentes estilos: por ejemplo, dentro de una misma provincia o de dos provincias vecinas, el género *sikuris* puede ser ejecutado en el estilo de Huancané, de Conima, de Cojata o de Moho, etc. De la misma manera, dentro del país existe una *marinera* limeña, norteña, ayacuchana, cuzqueña o puneña, etc.

Inversamente, en un mismo estilo se pueden interpretar diferentes géneros: en el estilo de arpa y violín de la provincia de Lucanas – Ayacucho (y parte de Apurímac) por ejemplo, se interpretan los géneros *Huayno*, *Danza de Tijeras*, *Navidad*, *Carnavales*, *Chimaycha*, *Pasacalle*, *Ayla*, *Chaki Waylí* (*Agosto Ccayllecc*), *Coplas*, *Toril*, etc.

2.3 Música autóctona

Estoy consciente de que el uso del vocablo “autóctono” puede llevar a malentendidos. Otros investigadores podrían haber usado “tradicional”, o “nativo”, o “música para flautas y percusiones”, etc. (Montero y Stobart por ejemplo usan el término “música indígena”, ver nota 8), sin embargo, en este trabajo no discuto los términos, ni su significado ni vigencia: quiero simplemente aclarar a qué tipo de música andina me refiero cuando menciono un estilo musical particular. En este caso se trata de música para conjuntos de flautas (tropas) y percusiones que tiene su origen mayormente en las zonas rurales altiplánicas (y algunos valles) de los departamentos de Puno, Tacna, La Paz, Oruro, Cochabamba y Potosí, habitadas por campesinos o artesanos aymaras y quechuas: vemos entonces como el uso de determinados instrumentos está regido a menudo por la procedencia social. Para más detalles, consultar Ferrier 2020:66-67.

Ejemplo de música autóctona (departamento de La Paz, Bolivia):

Ejemplo audio 1: [Khantu de Charazani](#) (Conjunto Comunario De Niño Corin, s/f, probablemente datado de los años ‘70).

2.4 Música mestiza

Con “mestiza”⁹, me refiero a música con instrumentos de cuerda¹⁰ (ejecutada por solistas, dúos, pequeños conjuntos) interpretada a lo largo de toda la cordillera en aldeas y pueblos andinos por aquella parte de la población que se posiciona desde un punto de vista cultural entre los campesinos quechuas y aymaras y los habitantes de las ciudades, más cercanos culturalmente a la civilización occidental. Se puede tratar de campesinos, pero también de terratenientes, comerciantes u obreros, etc. Para más detalles, consultar Ferrier 2020:69-70.

Ejemplo de música mestiza (departamento de Ancash, Perú):

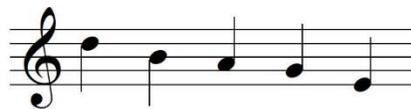
Ejemplo audio 2: [Cinco flores](#) (La Pallasquinita, s/f, probablemente datado de los años ‘70).

3. Características generales de la música andina

3.1 Pentafonía

Se reconoce el uso omnipresente de este tipo de escala de cinco notas¹¹ desde que existen testimonios escritos (1895 - ver Salazar [2020], D’Harcourt [1925], Vega [1944]) y audio, escuchar por ejemplo el “Cachaspares” interpretado por la Banda de la Escuela Militar de Chorrillos, datado de 1913, minuto 1:12.

Ejemplo audio 3: [Cachaspares](#) - cortesía de Luis Salazar).



Ejemplo musical 1: Escala pentatónica

Sin embargo, existe también la diafonía, pues muchos instrumentos andinos, inclusive flautas de origen prehispánico que llamaré “autóctonas¹²” como el *siku* (zampoña, flauta de pan), en muchas de sus variantes tienen recursos organológicos que permiten ejecutar una escala de siete notas. Se presume entonces que melodías puramente pentatónicas pueden ser compartidas solo entre estilos caracterizados por el uso de esta misma escala. Pasa lo mismo con melodías diatónicas.

⁹ Vásquez (1988:228) usa este mismo término refiriéndose al ámbito musical en el cual se usa la guitarra en Ayacucho. Montero y Stobart (2019:3,18,19) distinguen entre “géneros [musicales] indígenas y mestizos”, como Arguedas y los hermanos Montoya (citados por Romero 2002:39, 44, 46), o Gutiérrez (1996:501).

¹⁰ En realidad, la frontera entre música autóctona y mestiza no puede definirse de manera contundente, pues existe una suerte de zona gris donde géneros interpretados con instrumentos de cuerda pueden ser asimilados al ámbito de la música autóctona (Ferrier 2021:66).

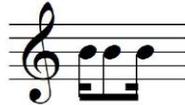
¹¹ Romero (2004: 36 y 40) y Cámara de Landa (2006:170-171) confirman este uso. Sin embargo, Stevenson (1968:246, 273), Vásquez (1988:136), Bellenger (2007:46) y Mendívil (2012, 2017) discuten con argumentos muy valiosos la hegemonía de la escala pentatónica andina, Mendívil en particular su supuesto origen “incaico”.

¹² Ver definición más arriba.

Si consideramos los instrumentos musicales, hay una limitación, pues con instrumentos puramente pentatónicos (como el *jula-jula* potosino o el *julu-julu* paceño, por ejemplo) obviamente no es posible ejecutar melodías diatónicas.

3.2 Ritmos sincopados

La figuración rítmica siguiente es omnipresente en gran parte de las melodías en toda la región andina (Vega 1944 [Cancionero Pentatónico], Stobart & Cross 2000:67, Romero, 2007:12, Cámara de Landa 2013:394-395):



Ejemplo musical 2: Síncopa andina

Esta figuración se desarrolla a menudo ampliando el efecto de síncopa de la manera siguiente:



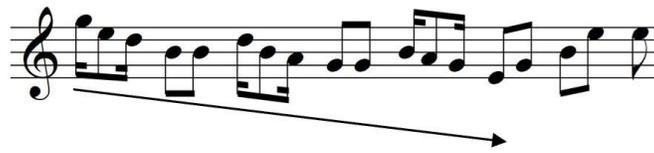
Ejemplo musical 3: Ampliación de síncopa

Se puede apreciar este tipo de síncopa ampliada en el ejemplo audio A (*Ramis*) en la sección 5.1.

Hay que subrayar que la rítmica andina tiene sutiles matices, que se pueden ilustrar, utilizando herramientas analíticas occidentales, como situados entre una subdivisión binaria y ternaria de la negra (o del impulso básico). La dificultad advertida por los etnomusicólogos en la percepción y notación de la rítmica andina es temática de buena parte del trabajo de Stobart & Cross (2000) por ejemplo, cuya lectura solo puedo recomendar.

3.3 Melodía descendente

El trozo conclusivo de la gran mayoría de las melodías andinas desciende hacia una *finalis* (Cámara de Landa 1995:304, Arce 2006:119, Mendivil 2017:4). Consultar al respecto los ejemplos musicales 6 a 12. Como ejemplos de excepciones a esta regla casi general, citaré algunos sanjuanitos de Imbabura, cuya melodía más bien asciende hacia la *finalis* (u otra nota del acorde menor de “tónica”): “Rosa María”, “Huanupamba” (ambas canciones parte del LP *Ñanda Mañachi 1*, 1977), y “Ñuca Huarmilla” (*Ñanda Mañachi 3*, 1980). Observamos que, pese a su parte final ascendente, en realidad la melodía siguiente presenta fundamentalmente el típico perfil descendente andino:

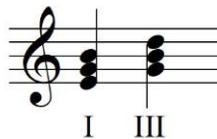


Ejemplo musical 4: Rosa María (sanjuanito)

Hay, por lo menos en el Perú, otras raras excepciones en melodías en modo mayor (*Santiagos de Junín*, por ejemplo), donde el movimiento descendente final es menos marcado. Sin embargo, estas representan una ínfima minoría del repertorio.

3.4 Armonía

La armonía básica (si existente, es decir en la música mestiza¹³ con instrumentos de cuerda) se mueve entre los grados I y III de una tonalidad menor (en términos musicales occidentales, Aretz 1952:36):



Ejemplo musical 5: Armonía andina básica

Un buen ejemplo de este tipo de sucesión armónica andina es el acompañamiento de los *carnavales ayacuchanos*, llamada por Vásquez “bimodalidad” (Vásquez 1988:228).

Por lo menos desde principios del siglo XX, el VI grado (siempre considerando las melodías andinas como básicamente en “menor”) es también parte integrante de la armonía andina (escuchar por ejemplo Medina 1930, o consultar Cámara 2013).

3.5 Forma

La música autóctona (con instrumentos de viento y percusiones) tiene raras veces una forma binaria (y sin fuga final) AABB que se repite x veces (como la música mestiza, ver párrafo siguiente), o en muchos casos ternaria AABBC que se repite x veces, donde la parte C – llamada “vuelta” – es más corta y está estrechamente emparentada con la parte B; a menudo se acelera el pulso en la última repetición completa del tema musical. Ejemplos: estilo de *Sikuris* de Huancané, *Sikuris* de Taquile, *Sikumoreno* de Puno, *Lakitas* de Aroma - La Paz, *Pinkillada* del lago Titicaca (*pinkillo* de cinco agujeros), etc. A veces el tema es precedido por una introducción – en la música autóctona esta es a menudo estándar, como en el caso de los *Sikuris de Italaque* (llamado también *sikuri mayor*, ver el ejemplo musical 21), los *Khantus* (tremolo de bombos y triángulo), los *Pusi Ppia*, con su melodía introductoria característica, etc.

La música mestiza (con instrumentos de cuerda) presenta fundamentalmente una forma binaria (AB), más una parte conclusiva llamada mayormente “fuga” (F): AAB (se repite x veces), F (se repite x veces). La parte A se subdivide en la gran mayoría de los casos en ab, y la parte B en cb; otras variantes son menos difundidas (ver el apartado siguiente). Una introducción precede

¹³ Ver definición más arriba.

frecuentemente el tema principal, terminando a menudo con una corta escala que juega el papel de transición; esta introducción presenta a veces el material melódico de la fuga, otras veces toma prestada la melodía de la parte B del tema principal, o es melódicamente independiente (como en Áncash y en Puno).

En raros casos, la melodía tiene una forma simple de una sola parte que se repite con microvariaciones, como en algunos *Chimaiches* ancashinos o *sanjuanitos* de Imbabura.

3.6 Clasificación de las formas

A nivel formal, armónico y de notas “eje” existen básicamente dos tipos de melodías¹⁴, caracterizadas por una primera parte suspensiva o más bien conclusiva.

1. Ambas (o las tres en el caso de las tropas autóctonas) partes A y B terminan sobre la *finalis* (por ejemplo “mi” si tomamos a “mi menor” como “tonalidad” de referencia – queriendo clasificar a la música andina con herramientas analíticas occidentales, se podría alegar que se trata más de música modal que tonal) armonizada con el acorde de mi menor o grado I. Ambas partes tienen un carácter conclusivo.

Hay tres variantes:

- a. Como mencionado arriba (ambas partes terminan sobre la *finalis*, armonizada en la música de cuerdas con el grado I). Ejemplos:
 - “Adiós pueblo de Ayacucho” (García Zarate 2017)
 - “Coca quintucha” (Prado 2008)
 - “Así es el Huancaneño” (Sicuris Claveles Rojos de Huancané 2000) y la mayoría de las melodías puneñas como “Cerrito de Huajsapata”, “Ramis” (Centro Musical Theodoro Valcarcel 1964), etc., y de los temas interpretados por tropas de aerófonos aymaras en Perú y Bolivia
 - “Ojos azules” (u “Ojos bonitos”, Guardia 2010)
 - “Triku Ukupi” (*Ñanda Mañachi* 2, 1979)
 - “Lunarejito” (Condori 1982)
 - “Huayno” (La Quiaca, Comparsa «CH-B-CH», Cámara de Landa 1995:303)

Es uno de los esquemas formal-armónico más difundido.

Parte	A		A		B		B	
Subdivisión	a	b(a)	a	b(a)	c	b(d)(c)	c	b(d)(c)
Finalis		mi		mi		mi		mi
Armonía conclusiva		I		I		I		I

Tabla 1: Esquema formal de tipo conclusivo 1^a

¹⁴ Cámara de Landa (1995) ha analizado la forma de muchas melodías del noroeste argentino. Fundamentalmente sus conclusiones no difieren de las mías.

Ejemplo musical 6: Esquema 1a - Adiós pueblo de Ayacucho

b. La primera repetición de la parte B termina en el tercer grado “sol” armonizada con un acorde de III, la segunda repetición termina sobre la *finalis* armonizada con el acorde de I (de hecho una alternancia de los relativos, ya puesta en evidencia por los d’Harcourt [1925] y Aretz [1952:36]). Ejemplos:

- “Veinticinco años” (o “Busco a mi madre”, Los Bohemios del Cuzco 1987)
- “Expreso Puquio” (Prado 1981)
- “El borracho” (Estudiantina Perú 1979)
- “Chihuaquito” (Los Danzantes de Puquio 1975)
- “Relincha Caballito” (Conjunto Velille de Chumbivilcas s/f)

Parte	A		A		B		B	
Subdivisión	a	b(a)	a	b(a)	c	b(d)(c)	c	b(d)(c)
Finalis		mi	mi			sol		mi
Armonía conclusiva		I	I			III		I

Tabla 2: Esquema formal de tipo conclusivo 1b

Ejemplo musical 7: Esquema 1b – 25 años busco a mi madre

Existe una variante de 1b (excepcional): las partes no se repiten según el esquema AABB, la parte B comienza con el segundo elemento de A y se subdivide en tres elementos. Cinco elementos formales en total.

Ejemplo: “Nuestro ayer” (Los Sureños s/f).

Parte	A		B		
Subdivisión	a	b	b'	c	b
Finalis	si	mi	si	sol	mi
Armonía conclusiva	III	I	III	III	I

Tabla 3: Esquema formal de tipo conclusivo 1b'

Mi men.: III I

b' c b III III I

Ejemplo musical 8: Esquema 1b' – Nuestro ayer

- c. Las primeras repeticiones de A y B terminan ambas en “re” y/o “si”, armonizadas con un acorde de III (o más raramente de IV, en las melodías modernas de *Huayno con arpa* hasta puede ser un VII), las segundas repeticiones terminan ambas sobre la *finalis* armonizada con el acorde de I. Ejemplos:

- “Vaso de cristal” (Estudiantina Perú s/f)
- “Muñequita” (Los Engreídos de San Mateo 1970)
- “Adiós amor mío” (Flor Pileña s/f)
- “Saqsayhuamán” (Centro Qosqo De Arte Nativo 1968)
- “Pio pio” (Grados 2017),
- “Que lindos son tus ojos” (Dina Páucar 1994)
- “Marujita” (Jilguero del Huascarán 1960)
-

Parte	A		A		B		B	
Subdivisión	a	b	a	b	c	b(d)(c)	c	b(d)(c)
Finalis		re (si)		mi		sol(re)(mi)		mi
Armonía conclusiva		III		I		III (IV)		I

Tabla 4: Esquema formal de tipo conclusivo 1c

Ejemplo musical 9: Esquema 1c – Vaso de cristal

2. La parte A termina en la dominante (o *repercusio*, para mantener la terminología modal) “si” armonizada con el acorde de sol mayor o grado III (más raramente la parte A termina en el tercer grado “sol” o séptimo grado “re”¹⁵, ambos siempre armonizados en III), y la parte B en la *finalis* armonizada con el acorde de mi menor o grado I. Es decir, la primera parte A es suspensiva, la segunda parte B conclusiva (Cámara de Landa 1995:302; Vásquez 1988:151).

Del tipo 2 también hay tres variantes:

- a. Ambas repeticiones de la parte B terminan en la *finalis* armonizada con un acorde de I. En esta clase de melodías es algo artificial una subdivisión de A y B en ab / cb, pues las partes mayormente no presentan cesuras claras. Ejemplos:
 - “Valicha” (Centro Qosqo De Arte Nativo 1994)
 - “Linda andahuaylina” (Los Campesinos 1966)
 - “Utku Pankillay” (Trio Ayacucho 2008, con la particularidad melódica ayacuchana dónde la segunda parte termina a menudo en sol¹⁶ en lugar de mi)
 - “Papel sellado” (Conjunto Velille de Chumbivilcas s/f)
 - “Flor de Sankayo” (Centro Musical Theodoro Valcarcel 1964)
 - “Chapareño” (Ruperta Condori s/f)
 - “Huayno” (La Quiaca, Comparsa «La Juventud», Cámara de Landa 1995:302)

Parte	A	A	B	B
Subdivisión	a	a	b	b
Finalis	si(sol)(re)	si(sol)(re)	mi	mi
Armonía conclusiva	III	III	I	I

Tabla 5: Esquema formal de tipo suspensivo 2a

¹⁵ Se trata de otros semblantes (o “modos”) de la escala pentatónica como la clasificaron los d’Harcourt (1925). Cámara de Landa (1995:299-300) describe estos “modos” de manera detallada.

¹⁶ Es una peculiaridad melódica que se observa no solo en Ayacucho (ver ejemplos más adelante) sino también en Ecuador, particularmente en Imbabura. Ejemplos: *Hay el cerrito de Imbabura* (Ñanda Mañachi 1, 1977), *Kampa Juiashka* (Ñanda Mañachi 2, 1979), *El río de Tahuando* (Ñanda Mañachi 3, 1980). Se trata por ende de uno de los modos descritos por los d’Harcourt (1925) y Cámara de Landa (1995:299-300).

Ejemplo musical 10: Esquema 2a – Valicha

b. La primera repetición de la parte B termina en el 3er grado “sol” armonizada con un acorde de III (o más raramente en el 7º grado “re”, siempre armonizada con un acorde de III). Ejemplos:

- “Capuli ñawi” (Condemayta de Acomayo 2018)
- ‘A los filos de un cuchillo” (Pastorita Huaracina 1961)
- “Tu boda” (Pastorita Huaracina 1980)
- “Por tu culpa cervecita” (Flor Pileña s/f)
- “Madrecita” (Flor Pileña s/f)
- “Chiki Tuku” (Manuelcha Prado 1981)
- “Ponchito Rojo” (Conjunto Velille de Chumbivilcas s/f)
- “Margarita” (Centro Musical Theodoro Valcarcel 1964)

Este es el esquema formal-armónico más difundido en el Perú.

Parte	A		A		B	B
Subdivisión	a	b(a)	a	b(a)	c	b(d)(c)
Finalis		si(sol)(re)		si(sol)(re)	sol(re)(si)	mi
Armonía conclusiva		III		III	III	I

Tabla 6: Esquema formal de tipo suspensivo 2b

Ejemplo musical 11: Esquema 2b – Capuli ñawi

c. La primera parte de A (a) también es la primera parte de B, que termina además con un corto segmento c que a menudo se repite dos veces. Corresponde a la forma siguiente: A(ab) B(acc). Ejemplos:

- “Águila negra” (Estudiantina Perú 1983)
- “Pachaconas mayupatachapi”, https://www.youtube.com/watch?v=jfqxunM_fic&list=RDjfqxunM_fic (Juana Huaylla s/f) [Consulta: 10 de agosto 2024]
- “Mi primer beso” (Flor Pileña s/f)
- “Donata” (Terán 1999)
- “Cuculí madrugadora” (Dúo Hermanos Zarate 1974)¹⁷
- “Chola traicionera” (Sulca 1982)

Parte	A	A	B	B
Subdivisión	a	b	a	c (c)
Finalis	sol(si)(mi)	si(sol)	sol(si)	mi
Armonía conclusiva	III	III	III	I

Tabla 7: Esquema formal de tipo suspensivo 2c

Ejemplo musical 12: Esquema 2c – Aguila negra

Constatamos a través de los ejemplos anteriores que estos diferentes esquemas formales son usados en distintas regiones andinas de Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina, lo que confirma su índole general.

¹⁷ Existen muchas más versiones de esta canción en el la zona andina. Ejemplos: Perú (estilo ancashino) - Princesita de Yungay <https://www.youtube.com/watch?v=vbCbQ2htTEY&t=79s>, Perú (estilo del Centro) - Los Tarumas de Tarma <https://www.youtube.com/watch?v=hPLbpJlYns>, Bolivia (estilo Norte Potosí) <https://www.youtube.com/watch?v=QeyHhGkZvB4&t=31s>. Argentina (estilo Jujuy) https://www.youtube.com/watch?v=yMqoAk_fFzo – esta es de hecho la temática que desarrollaré más adelante. [Consultas: 10 de agosto 2024]. La versión de Junín demuestra la ductilidad del huayno como género musical, pues el trasplante no hubiera sido posible en el marco de músicas/danzas más rituales del Centro como la Chonguinada o el Huaylas, con su forma y coreografía preestablecidas. No pude encontrar las referencias discográficas de los videos de YouTube arriba mencionados.

3.7 Instrumentos

Uno de los pocos instrumentos comunes a toda la región andina es, casi paradójicamente, la guitarra, un instrumento de origen europeo que pertenece en los Andes generalmente al ámbito musical mestizo (Vásquez 1988:228). Recuerdo que, en muchas regiones de Ecuador y Perú, la guitarra tiene afinaciones peculiares (Ferrier 2020:69-70).

Pequeños tambores emparentados a la tinya y pequeñas y medianas flautas emparentadas al *pinkillo* (o *pingullo* o *pincollo*), cada uno de estos instrumentos con sus características regionales, también se encuentran en casi toda el área andina – un ejemplo significativo de este tipo de formación musical son las *roncadoras* de Áncash.

Todos los demás instrumentos son difundidos solo regionalmente (ver apartado 4.5).

4. Ejemplos de características regionales

Aclaro que se trata solo de ejemplos, esta lista no pretende en absoluto ser exhaustiva.

4.1 Diseños melódicos recurrentes (r) o invariables (i):

1. Centro del Perú (Junín, etc.): *Huaylas* [conclusión de melodía (r), notas repetidas (r)],



Ejemplo musical 13: Elementos característicos del Huaylas (Junín)

Chonguinada [salto de octava en la melodía (r), notas repetidas (r)],



Ejemplo musical 14: Elementos característicos de la Chonguinada (Junín)

Muliza [conclusión de melodía y tercer grado como nota final (ambos casi i)],



Ejemplo musical 15: Elementos característicos de Muliza (Junín)

Llamada de saxo en *Santiago/Shacatán* [mayormente (i)], los números indican el armónico correspondiente a la serie de los armónicos.



Ejemplo musical 16: Elementos característicos de llamada de saxo en Shacatán/Santiago (Junín)

2. Huancavelica: *Navidad* del sur de Huaytará, introducción y conclusión común a todos los zapateos acompañados con el arpa (i)



Ejemplo musical 17: Introducción de zapateo navideño de la provincia de Huaytará

3. Ayacucho: en muchas melodías que tienen su origen de la ciudad de Huamanga (estilo más mestizo), conclusión de la melodía (r) y tercer grado como nota final (r)



Ejemplo musical 18: Elementos característicos de huayno ayacuchano

4. Puno: melodías diatónicas (r), la conclusión de melodía pasa por el segundo grado (r)



Ejemplo musical 19: Elementos característicos de la música puneña (tema Ramis, Puno)

5. Tropas aymaras/quechua:

Sikuris de Huancané y *Sikumorenos* [“chuta chuta”(i)],



Ejemplo musical 20: Elemento característico de sikuris y sikumorenos (Puno)

Sikuris de Italaque [introducción y conclusión (i)],



Ejemplo musical 21: Introducción de Sikuris de Italaque (Camacho)

Moceñada [intermedios, comienzo de vuelta (r), conclusión de melodía (i), notas repetidas (r)],



Ejemplo musical 22: Tercera parte o “vuelta” de moceñada (Inquisivi)

Pusi ppia: introducción y conclusión (i)

6. Melodías de tipo circular (r):

melodía de “Tuta Kashwa” (Turino 1983:91) acompañada por el *Saq'ra Charango* (prov. de Canas, Cuzco),



Ejemplo musical 23: Melodía de Tuta Kashwa (Canas)

Sanjuanitos de Imbabura (ejemplo: “Como Chihuaco”, *Ñanda Mañachi 1*, 1977).



Ejemplo musical 24: Como Chihuaco (Imbabura)

En todos estos casos la melodía parece entonces – total o parcialmente – ser vinculada al estilo o a la región.

4.2 Forma peculiar

1. Ecuador: el *sanjuanito*, considerado quizás algo equivocadamente el equivalente del *huayno/huayño* en aquel país, tiene una forma peculiar que incluye un tema que, en las versiones más rurales, o sea menos amestizadas, consiste a menudo de una sola parte que se repite a lo infinito con sutiles variantes. La forma presenta además a menudo un “pie”¹⁸ que desempeña la función de cortina separando las partes y/o sus repeticiones, armonizado en I (siempre de una “tonalidad” estándar “menor”), y un “estribillo” mayormente armonizado en VI, partes que no comparte con el *huayno*. Es también por eso que las melodías de *sanjuanito* son difícilmente compatibles con las de otras regiones andinas.

Ejemplo audio 4: [Rinimi Paipajman](#) (“Me voy donde ella”) – *Nanda Mañachi 2*, (1979)

2. Áncash (y otras regiones): en el medio y al final (“A los filos de un cuchillo”, Pastorita Huaracina 1961) o solo al final (“Cholo Huaracino”, Pastorita Huaracina 1961) de la primera parte del tema de la *chuscada* (el *huayno* ancashino), se añade a menudo una “escala” cuando la melodía “se queda” en el grado VI o III, mientras que la cantante alarga la última nota del trozo melódico.

Ejemplo audio 5: [A los filos de un cuchillo](#) (Pastorita Huaracina, 1961)

3. Sierra de Lima (arpa o guitarra *cajatambina*): una o más zapateadas (Z) conclusivas añadidas a la forma binaria + fuga. La forma es entonces: AABB (se repite x veces), F (se repite mayormente dos veces), Z₁, Z₂, Z₃...

Ejemplo audio 6: [La piedra cajatambina](#) (Los Clásicos de Cajatambo, 2007)

4. Valle del Mantaro/Centro del Perú: la forma AAB ABB domina, pues básicamente se repite el tema principal (conformado por las dos partes A y B) siempre dos veces¹⁹ (precedido por la introducción de arpa y violín y seguido por una fuga cuya última repetición se ejecuta a menudo a la octava superior).

Ejemplo audio 7: *Tunantada* [Flores del campo](#) (Los Ases de Huancayo, s/f)

5. Ayacucho: se utiliza a menudo una “escala” (mayor en muchos casos) para separar las dos repeticiones de la primera parte, y esta de la segunda. Este recurso se utiliza también como una “cortina” o transición para separar las diferentes repeticiones del tema, tratándose ahora

¹⁸ Este elemento formal es a menudo omitido en la interpretación de *san juanitos* de origen más rural.

¹⁹ Anteriormente (en la nota 16) mencioné al tema “Cuculí madrugadora” de forma ABAC(C) y como se interpreta con esta forma en varias regiones y estilos de la región andina, inclusive el Centro del Perú. Efectivamente, el *huayno* es generalmente un tipo de música desligado de rituales o danzas con coreografías y pasos predefinidos cuales la *Tunantada*, la *Chonguinada* o el *Huaylas*, danzas típicas del Centro del Perú. Mendivil (2010) nos recuerda: “El *huayno* puede ser hoy tanto un género de baile, en fiestas privadas o comerciales, cuanto una forma de concierto o para el gozo auditivo privado”.

de una escala menor. El uso de escalas similares se observa también en Ancash, Apurímac o Cuzco.

Ejemplo audio 8: [Ripuy ripuy](#) (Antonio Sulca, 1976)

6. Tropas aymaras/quechua: como ya mencionado anteriormente, presencia de una forma ternaria AABCC (que se repite x veces) – al respecto escuchar el ejemplo audio 1.

4.3 Armonías específicas

1. Además de la armonía elemental y predominante I / III ya mencionada en el párrafo 3.4, la estructura armónica básica I VI III I, que podemos arriesgarnos a calificar de «típicamente andina», ha sido puesta en evidencia por Cámara de Landa (2013) a través del análisis de músicas procedentes del noroeste argentino. Se trata de una concatenación armónica que Cámara ha identificado ser parte del inconsciente musical andino de muchos músicos y compositores, lo que tiene como consecuencia que la encontramos a lo largo de toda la cordillera andina, en los más distintos géneros y estilos: *sanjuanito* (Ecuador), *huayno* y *huayño* de diferentes regiones de Perú y Bolivia, *carnavalito* (Argentina). Ejemplos:

- “Cainamanda Cunangaman” (Ñanda Mañachi 3, 1980)
- “Neblina Blanca” (Pastorita Huaracina, 1980)
- “Vaso de Cristal” (Estudiantina Perú s/f)
- “Utku Pankillay” (Trio Ayacucho 2008)
- “Saqsayhuaman” (Centro Qosqo De Arte Nativo 1968)
- “Sikuri n°1” (Centro Musical Theodoro Valcarcel 1964)
- “Caripuyo Torrecita” (Terán 1999)

Posteriormente, Enrique Cámara de Landa, (Universidad de Valladolid), Stefano Gavagnin (Universidad de Roma Sapienza) y Claude Ferrier, (Kalaidos University of Applied Sciences) demostraron el uso de la misma estructura en formas modernas de *huayno* y hasta en la diáspora andina en la ponencia “Creatividad, memoria y migración en el uso de una estructura musical andina” durante el segundo congreso MUSAM organizado por la Sociedad Española de Musicología en Madrid y titulado *Migraciones musicales*.

Probablemente “El Humahuaqueño” de Edmundo Porteño Zaldívar (1941), cuya armonización representa un buen espécimen de aquella estructura, contribuyó ulteriormente a su difusión... Sin embargo, esta estructura se utiliza desde por lo menos cien años (escuchar por ejemplo la primera grabación existente de “Adiós pueblo de Ayacucho”, datada de 1930²⁰). Posiblemente Zaldívar se haya inspirado en una concatenación armónica ya existente en la zona andina para su composición (Cámara 2013).

Ejemplo audio 9: [Chimaiche de Piscobamba](#), Conchucos-Ancash (La Nueva Generación del Chimaiche, 2022)

2. El modo mayor: se usa en *Santiago* (en Junín por ejemplo), *Navidad* (Huancavelica, Ayacucho, etc.), *Carnavales* (en Cajamarca por ejemplo), *Paras* cuzqueño, *Toriles* de Apurímac (donde se

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=LxiVa11SrpE> [Consulta: 10 de agosto 2024].

puede presumir su origen en el uso del *wajrapuku*, suerte de corneta que puede ejecutar solo la serie de los armónicos, que como bien sabemos presenta un acorde mayor en sus primeros seis sonidos), en algunas tropas aymaras (*pinkillos* y *sikuris* de Huancané) y quechuas (*Sikuris* de Taquile, *Khantus* de Charazani), algunos huayños *k'alampeados* de Norte Potosí, con el charango afinado en *quimsa* (o *kimsa* o *kinsa*) temple (Baumann 2004), en las *tonadas* de Corongo (Áncash), etc.

Ejemplo audio 10: *Toril Torito Pillco* (Huaytita de Apurímac, 2019)

4.4 Rítmicos específicos

Dentro de un paisaje musical dominado rítmicamente por el *huayno* binario (Vega 1944:133), existen algunos estilos que presentan ritmos desemejantes. Los más populares, que se ejecutan en el ritmo compuesto de 6/8 o 3/8, son los *Carnavales* (ayacuchano, apurimeño, etc.) y el *Paras* cuzqueño.



Ejemplo musical 25: Melodía de Paras (Cuzco)

El *Carnaval* de Tinta (Cuzco) por ejemplo presenta un elemento rítmico peculiar y recurrente (al final de cada trozo melódico), donde se lleva a cabo la “respuesta” sobre una sola nota (el tercer y el primer grado sucesivamente) a la melodía principal cantada por el otro sexo, alternativamente mujeres y hombres):



Ejemplo musical 26: Carnaval de Tinta – Queramarca (transcrito de YouTube)

Ejemplo audio 11: *Carnaval de Tinta – Queramarca* (en vivo – fuente: YouTube²¹).

4.5 Instrumentos e intérpretes específicos (lista no exhaustiva)

Manifiestamente, hay instrumentos propios de ciertos estilos y regiones. Comenzando con las macroregiones, el arpa y el violín son difundidos desde Ecuador hasta la Abra La Raya, páramo entre los departamentos de Cuzco y Puno.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Oxn7Z3xF8bo> [Consulta: 10 de agosto 2024].

Encontramos la formación de dúo arpa y violín, de origen occidental y religioso (Calvo-Manzano 1993, Ferrier 2008:43,71), en muchas zonas del Perú como, por ejemplo, en

- Ancash, en el estilo *Chimaiche* (región de Conchucos)
- Huánuco, en el estilo *Huamalies*
- Junín, donde el arpa y el violín representan el origen y el núcleo de la orquesta típica (Ferrier 2012:32)
- Ayacucho, en la provincia de Lucanas en expresiones como la *Danza de las Tijeras* (Arce 2006)
- Huancavelica (provincia de Angaraes) para ejecutar la música de *Carnaval*
- Apurímac para acompañar los rituales ligados a la marca del ganado (*Toriles, Herranzas, etc.*)

Si el violín y la mandolina se usan todavía en las estudiantinas puneñas, no se encuentran más al sur (en la región andina es prácticamente inexistente, pero en Tarija hay una tradición importante del instrumento), el arpa no se ejecuta ni en Puno ni en Bolivia (en aquel país el instrumento parece haber desaparecido a partir de la segunda mitad del siglo XX).

Asimismo, las tropas de vientos son típicas de la zona del Altiplano (desde el norte del lago Titicaca hasta el sur del Salar de Uyuni), y de algunos valles de Tacna, La Paz, Potosí y Cochabamba. Se encuentran además fuera del altiplano algunos raros ejemplos de tropas de vientos (*antaras* en este caso) típicamente regionales como los *Anteq* o *Chunchos* de Huanta (Ayacucho).

El *wajra-puku* (corneta natural) es difundido en los Andes del centro-sur, mientras que observamos el uso del acordeón desde Áncash hasta Cochabamba, y del charango desde Ayacucho hasta Potosí.

La quena – o flauta sin muesca - en sus distintas apariencias y formas se usa tradicionalmente en Cuzco, Cajamarca (Cutervo, por ejemplo), en Áncash y en el altiplano de Bolivia en tropas de diferentes clases de flautas sin muesca cuales *Choquelas, Kena-Kena, Lichiwayus, Pusi-ppia, etc.*; debido a su gran difusión durante el siglo XX, se usa actualmente en contextos semi-tradicionales en muchas otras regiones.

Examinando más en detalle, encontramos:

- el rondador y el bandolín en Imbabura
- la antara en Cajamarca
- clarinetes y saxofones en el Centro del Perú (Junín, Pasco, Huancavelica),
- el *chinlili* en Cangallo, Ayacucho,
- la bandurria en Huancavelica (Angaraes) y Cuzco (Canas en particular),
- el rondín (armónica en Imbabura, Apurímac y Cuzco), y el pampa-piano (suerte de armonio) en Cuzco,
- los *pinkillos* de Canas (flautas derechas de grandes dimensiones) en Cuzco,
- la *guitarrilla* de los Uru-Chipayas en el departamento de Oruro, la *khonkota* (Norte Potosí),
- innumerables tropas aymaras y quechuas típicas de regiones o provincias cuáles los *Sikuris de Huancané, de Taquile* o de *Italaque*, los *Chiriguano*s de Huancané, los *Khantus* de la provincia Bautista Saavedra, los *Jula-julas* de Norte-Potosí, los

Suri-Sikus de Carangas-Oruro, los *Julu-julus* y *Kena-kenas* o *Lichiwayus* de La Paz, los *Pífanos* del lago Titicaca, etc.

- el arpa tiene formas y tamaños diferentes según las regiones (Ecuador, Centro del Perú, Lucanas, Cuzco), y el arpa con cuerdas de metal es típica de Ancash (en el *Chimaiche* por ejemplo), la Sierra de Lima (Norte Chico), Lucanas (Ayacucho), Apurímac (Andahuaylas, Aymaraes, Antabamba), Cuzco (Canchis)

A estos instrumentos y estilos están ligados docenas de famosos intérpretes y agrupaciones musicales cuya enumeración saldría del marco de este trabajo.

5. Melodías compartidas: desvinculación del estilo

Acabamos de constatar que existen características regionales vinculadas a algunos estilos musicales andinos, no solo en lo que atañe a la melodía, sino también a la forma, a la armonía, al ritmo o a la instrumentación. Esto va a tener como consecuencia que en algunos casos va a ser difícil compartir melodías a través de los estilos, pues si hay propiedades melódicas o instrumentales inherentes a un estilo, no se van a poder aplicar a otro.

Pero en otros casos, cuando una melodía es suficientemente dúctil como para ser aplicada a un estilo determinado, se va a desvincular de su estilo primigenio (en el caso este exista, y sea claramente identificable), pues no tiene diseños temáticos, una forma, una armonía o una instrumentación exigidos por rígidas normas: es autónoma de alguna manera. E inversamente, también se podría plantear que, cuando un estilo es suficientemente dúctil para ser aplicado a una melodía determinada, la melodía pasa en segundo plano, pues se vuelve un mero vehículo estético del estilo.

El análisis histórico hecho por Luis Salazar Mejía en su trabajo *Tras las huellas del huayno*²² (2020) demuestra que las melodías viajeras (en el espacio y en el tiempo) no son una novedad de las últimas décadas: más bien parecen ser una propiedad específica de la música andina, pues encontramos sus vestigios ya a finales del siglo XIX. Así Daniel Alomía Robles presenta al tema “Kashua” como siendo típico de “todos los departamentos del Centro” (más allá en su obra lo ubica en Tarma). En 1911, el mismo tema toma el nombre de “Cachaspares” en una grabación de la Banda de la Escuela Militar de Chorrillos. Y en la obra *La musique des Incas et ses survivances* de los d’Harcourt (1925), aparece en la página 356 como fuga de un tema ancashino (de Recuay) y en la página 435 como un tema cuzqueño!

Para finalizar, Salazar nos recuerda que este tema fue grabado en EEUU en la década de 1920 por Manuel Fajardo, que hacia 1960 es conocido en Ancash cual “Carnaval huaracino”, y como lo escuchó en Ayacucho (prov. Víctor Fajardo) en el 2004 en un contexto de festividad navideña.

He podido identificar seis niveles geográfico-culturales de intercambio de melodías dentro de estilos determinados, y para cada uno de ellos voy a dar uno o dos ejemplos. Los elementos explicativos y comparativos se encuentran en las tablas correspondientes, así que las principales características de los estilos ejemplificados.

²² MÚSICAS DEL PERÚ: TRAS LAS HUELLAS DEL HUAYNO I (<http://folcloremusicalperuano.blogspot.com>) [Consulta: 10 de agosto 2024].

5.1 Mismo departamento, tipología distinta, instrumentos distintos

Se trata del célebre tema “Ramis” (huayno pandillero puneño) parte del LP *Música De Los Andes Peruanos Vol. 1 - Música de Puno* grabado en 1964 por el Centro Musical Theodoro Valcárcel, agrupación fundada en 1955.

A nivel personal, este tema desempeñó un rol en mi descubrimiento de la música andina a partir de 1978, pues es también parte del LP *Viva Chile (!)* grabado por los Inti-Illimani en Italia en 1973, país donde pasé mi infancia y juventud. El etnomusicólogo Stefano Gavagnin²³ nos recuerda que fue la viuda de José María Arguedas quien les regaló el LP del Centro Musical a los Inti-Illimani de gira por Perú en 1970. Añade que existe otra versión más, llamada “Ayateñita”, grabada por Edgar “Yayo” Joffré con Los Jairas en 1969. Constatamos entonces cómo este tema vaga por diferentes estilos como el autóctono, el mestizo, y otras corrientes de la música andina como la neo-folclórica y la latinoamericana²⁴.

Sin embargo, en el presente trabajo mi enfoque son los estilos regionales andinos, y voy a comparar la versión del LP del año 1964 con la interpretación en estilo de sikuris de Huancané. Se podría conjeturar que la versión en Sikuris sea anterior (subrayo que esta versión no tiene “Ramis” como título, sino “Hortensia”), y luego se haya dado el trasplante a la música mestiza, pues se admite generalmente que Augusto Portugal Vidangos compuso “Ramis” basándose en melodías tradicionales del departamento de Puno.

Tratándose en ambos casos de instrumentos aptos para ejecutar una escala diatónica, y de estilos pertenecientes al mismo departamento, asistimos básicamente a un traslado de la melodía del ámbito autóctono al mestizo.

Ejemplo A: [Hortensia](#) (Sikuris de Huancané) - [Ramis](#) (Estudiantina puneña Centro Musical Theodoro Valcarcel)

Título	Hortensia (?)	Ramis
Compositor	?	Augusto Portugal Vidangos
Estilo	Sikuris de Huancané	Estudiantina puneña
Referencia temporal	antes de 1953 (el tema de Portugal fue compuesto a base de motivos de zampoñas del departamento de Puno)	1953 (composición), 1964 (grabación)
Provincia	Huancané	n/a
Departamento	Puno	Puno
Unidad cultural	Aymara	n/a
País	Perú	Perú
Macro unidad cultural	Aymara	Aymara-Quechua
Tipología	Autóctona	Mestiza
Contexto	Ritual, festivo, social	Festivo, social
Género	Instrumental y vocal (con voces al unísono en coro - mayormente masculinas)	Instrumental y vocal (con voz solista o en dúo en terceras paralelas - mayormente masculinas)

²³ Comentario en YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=5leCjbO42J8>.

²⁴ Consultar una propuesta de clasificación de las “músicas andinas” en Ferrier (2021).

Formación musical	Gran conjunto conformado por varios músicos	Conjunto conformado por varios músicos
Instrumentación	Vientos y percusiones	Cuerdas
Instrumentos	Zampoñas de diferentes medidas sobre tres octavas, bombos	Mandolina, violín, acordeón, charango chillador, guitarra, guitarrón
Interpretación instrumental	En pareja, según la técnica del diálogo musical andino	Individual
Herramienta melódica	Diatónica, segundo grado recurrente al final de melodías	Diatónica, segundo grado recurrente al final de melodías
Herramienta rítmica	Huayno (binario), ritmo característico  , aceleración final	Huayno (binario), ritmo característico 
Herramienta armónica	Triadas mayores y menores paralelas en diferentes octavas, con sutilezas que se expresan a través de una irregularidad continua en la armonización	Armonía tonal reforzada por bajos (guitarrón)
Herramienta formal	AABBCC x veces	Introducción, AABBCC x veces
Características musicales	“Chuta chuta”, distintas medidas de instrumentos en terceras y parcialmente quintas paralelas	Bajo muy desarrollado, casi contrapuntístico, varias clases de instrumentos melódicos en terceras paralelas

Tabla 8: Melodía compartida 1 Ramis/Hortensia

Cabe subrayar que el oyente acepta casi naturalmente la diferencia en la interpretación del comienzo de la melodía (común además a “Cerrito de Huajsapata”, Centro Musical Theodoro Valcárcel 1964) que se observa entre la versión autóctona y la mestiza (si do re mi versus si do# re# mi), pues las alteraciones parte de la interpretación mestiza son un aspecto importante de la música interpretada con instrumentos cromáticos cuales las cuerdas de origen occidental usadas en la estudiantina²⁵.



Ejemplo musical 27: Comienzo de melodía «autóctono» y «mestizo»

Respecto al ejemplo siguiente, se trata del mismo tipo de traslado mencionado anteriormente. En este caso no pude conseguir información confirmada sobre el origen del tema (seguramente otros especialistas podrán ayudarme en esta tarea). No obstante, es, otra vez a nivel personal, una canción importante en mi trayectoria junto a la música andina, pues con la agrupación *Trencito de los Andes* en 1985 conseguimos un antiguo LP (lamento no recordar el nombre del conjunto) de estudiantina puneña que contenía la pieza “Flor Huraña” gracias a un amigo mexicano que residía en Zúrich (Suiza). Luego el mismo año grabamos el tema en colaboración con un conjunto de peruanos que residía en München (Alemania), el grupo Machu Picchu, y que posteriormente publicó su casete (y más adelante un CD) *Viento Andino - Música Tradicional* (1986).

²⁵ Gracias a Luis Salazar Mejía por esta observación.

En este caso voy a comparar la versión “estudiantina puneña – huayno pandillero” (interpretada por Los Auténticos Mensajeros del Altiplano – lamentablemente no pude encontrar la referencia del LP) con una interpretación en Tarqueada en vivo. La *tarka*, a pesar de ser usada en un ámbito pentatónico, puede también interpretar una escala diatónica (Borras 2010:10).

Ejemplo B: [Flor Huraña](#) (Estudiantina puneña) – [Flor Huraña](#) (Tarqueada de Vilquechico)

Título	Flor Huraña	Flor Huraña(?)
Compositor	Pedro Paricahua (?)	Pedro Paricahua (?)
Estilo	Estudiantina puneña	Tarqueada de Vilquechico (Huancané)
Referencia temporal	¿Antes de 1980?	¿Antes de 1980?
Provincia	n/a	Huancané
Departamento	Puno	Puno
Unidad cultural	n/a	Aymara
País	Perú	Perú
Macro unidad cultural	Aymara-Quechua	Aymara
Tipología	Mestiza	Autóctona
Contexto	Festivo, social	Ritual, festivo, social
Género	Instrumental y vocal (con voz solista o en dúo en terceras paralelas - mayormente masculinas)	Instrumental
Formación musical	Conjunto conformado por varios músicos	Gran conjunto conformado por varios músicos
Instrumentación	Cuerdas	Vientos y percusiones
Instrumentos	Mandolina, violín, acordeón, charango chillador, guitarra, guitarrón, voces masculinas en terceras paralelas	Flautas de madera con pito (tarkas) de diferentes medidas, caja, platillo, bombo
Interpretación instrumental	Individual	Individual
Herramienta melódica	Diatónica dórica, segundo grado recurrente al final de melodías	Diatónica dórica, segundo grado recurrente al final de melodías
Herramienta rítmica	Huayno (binario), altamente sincopado, ritmo característico 	Huayno (binario), altamente sincopado, ritmo característico  , acentos del bombo en contratiempo
Herramienta armónica	Armonía tonal reforzada por bajos	Quintas y/o cuartas paralelas
Herramienta formal	Introducción, AABBC x veces	AABBC x veces
Características musicales	Bajo muy desarrollado casi contrapuntístico, varias clases de instrumentos en terceras paralelas	Sonido ronco “tara”, cada nota de la flauta tiene que sonar según parámetros preestablecidos, cambios respecto a las pisadas estándar para obtener armonizaciones particulares de cuarta y quinta, lo que modifica el sonido global de la tropa

Tabla 9: Melodía compartida 2 *Flor Huraña*

5.2 Departamentos diferentes, misma unidad cultural, misma tipología, instrumentos semejantes

En los años 1997-2007 investigué en detalle el caso de la *Navidad* del sureste de la provincia de Huaytará, Huancavelica. A raíz de este estudio, estuve en contacto con un amigo originario de Ayacucho, cuyo cometido era hacer reconocer a la Bajada de Reyes de Cangallo como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación. Entre otros detalles, me comentó que el arpista más destacado de la región e intérprete de la música que se ejecuta durante aquella fiesta cangallina, don Basilio Escalante, había tenido como segundo maestro a un arpista de Querco (provincia de Huaytará), Antonio Quispe, durante sus años de trabajo común en una hacienda de Ocucaje, Ica, alrededor de 1950. Fue este quien le enseñó muchas melodías navideñas, que don Basilio luego incorporó al conjunto de piezas que se interpretan durante la Bajada de Reyes en Cangallo (Marcelino Hinostroza, comunicación personal, 5 de enero del 2011).

En este caso entonces, no puede sorprender el estrecho parentesco entre los estilos, pues la migración interna del tema de un estilo al otro está históricamente documentada. La versión querqueña es de Diego Cuadros (Cuadros 2006), la versión cangallina es – obviamente – de Basilio Escalante en una grabación de 1990, cortesía de Marcelino Hinostroza (comunicación personal, 5 de enero del 2011).

Ejemplo C: [Tacón de palo](#) (Navidad de Querco) – [Japinakuy Qawan](#) (Bajada de Reyes de Cangallo)

Título	Tacón de Palo	Japinakuy - Qawan
Compositor	trad. anónimo?	trad. anónimo?
Estilo	Navidad – Waylá del sureste de Huaytará	Bajada de Reyes de Cangallo
Referencia temporal	Anterior a 1950?	1950?
Provincia	Huaytará	Cangallo
Departamento	Huancavelica	Ayacucho
Unidad cultural	Quechua-Chanka	Quechua-Chanka
País	Perú	Perú
Macro unidad cultural	Quechua Wampuy	Quechua Wampuy
Tipología	Autóctona-Mestiza	Autóctona-Mestiza
Contexto	Ritual	Ritual
Género	Instrumental (letra y canto parecen haber existido previamente)	Instrumental
Formación musical	Solista	Solista
Instrumentación	Cuerdas	Cuerdas
Instrumentos	Arpa con cuerdas de nylon	Arpa con cuerdas de nylon
Interpretación instrumental	Individual	Individual
Herramienta melódica	Diatónica	Diatónica
Herramienta rítmica	Alternancia entre binario y ternario, ambigüedad binario-ternario 3/4 - 6/8	Alternancia entre binario y ternario, ambigüedad binario-ternario 3/4 - 6/8. Melodía ternaria y acompañamiento básicamente binario
Herramienta armónica	“modo mayor”	“modo mayor”

Herramienta formal	Introducción, AABB 2x, conclusión	AABB 2x, conclusión
Características musicales	Modo mayor, ritmo con impulsos regulares pero ambiguo en sus subdivisiones. Acompañamiento (mano izquierda) sincopado y variado	Modo mayor, ritmo con impulsos regulares pero ambiguo en sus subdivisiones. Uso excepcional reiterado del séptimo grado en los bajos. Acompañamiento (mano izquierda) casi “ostinato”

Tabla 10: Melodía compartida 3 Tación de palo

El segundo ejemplo, que también documenta el traslado de un tema de un departamento al otro, ambos pertenecientes a una misma área lingüística-cultural, es fruto de mi experiencia como arpista, pues fue durante mi primer viaje al Perú en el 1986 cuando conseguí la grabación del conjunto los Danzantes de Puquio del año 1975 que contiene el tema “Chihuaquito”. Practiqué esta canción durante muchísimos años y la toco hasta el día de hoy como pieza estándar de mi repertorio. Seguramente este tema ha viajado anteriormente a través de los estilos, antes de que me percatara de su interpretación durante Carnavales 2017 en Parcco Alto, provincia de Angaraes, Huancavelica. Esto pasó sentado en mi casa delante de mi computadora, pues se trata de un video de YouTube en el que cliqué de pura casualidad.

Además de encontrar el video francamente gracioso, me alegró muchísimo tomar conciencia del viaje temporal y espacial emprendido por este tema, interpretado con mucha sencillez y espontaneidad más de cuarenta años después de su aparición en el repertorio andino. Por cierto, existe también otra versión ayacuchana cantada por María Buitrón Mendoza²⁶.

El traslado del tema es posibilitado por un lado por los importantes elementos comunes a ambos estilos (unidad cultural, género, instrumentos, herramienta melódica y armónica), por otro lado, por la persistencia en la memoria colectiva de temas pertenecientes a otra etapa de la historia cultural del país. Pese a ser las dos versiones del tema interpretadas con arpa y violín, la técnica ejecutiva de los mismos varía manifiestamente, así como el resultado sonoro conjunto (arpa con cuerdas de metal versus con cuerdas de nylon).

Ejemplo D: Chihuaquito (Huayno de Lucanas) – **Cutichikuy** (Carnaval de Angaraes)

Título	Chihuaquito	Cutichikuy (?)
Compositor	Modesto Tomayro?	Modesto Tomayro?
Estilo	Huayno rápido de Lucanas	Huayno rápido de Angaraes (Huancavelica)
Referencia temporal	¿Antes de 1975? (año de la grabación del tema)	2017
Provincia	Lucanas	Angaraes
Departamento	Ayacucho	Huancavelica
Unidad cultural	Quechua-Chanka	Quechua-Chanka
País	Perú	Perú
Macro unidad cultural	Quechua-Wampuy	Quechua-Wampuy
Tipología	Autóctona-Mestiza	Autóctona-Mestiza

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=F6vXguYSCKc> [Consulta: 10 de agosto 2024].

Género	Instrumental y vocal (si presente, mayormente voz solista femenina aguda)	Instrumental y vocal (coro agudo de mujeres)
Contexto	Ritual, festivo, social	Ritual, festivo, social
Formación musical	Dúo	Dúo
Instrumentación	Cuerdas	Cuerdas
Instrumentos	Arpa con cuerdas de metal y violín	Arpa con cuerdas de nylon y violín
Interpretación instrumental	Individual - sin embargo, arpa y violín constituyen una pareja	Individual - sin embargo, arpa y violín constituyen una pareja
Herramienta melódica	Principalmente pentatónica, presencia fugaz del segundo grado	Principalmente pentatónica, presencia fugaz del segundo grado
Herramienta rítmica	Huayno (binario) con introducción y fuga, ritmo característico de bajos 	Huayno (binario) con fuga, ritmo característico de bajos 
Herramienta armónica	I III I (“modo menor”)	I III I (“modo menor”)
Herramienta formal	Introducción, AABB x veces, fuga	AABB x veces, fugas
Características musicales	Repeticiones del tema AABB separadas por intermedios (escala) ayacuchanos típicos ARPA Ritmo “ostinato” de bajos, con acento en contratiempo. Trémolos de la mano derecha, que ejecuta la melodía. VIOLÍN Melodía con cambio de octava	Repeticiones del tema AABB corridas (sin escala) ARPA Improvisación en los bajos, acento en el tiempo. Algunas influencias del estilo “Norte”. Mano derecha acompañante. VIOLÍN Melodía sin cambio de octava (sin embargo, cambio de octava en la fuga)

Tabla 11: Melodía compartida 4 Chihuaquito/Cutichikuy

5.3 Departamentos diferentes, unidad cultural diferente, tipología distinta, instrumentos distintos

La versión de otro tema celeberrimo cual es “Valicha”, que me sirve ahora de base para corroborar el dinamismo de esta canción, forma también parte de mi historia musical, pues la conseguí alrededor de 1980 en algún casete copiado de no sé quién, quedando admirado hasta el día de hoy por la calidad de la interpretación vocal e instrumental (sobre todo el violín) que presenta. El acompañamiento casi percusivo del arpa es aún más marcado de lo que es habitualmente en el orquestín cuzqueño. Se puede suponer que el conjunto es uno de las agrupaciones “históricas” de la provincia de Canchis: el Centro Musical Apu Mallmaya o Q’ori Chayñas de Checacupe.

La aparición de “Valicha” en el ámbito aymara de las zampoñas de lata de la provincia de Candarave no puede sorprender, pues se trata de una canción muy conocida en todo el territorio peruano. El carácter exclusivamente pentatónico de la melodía la vuelve particularmente apta para un trasplante a cualquier estilo de música andina: la melodía se adapta además a la forma, bipartita en la versión cuzqueña, y tripartita en la versión tacneña. La interpretación es del conjunto Zampoñas 8 de abril de Ancocala (1983).

Tratándose de estilos muy lejanos bajo casi todos los aspectos, se puede mencionar la escala pentatónica y otra vez la popularidad del tema como elementos de amalgama.

Ejemplo E: [Valicha](#) (Orquestín cuzqueño en vivo) – [Valicha](#) (Zampoñas 8 de abril de Ancocala, 1983).

Título	Valicha	Valicha
Compositor	Miguel Ángel Hurtado Delgado	Miguel Ángel Hurtado Delgado
Estilo	Orquestín cuzqueño	Zampoñas de Ancocala (Tacna)
Referencia temporal	1945	1983
Provincia	n/a	Candarave
Departamento	Cuzco	Tacna
Unidad cultural	Quechua	Aymara
País	Perú	Perú
Macro unidad cultural	Quechua-Wampuy	Aymara
Tipología	Mestiza	Autóctona
Género	Instrumental y vocal (con voz solista aguda o en grupo al unísono - mayormente femenina)	Instrumental
Contexto	Festivo, social	Ritual, festivo, social
Formación musical	Conjunto conformado por varios músicos	Gran conjunto conformado por varios músicos
Instrumentación	Cuerdas, vientos y percusión	Vientos y percusiones
Instrumentos	Violines, quenás, arpa, jazz band, voz femenina	Flautas de pan (zampoñas) de metal de diferentes medidas, caja, platillo, bombo
Interpretación instrumental	Individual	En pareja
Herramienta melódica	Pentatónica	Pentatónica
Herramienta rítmica	Huayno (binario), altamente sincopado,	Huayno (binario), altamente sincopado
Herramienta armónica	Armonía I VI III I esbozada por los bajos del arpa	Dos octavas paralelas
Herramienta formal	Introducción, AABB x veces, fuga	AABBCC x veces
Características musicales	Ritmo muy dinámico, acompañamiento casi percusivo del arpa, interpretación muy adornada del violín	“Chuta chuta” particular ejecutado dialogando entre músicos intérpretes de la misma mitad del instrumento (en lugar de dialogar entre <i>ira</i> y <i>arca</i>), sonido particular por los instrumentos metálicos, arranque sugerido por un pito

Tabla 12: Melodía compartida 5 Valicha

El siguiente tema también forma parte de mi historia personal vinculada a la música andina. Se trata de “Fue un sueño”, canción parte de un LP de recopilaciones hechas in situ titulado *Música del centro y sur del Perú* que conseguí alrededor del año 1980, sin embargo, grabado a fines de los años ‘60²⁷. Interpretado con el arpa en puro estilo huamanguino por el maestro don Antonio Sulca Lozano, acompañado por su hijo Geny de once años de edad en el violín, este tema ha marcado profundamente mi estudio del estilo de arpa huamanguina a través de los años.

Sin embargo, buscando en internet acerca del tema, descubro ahora que se trata de una melodía cuzqueña compuesta durante la primera mitad del siglo XX por Baltazar Zegarra

²⁷ Lamentablemente no puede encontrar ninguna referencia de este LP, del cual solo me queda una copia grabada en casete. Sin embargo, la fecha ha sido confirmada por el mismo Geny Sulca (comunicación personal).

Pezo... otra prueba de lo que quiero demostrar aquí, pues durante cuarenta años pensé que se trataba del más genuino yaraví-huayno de origen huamanguino.

Y su interpretación con *tarkas* en el distrito de Acora, Puno no sorprende, pues la música autóctona incorpora a su repertorio a menudo temas procedentes del contexto mestizo.

Ejemplo F: [Fue un sueño](#) (Estudiantina cuzqueña Centro Qosqo de Arte Nativo 1984) – [Fue un sueño](#) (Dúo de arpa y violín huamanguino Sulca s/f) – [Fue un sueño](#) (Tarqueada de Acora en vivo)

Título	Fue un sueño	Fue un sueño	Fue un sueño (?)
Compositor	Baltazar Zegarra Pezo	Baltazar Zegarra Pezo	Baltazar Zegarra Pezo
Estilo	Mestizo cuzqueño	Huamanguino	Tarqueada de Acora (Puno)
Referencia temporal	Primera mitad del siglo XX	Grabado alrededor de 1970	Grabado en los años '80
Provincia	n/a	Huamanga	Puno
Departamento	Cuzco	Ayacucho	Puno
Unidad cultural	n/a	Quechua-Chanka	Aymara
País	Perú	Perú	Perú
Macro unidad cultural	Quechua-Wampuy	Quechua-Wampuy	Aymara
Tipología	Mestiza	Mestiza	Autóctona
Género	Instrumental	Instrumental	Instrumental
Contexto	Festivo, social	Festivo, social	Ritual, festivo, social
Formación musical	Conjunto conformado por varios músicos	Dúo	Gran conjunto conformado por varios músicos
Instrumentación	Cuerdas y vientos	Cuerdas	Vientos y percusiones
Instrumentos	Quenas, violines, mandolinas, guitarras, pampa piano	Arpa y violín	Flautas de madera con pito (<i>tarkas</i>) de diferentes medidas, caja, platillos, bombo
Interpretación instrumental	Individual	Individual	Individual
Herramienta melódica	Pentatónica	Pentatónica	Pentatónica
Herramienta rítmica	Huayno (binario), sincopado	Huayno (binario), sincopado	Huayno (binario), sincopado
Herramienta armónica	Armonía I VI III I	Armonía I VI III I	Dos octavas paralelas, terceras paralelas
Herramienta formal	AABB	AABB	AABBCC x veces
Características musicales	Interpretación mestiza orquestal tipo estudiantina, bajos dinámicos y casi contrapuntísticos de las guitarras, cada parte A y B de puede subdividir en aabb y a'a'bb	Arpa afinada con séptimo grado alterado (“el sostenido”), diseño de bajos típico huamanguino, uso del intermedio de la composición original en lugar de la típica escala ayacuchana, cada parte A	Ritmo algo lento típico de Acora, por momentos terceras paralelas en lugar de quintas y cuartas, la parte a' no aparece lo que corresponde a la forma habitual aabbcc

		y B de puede subdividir en aabb y a'a'bb	
--	--	--	--

Tabla 13: Melodía compartida 6 Fue un sueño

5.4 Países diferentes, unidad cultural semejante, misma tipología, instrumentos distintos

También en este caso, la pura pentafonía y la simple rítmica de la melodía de “Sacsayhuamanpi” la vuelve muy dúctil para un traslado hasta más allá de las fronteras. Sin embargo, interpretada en el más puro estilo cuzqueño, incluyendo al poco conocido “pampa-piano²⁸” y a las quenás muy finas características de la región, sorprende su traslado a otro país y a un estilo muy desemejante. No obstante, la pertenencia a la misma unidad macro-cultural de las regiones originarias de los estilos puede explicar esta compatibilidad. El estilo *k'alampeado* de charango con cuerdas de metal típico de la región de Norte Potosí, altamente sincopado, permite desplazar y animar internamente la rítmica algo estática de la melodía. La interpretación es de Bonny Alberto Terán (Terán 2004).

Ejemplo G: [Saqsayhuamanpi](#) (Conjunto cuzqueño en vivo) – [Llorando amargamente](#) (Huayño *k'alampeado*)

Título	Sacsayhuamanpi	Llorando amargamente
Compositor	Graciano Puente de la Vega	Graciano Puente de la Vega
Estilo	Huayno cuzqueño	Huayño potosino
Referencia temporal	Antes de 1945?	Grabado a fines de los '70
Provincia	n/a	Norte Potosí
Departamento	Cuzco	Potosí
Unidad cultural	Quechua-Collao	Quechua-Sudboliviano
País	Perú	Bolivia
Macro unidad cultural	Quechua-Wampuy	Quechua-Wampuy
Tipología	Mestiza	Mestiza
Género	Instrumental y vocal (con voz solista - puede ser mujer u hombre - o dúo)	Instrumental y vocal (con voz solista - puede ser mujer u hombre - o dúo - mujer y hombre que cantan en octava y unísono según el trozo melódico)
Contexto	Festivo, social	Festivo, social
Formación musical	Pequeño conjunto conformado por varios músicos	Pequeño conjunto conformado por varios músicos
Instrumentación	Cuerdas, vientos y teclado	Cuerdas
Instrumentos	Quenas, violines, guitarras, pampa-piano	Charango con cuerdas de metal, guitarra, bajo
Interpretación instrumental	Individual	Individual
Herramienta melódica	Pentatónica	Pentatónica

²⁸ Suerte de armonio.

Herramienta rítmica	Huayno (binario) con fuga, no incluye muchas síncopas	Huayno (binario) sin fuga, no incluye muchas síncopas
Herramienta armónica	I VI III I (“modo menor”). Estructura armónica pan-andina. Acorde de I 6/5 (pampa-piano)	I VI III I (“modo menor”). Estructura armónica pan-andina, enriquecida con VII III V# I
Herramienta formal	AABB x veces	AABB x veces
Características musicales	Presencia del pampa-piano, suerte de armonio, mezcla de vientos y cuerdas	Temple de charango específico (diablo), interpretación altamente sincopada

Tabla 14: Melodía compartida 7 *Sacsayhuamanpi/Llorando amargamente*

5.5 Países diferentes, unidad cultural diferente, tipología distinta, instrumentos distintos

El hallazgo siguiente tiene su origen en una anécdota ocurrida en marzo 2019 en Barcelona durante los ensayos para la participación de bolivianos en el carnaval de esta misma ciudad con la música y danza de la *Moceñada*. Como parte del conjunto musical, estaba ensayando junto a extraordinarios moceñeros de Inquisivi venidos de Bilbao, cuando de repente entonaron una nueva melodía: sorprendentemente, pude seguirla con mi moceño sin particulares dificultades, parecía que, por primera vez - subrayo -, las notas brotasen de mis dedos automáticamente. Terminada esta parte del ensayo, con el tema que seguía retumbando en mis oídos, me percaté de que lo conocía... sin embargo, no podía identificar su origen. Recordaba que se trataba de un tema cantado por una voz femenina, pero más no. Pasé el resto del día buscando en mi memoria auditiva – sin éxito. De pronto, a las diez de la noche, la iluminación: era un tema de Los Engreídos de San Mateo, cantado por Rosita Cordero *La Peregrina del Rímac*. Me demoré una media hora más buscando en YouTube hasta encontrar el título de la canción: “Muñequita” (Los Engreídos de San Mateo 1970). Al día después, muy orgulloso, comuniqué a uno de mis compañeros bolivianos músicos mi hallazgo, cometiendo un error fundamental: “¡Aquel tema que estábamos tocando ayer, es una canción peruana!”. Había caído en la misma trampa que todos, transformando una observación puramente musical en una querrela nacionalista. Era demasiado tarde para hacer marcha atrás, y explicar las cosas desde otra perspectiva, como estoy tratando de hacer en el presente trabajo: aquel amigo me miró mal, y no me habló más durante el resto de la estadía en Barcelona, sin perdonarme el haber “tomado partido” por un país determinado que no era el suyo.

Tratándose en este caso de estilos situados a las antípodas, se puede mencionar a la escala pentatónica como único elemento de amalgama; en este caso también, la melodía bipartita se adapta a la forma típica tripartita de la moceñada.

Ejemplo H: [Muñequita](#) (Huayno de Huarochirí) – [Muñequita](#) (Moceñada de Inquisivi)

Título	Muñequita	Muñequita(?)
Compositor	Tomás Baldeón? (director de los Engreídos de San Mateo)	Tomás Baldeón?
Estilo	Los Engreídos de San Mateo (Lima)	Moceñada (Inquisivi – La,Paz)
Referencia temporal	¿Antes de 1970? (año de la grabación)	¿2018? (considerado primicia a principios de 2019)
Provincia	Huarochirí	Inquisivi
Departamento	Lima	La Paz
Unidad cultural	Quechua-Central	Aymara

País	Perú	Bolivia
Macro unidad cultural	Quechua-Waywash	Aymara
Tipología	Mestiza	Autóctona
Género	Instrumental y vocal (con voz solista mayormente femenina)	Instrumental
Contexto	Festivo, social	Ritual, festivo, social
Formación musical	Pequeño conjunto conformado por varios músicos	Gran conjunto conformado por varios músicos
Instrumentación	Cuerdas y acordeón	Vientos y percusiones
Instrumentos	Mandolina, acordeón, guitarra,	Grandes flautas de caña (tokhoro) con pito de diferentes medidas derechas y traveseras, tambores
Interpretación instrumental	Individual	En pareja
Herramienta melódica	Pentatónica	Pentatónica
Herramienta rítmica	Huayno (binario), con introducción y fuga, síncopas típicas	Huayno (binario), altamente sincopado, ritmo característico 
Herramienta armónica	I VI III I	Quintas y cuartas paralelas
Herramienta formal	Introducción (B), escala, AABB x veces, fuga	AABBCC x veces, conclusión
Características musicales	Escala después de introducción, acompañamiento de guitarras alternando cuartas o quintas, escala típica de mandolina	Sonido rico en armónicos, cada nota de la flauta tiene que sonar según parámetros preestablecidos (produciendo mayormente un sonido tridimensional)

Tabla 15: Melodía compartida 8 Muñequita

5.6 Continentes diferentes, unidad cultural diferente, concepto musical diferente, instrumentos distintos

Esta última categoría de “melodías compartidas” se diferencia de las anteriores, pues involucra temas que originariamente no pertenecen al área musical andina. Esta música es tan flexible, que permite la inclusión de melodías totalmente foráneas a su acervo, sin que estas desentonen mínimamente en el paisaje sonoro que producen.

Solo daré dos ejemplos: el primero es la incorporación de la famosísima melodía de “Jingle Bells” (James Pierpont, Boston EEUU 1857) a la tradición navideña de la zona sur de la provincia de Huaytará, donde toma la denominación de “Papá Noel” (Cuadros 2006), un zapateo más dentro de los treinta y más que se ejecutan durante la gran competencia del 25 de diciembre. Se interpreta con arpa solista.

Ejemplo I: Papá Noel (Cuadros 2006, Querco-Huancavelica)

El segundo ejemplo es la utilización de la melodía del himno nacional francés “La Marseillaise” (Rouget de Lisle, arreglo posterior de Hector Berlioz, Francia 1792), que en el nuevo contexto toma el nombre de “La Marselina”, una marcha ejecutada en estilo *Sikuris* de Italaque en la provincia Camacho, La Paz.

Ejemplo J: La Marselina (*Sikuri mayor* de Camacho, La Paz)

6. Conclusión

Mi cometido era simple y simple es mi conclusión: creo haber demostrado que, si algunas melodías están ligadas a estilos musicales andinos determinados por sus características peculiares²⁹, otras se desvinculan del estilo originario y pueden llegar a representar otros estilos sin que se pueda detectar mínimamente – a menos de tener conocimientos muy específicos al respecto - su ascendencia teóricamente “foránea”.

Es por este motivo que toda disputa nacionalista acerca del origen de melodías andinas es vana, pues lo que va a usar el oyente para identificar su proveniencia es el análisis auditivo del estilo en el cual está interpretada, y no la melodía misma.

Es así que, escuchando a “Llorando amargamente” (alias “Sacsayhuamanpi”), vamos a calificarlo sin lugar a dudas de huayño potosino y no de huayno cuzqueño, lo que sería un contrasentido.

Asimismo, la canción del centro del Perú “Muñequita” se vuelve una *Moceñada* a pleno título, pues sin mi presencia en aquel ensayo en Barcelona, los músicos concurrentes no hubieran tenido ninguna duda acerca de su proveniencia, o sea la provincia de Inquisivi en Bolivia. Y conozcan o no el lugar de su génesis, siguen teniendo toda la razón.

Compartir melodías a través de autores, géneros, espacio y tiempo no es una prerrogativa de los músicos andinos: en Occidente, en la época renacentista, era costumbre usar melodías preexistentes para crear algo nuevo propio: pensemos por ejemplo en las decenas de versiones de misa basadas en la melodía de “L’Homme Armé”, o, más tarde, en las centenas de variaciones escritas sobre “La Follia” a partir de la época barroca hasta nuestros días.

Quizás en la música occidental de aquellas épocas era todavía vigente un concepto fructífero del compartir, que estimulaba la creatividad, que luego fue desapareciendo; sin embargo, lo seguimos observando en los Andes hasta el día de hoy, pues reitero que cada melodía compartida lleva de hecho a la elaboración de nuevas canciones e interpretaciones, que enriquecen y diversifican ulteriormente el acervo musical andino.

²⁹ Por ejemplo, va a ser difícil utilizar una melodía de *Huaylas*, de *Chonguinada* o de *Muliza* en otro contexto estilístico, o interpretar una melodía diatónica en un estilo donde se usan instrumentos exclusivamente pentatónicos.

BIBLIOGRAFÍA

Aretz, Isabel. 1952. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Arguedas, José María. 1987 (1933). *Agua*. En *Obras completas*, Tomo 1 (pp. 57-82). Horizonte.

Arce Sotelo, Manuel. 2006. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*, 168 p. Lima: Institut Français d'Études Andines IFEA – Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP / Instituto de Etnomusicología IDE.

Baumann, Max Peter. 2004. "The Charango as Transcultural Icon of Andean Music", *Revista Transcultural de Música* n° 8. Disponible en web: <https://www.sibetrans.com/trans/article/192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music> (Consulta 1 de enero 2021).

Borras, Gérard. 2010. "Organología de la tarka en la zona circunlacustre del Titicaca", *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*, Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia, editado por Arnaud Gérard, 41-68. La Paz: Plural Editores / FAUTAPO.

Calvo Manzano, Rosa María. 1993. *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento*, 283p.; Madrid: Asociación Arpista Ludovico.

Cámara de Landa, Enrique. 1995. "Procesos de aculturación relacionados con formas musicales en el carnaval andino argentino de influencia boliviana". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 26 (Granada): 297-314.

Cámara de Landa, Enrique. 2006. *Entre Humahuaca y la Quiaca - Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cámara de Landa, Enrique. 2013. "Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina". *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología*, editado por Melanie Pleisch, 379-418. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones

Clayton, Martin. 2003. "Comparing music, comparing musicology". In: Clayton, Martin; Herbert, Trevor and Middleton, Richard eds. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, pp. 57-68.

D'Harcourt, (Raoul et Marguerite). 1925. *La Musique des Incas et ses survivances*. Paris: Geuthner

Ferrier, Claude. 2008. *Navidad en los Andes*. Lima, IDE-PUCP, 160 p. Disponible en web: <https://www.claude-ferrier.ch/documents/NavidadenlosAndes.pdf> [consulta: 20 de abril 2024].

Ferrier, Claude. 2010. *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*, 145 p.; Lima: IDE de la PUCP, IFEA. Disponible en web: <https://books.openedition.org/ifea/6198?lang=en> [consulta: 20 de abril 2024].

Ferrier, Claude. 2012. *Tejiendo tiempo y espacio – Armonías Huancas en Europa*. Lima: Fondo Editorial UNMSM. Disponible en web: https://www.claude-ferrier.ch/documents/TEJIENDO_TIEMPO_Y_ESPACIO.pdf [consulta: 20 de abril 2024].

Ferrier, Claude. 2020. “¿Música andina? ¿O músicas andinas? Un intento de dilucidación”. *Folklore, arte, cultura y sociedad: Josafat Roel Pineda y estudios sobre el mundo andino*, Revista n°5, editado por Carlos Sánchez Huaranga y Paul Huarancca Parco, 63-80. Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Disponible en web: <https://claude-ferrier.ch/documents/Ferrier-Musicasandinas.pdf> [consulta: 20 de abril 2024].

Gripe, Gerd. 2005. “Comparative (Ethno)Musicology. On the cross-cultural comparison of musical concepts and performance practices”. En: Anja Brunner, Cornelia Gruber, August Schmidhofer (eds.), *Transgressions of a Musical Kind. Festschrift for Regine Allgayer-Kaufmann on the Occasion of her 65th Birthday*. Aachen: Shaker, 13-22.

Grove Music Online, Oxford Music Online. En línea: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

Gutiérrez C., Ramiro. 1996. “Una visión retrospectiva y crítica de las investigaciones etnomusicológicas en Bolivia”, *Taquipacha* N° 4

Hood, Mantle. 1957. “Training and research methods in ethnomusicology,” *Ethnomusicology Newsletter* 11:2-8.

Léxico de Oxford. En línea: <https://www.lexico.com/es>

Mendívil, Julio. 2010. “Yo soy el huayno - el huayno peruano como influencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno”. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens Barberà, Christian Spencer Espinosa, 37-46. Madrid: SEACEX y AKAL Ediciones.

Mendívil, Julio. 2012. “Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica”. *Resonancias* 31: 61-77.

Mendívil, Julio. 2017. “Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes”. *Diagonal, An Ibero-American Music Review*, 2(2). University of California, Riverside.

Montero Díaz, Fiorela y Stobart, Henry. 2019. “Andean Music - Pre-publication version”. Oxford Bibliographies (Latin American Studies). Disponible en línea: https://www.academia.edu/40007920/Andean_Music_-_Pre-publication_version_Oxford_Bibliographies [Consulta: 10 de agosto de 2024].

Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*, The Free Press of Glencoe, New York.

Nettl, Bruno. 1973. “Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology”, *Anuario Interamericano de Investigación Musical* Vol. 9, pp. 148-161. University of Texas Press

Olsen, Dale. 1986-1987. "The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style". En: *Folk Harp Journal*.

Romero, Raúl. 2002. "Panorama de los Estudios sobre la Música Andina en el Perú". En: *Sonidos Andinos. Una antología de la música campesina del Perú*, Raúl R. Romero, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pgs. 11-69.

Romero, Raúl. 2004. *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Romero, Raúl. 2007. *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: IDE-PUCP, 104 p.

Salazar, Luis. 2020. Tras las huellas del huayno. Blog. Disponible en <https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2020/08/tras-las-huellas-del-huayno-i.html> [acceso: 30 de diciembre de 2020].

Stevenson, Robert. 1968. *Music in Aztec and Inca Territory*, University of California Press.

Stobart, Henry and Cross, Ian. 2000. "The Andean anacrusis? Rhythmic structure and perception in Easter songs of Northern Potosí, Bolivia", *Ethnomusicology Forum* 9, no. 2: 63–92.

Turino, Thomas. 1983. "The Charango and the "Sirena": Music, Magic, and the Power of Love", en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* Vol. 4, No. 1 (Spring–Summer, 1983): 81-119.

Turino, Thomas. 1993. 'The History of a Peruvian Panpipe Style and the Politics of Interpretation.' En *Ethnomusicology and Modern Music History*. Eds. S. Blum, P.V. Bohlman & D.M. Neuman. Urbana & Chicago: University of Illinois Press. (121-138).

Vásquez, Chalena y Vergara, Abilio. 1988. *Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Centro de desarrollo agropecuario.

Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina*. Con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

DISCOGRAFÍA

Centro Musical Theodoro Valcarcel. 1964. *Música De Los Andes Peruanos*. [Vinilo] Sono Radio – L.P.L. 2016.

Centro Qosqo De Arte Nativo. 1968. *Saqsaywaman*. [Vinilo] Odeon Del Peru – LD-1763.

Centro Qosqo De Arte Nativo. 1984. *Qosqo Llaqta*. [Vinilo] Odeon Del Peru - ELD-02.01.1138.

Centro Qosqo De Arte Nativo. 1994. *Qosqo Takiyninchis*. [CD] Iempsa – C.D. 91150069.

- Condemayta de Acomayo. 2018. *Calandria del Sur*. [CD] (Concierto en vivo).
- Condori, Ruperta. 1982. *Mi destino*. LP. Lauro, Cochabamba.
- Condori, Ruperta. s/f. Disco De Oro - De Colección. [CD] Copacabana Internacional 10.053.
- Conjunto Comunario De Niño Corin. s/f. *Khantus De Charazani*. [Vinilo] Lauro Records – LCD-0187.
- Conjunto Velille de Chumbivilcas. s/f. *Cada vez mejor*. [Vinilo] Iempsa ELD 2217.
- Conjunto Velille de Chumbivilcas. s/f. *Los preferidos*. [Vinilo] Iempsa ELD 2075.
- Cuadros, Diego. 2006. *Navidad costumbrista, Diego Cuadros, el divino del arpa*. [CD]. Sello desconocido.
- Dúo Hermanos García Zárate. 1974. *Te Acordarás De Mí*. [Vinilo] Sono Radio – S.E. 9464.
- El Jilguero del Huascarán. 1960. *Primeros éxitos*. [Vinilo] Odeon – LD – 1480.
- Estudiantina Perú. 1979. *Caminito De Huancayo*. [Vinilo] Lider – ELD 02.06.715.
- Estudiantina Perú. 1983. *Lo Mejor*. [Vinilo] Lider – ELD-02-06.1062.
- Estudiantina Perú. s/f. *Disco de Oro*. [CD]. Sello desconocido.
- Ferrier, Claude. 2005. *Fue un sueño*. [CD]. Sello desconocido.
- Flor Pileña. *Por tu culpa*. s/f. [Vinilo] Chasqui – LP 077.
- García Zarate, Raúl. 2017. *In Memoriam*. [CD] MGP.
- Grados, Eusebio “Chato”. 2017. *Huaylash Pio Pio*. [CD]. Sello desconocido.
- Guardia, Jaime. 2010. *Encantos andinos*. [CD]. Cernícalo.
- Huaytita de Apurimac. 2019. *Torito Pillco*. Disponible en YouTube: [🎵 HUAYTITA DE APURIMAC 🎵](#)
[▶ TORITO PILLCO ◀ TORIL \(\(2019 \)\) - YouTube](#). [Consulta: 10 de agosto 2024].
- Inti-Illimani. 1973. *Viva Chile*. [Vinilo] I Dischi Dello Zodiaco VPA 8175.
- Joffré, Edgar “Yayo”. 1969. *Edgar “Yayo” Joffré y Los Jairas*. [Vinilo] Lyra – LPL 13098.
- Juana Huaylla de Pachaconas. s/f. *Huaynos de Apurimac*. [Casete] Sello Volcán, Lima.

“La Nueva Generación Del Chimaiche De Vilcabamba”. 2022. *Potpourri de Chimaychis*. Disponible en web: [PISCOBAMBA ANCASH MÚSICA ANCASHINA LA NUEVA GENERACIÓN DEL CHIMAICHE DE VILCABAMBA. \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=PISCOBAMBA_ANCASH_MUSICA_ANCASHINA_LA_NUEVA_GENERACION_DEL_CHIMAICHE_DE_VILCABAMBA) [consulta: 10 de agosto 2024].

La Pallasquinita y su Conjunto Brisas Del Huascarán. *s/f. Cinco Flores / Oreganito*. [Vinilo] Virrey – V 3242 F.

Los Ases de Huancayo (*s/f*). *Flores del campo*. Disponible en YouTube: [ORQ UNICOS Y VERDADEROS ASES DE HUANCAYO / FLORES DEL CAMPO - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=ORQ_UNICOS_Y_VERDADEROS_ASES_DE_HUANCAYO_FLORES_DEL_CAMPO) [Consulta: 10 de agosto 2024].

Los Bohemios del Cuzco. 1987. *Bohemia Cusqueña Vol. I*. [Vinilo] Volcán DLPS 159.

Los Campesinos. 1966. *Linda Andahuaylina / Una Paloma*. [Vinilo 45 RPM] Virrey V2165F.

Los Clásicos de Cajatambo . *s/f. La piedra cajatambina*. Disponible en YouTube: [LOS CLASICOS DE CAJATAMBO-LA PIEDRA-CAJATAMBINA - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=LOS_CLASICOS_DE_CAJATAMBO-LA_PIEDRA-CAJATAMBINA) [consulta: 10 de agosto 2024].

Los Engreidos De San Mateo. 1970. *Los Comuneros*. [Vinilo] Dinsa – LPG-032.

Los Danzantes de Puquio. 1975. “*El popular Mollichá*”. [Vinilo] Discos del Puerto.

Los Sureños. *s/f. Nuestro ayer*. [Vinilo] Virrey.

Machu Picchu. 1986. *Viento Andino - Musica Tradicional*. [Casete]. Llajta Naku.

Medina, Estanislao. 1930. *Adiós, pueblo de Ayacucho – Huaiño*. [Vinilo de 78 revoluciones]. Victor 30150-B.

Ñanda Mañachi. 1977. *Ñanda Mañachi 1*. [Vinilo] Llaquiglla 339-0501.

Ñanda Mañachi. 1979. *Ñanda Mañachi 2*. [Vinilo] Llaquiglla 339-0502.

Ñanda Mañachi. 1980. *Ñanda Mañachi 3*. [Vinilo] Llaquiglla 339-0503.

Pastorita Huaracina. 1961. *Los Andes de Ancash*. LP. Virrey – DV 409.

Pastorita Huaracina. 1980. *La Incomparable*. [Vinilo] Virrey – Y-VIR 0001102.2.

Páucar, Dina. 1994. *Con amor para todo el Perú*. [Casete] Prodisar E.I.R.L.

Prado, Manuelcha. 1981. *Guitarra indígena*. [Vinilo] Trilucero Producciones.

Prado, Manuelcha. 2008. *Madre andina*. [CD]. TL.

Sicuris Claveles Rojos de Huancané. 2000. *Éxitos*. [CD]. Sello desconocido.

Sulca, Antonio. *s/f. Música del Centro y Sur del Perú* (con el violinista Geny Sulca). [Vinilo] (pistas A1, B1). Sello desconocido.

Sulca, Antonio. 1976. *Music of the Incas - Ayllu Sulca* (con Ayllu Sulca). LP. Lyricord World.

Sulca, Antonio. 1982. *The Inca Harp: Laments and Dances of the Tawantinsuyu, the Inca Empire*. LP (lado B). Lyrichord – LLST 7359.

Terán, Bonny Alberto. 1999. *Bonny Alberto Terán*. [CD] Lauro Records – LCD 0218.

Terán, Bonny Alberto. 2004. *El Charango Caripuyeño*. [VCD]. Quilla Musical.

Trio Ayacucho. 2008. *Como Siempre... Con El Mayor Cariño*. [CD]. Dolly JR.

Zampoñas 8 de abril de Ancocala. 1983. *Paisajes de mi tierra*. [Vinilo] Sello desconocido.

Ferrier, Claude. "Música tradicional andina: (des)vínculación entre melodía y estilo." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 9, no. 2 (2024): 39–77.