

revista
de música
nº1 julio 1981

SOL MAYOR



LA ESCUELA Y EL HUAYNO ★
CANCIONES DE LA MARCHA DE
SACRIFICIO ★ CHICHA: VAMOS
A MATAR LA MUSICA LOCA
★ ENTREVISTAS ★ SOBRE LA
INVESTIGACION ★ PARTITURAS ★

CONTENIDO

MUSICA ANDINA

La escuela y el huayno Arturo Pinto

Creación y lucha en la "marcha obrera". Antonio Ureta

SOBRE LA INVESTIGACION

Sobre la investigación etnomusicológica Chalena Vásquez.

ENTREVISTA

Vamos a matar la música loca Dante Piaggio-Patricia Oliart

Escobar: "Palomita de barro" y la composición musical
Rubén Yáñez

INTERNACIONAL

Salsa: música y sociedad Fernando Meneses

SIN BEMOLÉS

Las peñas - Congreso de Folklore - El Raymi de Copifolp

*Transcripciones musicales de Flor Canelo, Arturo Pinto,
Rubén Yáñez y Fernando Meneses.*

La revista está abierta a colaboraciones que tengan como objeto el tratamiento de la música peruana e internacional.

Correspondencia y canje SOL MAYOR Huáscar 1908, Jesús María, Lima

Comité Editor

Flor Canelo
Juan Luis Dammert
Fernando Meneses

Clodomiro Landeo
Chalena Vásquez
Rubén Yáñez

Dante Piaggio
Arturo Pinto
Mario Monroy

Prohibida la reproducción total o parcial de las partituras y textos que integran esta publicación, sin la debida autorización de *Herawi*.

SOL MAYOR

El editar una revista de música en el Perú tiene varios problemas y particularidades. Muchos pueblos de culturas distintas habitan el territorio mil veces saqueado y empobrecido de nuestra patria. Muchas músicas son las que llegan a nuestros oídos. La unidad básica de ellas es su filiación popular, su nacimiento humilde, su origen en el trabajo y la experiencia cotidiana de millones de hombres productores de riqueza, siempre con las manos vacías. Creemos que es dentro del pueblo donde se gesta la verdadera patria, y la verdadera cultura, opuesta al intento constante y enorme de los sectores dominantes por doblegar el espíritu de combate y afirmación de sus dominados. A través de la afirmación de un sentimiento nacional y popular los que conformamos el Taller Harawi queremos editar esta revista, que sabemos es pequeña para contener el gran caudal de la música en el Perú. No pocos esfuerzos ha costado, pero estamos seguros que con el apoyo de todos ustedes y la perseverancia de Sol Mayor estaremos contribuyendo a conocer mejor nuestra música, a quererla más, a defenderla, a luchar por ella y lo que ella significa.

LA ESCUELA Y EL HUAYNO

A partir de una experiencia educativa en Ayacucho, Arturo Pinto encuentra los lazos que unen a profesor y alumnos en un país como el nuestro, donde el rígido y deficiente sistema de enseñanza ignora muchas veces la riqueza cultural que los niños portan en su propia experiencia cotidiana.

Arturo Pinto

Escondido en un rincón, batallando contra su timidez, uno de los alumnos de la escuela nocturna de Yuraq-Yuraq, cantaba un huayno de estilo "huanca" muy conocido. Nos encontrábamos oficialmente en la hora de "educación por el arte, y habíamos pedido que alguien nos enseñara alguna canción. Al terminar, nuestro amigo dijo: "Y ahora voy a cantar el otro lado", y empezó.

Así como él, sus demás compañeros: muchachos y niños, ambulantes, empleadas domésticas, obreros, madres de familia, la gran mayoría mi-

grantes de origen campesino, cuando se animaban a cantar algo siempre preferían lo que se suponía que sería aceptado por nosotros, como en el caso de aquel disco de música "huanca". Pero no era lo que nosotros esperábamos. En realidad, al proponernos el director de la escuela que nos hagamos cargo de ese curso, nosotros aceptamos porque se nos ofrecía la posibilidad de acercarnos a sus alumnos no para enseñarles lo que debe ser el arte, sino todo lo contrario, para aprender de ellos, portadores de una cultura popular en constante proceso de recreación y al mismo tiempo re-

sistente a través de siglos a toda clase de agresiones. Sin embargo, eran ellos mismos los que asumían la actitud de quien está dando un examen para que le pongan una nota aprobatoria o no, según el juicio de los profesores, representantes de una cultura "superior".

Y no sólo nos encontramos con esta barrera en la escuela, sino en otras oportunidades, como en nuestro trabajo con algún grupo juvenil barrial o universitario, y entre quienes menos lo esperábamos: algunos militantes de ciertos partidos de izquierda, para quienes era nuestro deber dar el ejemplo a las masas "desorientadas" o "atrasadas" de lo que debe ser el arte popular, mientras que nuestro interés por aprender de esas masas no pasaba de ser para ellos un cierto rezago de indigenismo, romanticismo, o curiosidad turística.

Así aprendimos que el artista que busca a su pueblo, tras de un conocimiento vivo que lo enriquezca y le dé alimento y tras de una relación estrecha que permita a su obra una trascendencia real y una autenticidad sincera para con su tierra y su época, se encuentra siempre con una serie de barreras, que amenazan llevarlo casi has-

ta la decepción, o la desviación fácil hacia las poses alisonantes pero falsas. Sin embargo aprendimos también que esas barreras no son insuperables y que es posible construir ese puente que venza el abismo como bien lo expresara José María Arguedas.

Luego de una serie de conversaciones, encuentros, a través de un proceso en el cual el elemento afectivo era el que más pesaba (lo cual para algunos es otra de las cosas duras de poner en práctica), gracias a un esfuerzo mutuo por evitar prejuicios e imposiciones verticales, fue que en el caso de la escuela de Yuraq-Yuraq conseguimos asomarnos siquiera a nuestros objetivos al poder recoger de nuestros "alumnos" algunos huaynos y cantos campesinos de trabajo, sobre cuyos orígenes o su carácter de inéditos no logramos investigar a fondo; pero que sí habían sido aprendidos por ellos de sus propios paisanos en sus propios pueblos y hablaban de las vivencias colectivas de ellos mismos; y además nos lo enseñaron ya no con vergüenza o desconfianza sino con orgullo.

De esta intensa experiencia de comunicación con nuestro pueblo transcribimos a conti-

nuación dos huaynos recogidos de dos alumnas: Agustina y María, provenientes de zonas campesinas del departamento de Ayacucho.

Transcribimos también una composición en forma de huayno. De esta forma queremos

ilustrar como para los autores de estas líneas quedó demostrado que es sólo en comunicación con el pueblo que el artista puede aprender qué es lo popular y de la misma manera puede crear un arte que pretenda ser calificado de popular.

CANGALLO CÁRCEL

HUAYNO. $\text{♩} = 100$

TRANSCRIPCIÓN: FLOR CANELO

CANGALLO CARCEL

Pakupatata seqaykuptiy
 Toqtoqasata seqaykuptiy
 Warmayanayqa Cangallo cárcel
 Warmayanayqa Cangallo cuartel

Achachallaw Cangallo cárcel
 Achachallaw Cangallo cuartel
 Cercallamanta achachallaw
 Karullamanta achachallaw

Killinchu kayman nispay nini
 Wamanchu kayman nispay nini
 Lapiastinga aparqamuyman
 Lapiastinga aparqamuyman

Cangallo llaqta uchuychallaña
 Cangallo pueblo taksachallaña
 Iskay mayupa chaupichanpi
 Kimsa mayupa chaupichallanpi

*Mientras yo remonto el abra de Toqto
 Mientras yo alcanzo la altura de Paku
 Mi amada está en la cárcel de Cangallo
 Mi amada está en el cuartel de Cangallo (1)*

Traducción

*Si yo fuera cernícalo
 Si yo fuera halcón
 A lapazos la traería
 A lapazos la traería*

*Ayayay la cárcel de Cangallo
 Ayayay el cuartel de Cangallo
 Es fea de cerca
 es fea desde lejos*

*El pueblo de Cangallo es pequeño
 El pueblo de Cangallo es chiquito
 Está en medio de 2 ó 3 ríos
 Está en medio de 2 ó 3 ríos*

- (1) El cantor no se refiere a que su amada esté presa sino a su pretensión de frecuentar a los guardias o soldados.

AKAQLLITO

HUAYNO: ♩ = 196

First system of musical notation for 'AKAQLLITO'. It consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The melody features eighth and sixteenth notes with triplets. The chords are labeled as Lam, DOM, SOL7, and DOM.

Second system of musical notation for 'AKAQLLITO'. It continues the melody and chords from the first system. The chords are labeled as DOM, Lam DOM, and MIM Lam.

FUGA:

Third system of musical notation for 'AKAQLLITO', labeled 'FUGA'. It continues the melody and chords. The chords are labeled as FAM, SOL7 DOM, and Lam DOM.

Fourth system of musical notation for 'AKAQLLITO'. It features two measures labeled '1.' and '2.'. Measure 1 has chords MIM Lam. Measure 2 has chords Lam M7 Lam. The system ends with a double bar line.

FIN

TRANSCRIPCIÓN: FLOR CANELO
ARTURO PINTO

AKAQLLITO

Akaqllituy, akaqllituy
 Kaspí simicha, akaqllituy.
 Qaqakunata uchkuspaykichum
 "Inginieruñam kani" ninki

Atoqsituy, atoqsituy
 Waska chupacha, atoqsituy.
 Runakunata waqachispachum
 "Carniceruñam kani" ninki.

Palomitay, palomitay
 Altulla vuelam palomitay
 Buenamuzacha kallaspaykichum
 Noqallayaraq engañawachkanki

Fuga:

Quisiera irme contigo
 A las orillas del río
 Para decirte a solas
 Kuyawankichu manachu
 Waylluwankichu manachu.

Akaqllito, akaqllito (1)
Akaqllito de pico de palo
¿Por qué haces huecos a las peñas
Dices: "Ya soy ingeniero"?

Traducción

Zorrito, zorrito
Zorrito de cola de sogá
¿Por qué haces llorar a la gente (2)
Dices: "Ya soy carnicero"?

Palomita, palomita
Palomita que vuelas alto
¿Por qué eres buenamoza
A mí todavía quieres engañarme?

Fuga:

Quisiera irme contigo
 A las orillas del río
 Para decirte a solas
 ¿Me quieres o no?
 ¿Me amas o no?

- (1) El akaqllito es el pájaro que hace huecos en las rocas y es tenido por fanfarrón.
- (2) El zorro hace llorar a la gente por ser un odiado ladrón de gallinas.

PUEBLO JOVEN YURAR YURAR

HUAYNO.

♩ = 180

ARTURO PINTO C

Lam DOM Lam DOM Lam DOM SOL7 DOM

DOM Lam DOM Lam DOM Mi7 Lam

Lam Mi7 Lam Mi7 Lam a f.

FUSA.

DOM SOL7 DOM Lam DOM DOM

Mi7 Lam Lam Mi7 Lam a f.

FIN

PUEBLO JOVEN "YURAQ YURAQ"

Letra y música: Arturo Pinto

Pueblo Joven, "Yuraq Yuraq"
por tus calles caminando bis
A todos voy saludando
Por todos voy preguntando bis

Madres, niños y señores
alumnos y profesores
Por las noches en tu escuela
Haciendo clases con vela

En los ojos de tus wawas
ya casi no hay alegría
en tus casas no hay agua
ni de noche ni de día

Hasta cuando "Yuraq Yuraq"
soportar esta injusticia
Llorando con tu tristeza
Sufriendo con tu pobreza.

Fuga:

Por esta calle voy pasando
en una noche tan negra
Como borracho tropezando
Con los huecos y las piedras bis

NOTAS EXPLICATIVAS:

1) *Transcripción:* La hemos hecho en "la menor" para facilitar su lectura, obviamente puede interpretarse en cualquier tono. No se ha señalado compás, porque el huayno se acentúa siempre según el pulso. (Sin embargo podría escribirse en 1/4, ó si lo subdividimos según el acompañamiento en 2/8). El ritmo en la melodía varía de acuerdo a las sílabas de cada frase, estas variaciones se indican con notas pequeñas de líneas punteadas.

2) *Dinámica:* Como casi todos los huaynos de origen campesino, éstos son de movimiento ágil.

3) *Registro:* Tanto hombres como mujeres suelen cantar en registro agudo.

4) *Matices:* En general siguen la tensión natural de la línea melódica.

VALERIANO CABEZAS: CREACION Y LUCHA EN LA MARCHA OBRERA

Las marchas de sacrificio son una forma particular de lucha de los mineros, que movilizan al conjunto de proletarios por carreteras y caminos desde sus centros de trabajo a resolver sus reclamos. Este artículo, basado en un entrevista a "El Proletario de La Oroya", explica el origen de la "Marcha Obrera", huumyo ampliamente conocido en la zona.

Antonio Ureta

Aún resuenan las voces desafiantes, el pregón de las cometas y tambores anunciando el triunfal regreso "a casa"; el bregar histórico de las suelas con la tierra, el jugueteo rojiblanco de las banderas con el viento, siempre vivas en las manos de los pobres. Atrás, los ómnibus del Sindicato Metalúrgico de La Oroya, avanzando lentamente, con los víveres, medicinas y demás aprovisionamientos de combate. A la cabeza de estos cinco mil bravos obreros, las corajudas esposas organizadas en el "Comité de Damas". Aún recordamos el recibimiento de verdaderos héroes que le dimos, tanto a lo largo de las calles oroyinas como en el propio local del sindicato.

Pero a la salida fue la cosa. A la altura de Sacco, los cachacos de la USE estaban esperando a su presa favorita. ¡Bombas! ¡palos! ¡indios de mierda! ¡comunistas conchesumadres van a morir antes de pasar! ¡ihe dicho que no pasan y no pasan so carajo!!

Y pasaron, pasaron triunfantes, heroicos, incontenibles los obreros de La Oroya y Cobriza en marcha de sacrificio hacia Lima. Los muchachos que se habían escapado del colegio, de la clase de Historia del Perú, lo habían visto todo, acaso habían presenciado la verdadera historia, la de los trabajadores. Es el ejército proletario el que pasa, con sus secciones, "Mantenimiento", "Convertidoras", "Cotrell", "Fundición", "Electrolítica", etc., etc.; verdaderos batallones y unidades de lucha. Disciplina férrea, decisión de combate y solidaridad infinita son sus armas contundentes. Los sombreros blancos con cintas negras, los quipes multicolores, mandiles de cocina y cabellos bien trenzados en la vanguardia; los dirigentes también iban disfrazados de mujeres, porque en la filas obreras iban infiltrados PIPs y soplones vestidos de "obreritos" y haciendo su "marcha de sacrificio" preguntando, averiguando dónde está fulano o Zutano, tal o cual "compañero", ¡y para eso cómo se pintan los esbirros! La vanguardia estaba compuesta por "mujeres" y mujeres, y la fusión era perfecta.

Pero en la cimbreada ruta no sólo estaba latente el pliego de reclamos, la justicia, las mejores condiciones de vida, etc., sino también estaban presentes el huayno, la muliza y los cortamontes de Febrero-Marzo; las pachamancas de 10. de Mayo y los jalapatos, brotando en cada recuerdo, en cada palabra estaba la última fiesta, el chiste ese que hizo llenar de carcajadas la cantina o el mismo taller de trabajo, ¡el golazo de media cancha ("como a nuestro hijo le dimos")! Y nada de pensar en la muerte que salía del hocico del fusil o de la mentada de madre de los "hijos de cualquier cosa". En medio de ese palpitar espartano estaba pues Valeriano Cabezas, chofer de la Sección de Servicios Motorizados (en ese entonces de la Cerro de Pasco) dando forma y contenido a su "MARCHA OBRERA". La lluvia, el frío, las aguas del río Blanco, saltarinas y bullangueras, plegándose a la marcha de sacrificio, la fatiga y las ollas comunes (bullentes de solidaridad) iban entregando a su canción ese patetismo, expresividad y sentimentalismo profundamente testimoniales.

Todo esto voy pensando bajo el techo de su obrerísimo cuarto de los campamentos "Los Plomos" en La Oroya, mientras Valeriano muestra algunos de los tantos huaynos escritos por él. Se emociona cuando le digo que la cultura obrera no se explica sin el heroísmo y la lucha cotidiana de la clase, y como un niño que quiere mostrar sus juguetes, así saca su toca-cassette y

lo prende, donde puedo apreciar su límpida y sensiblera voz proletaria, me emociono yo también y quiero aplaudirle, pero inmediatamente él se serena y encausa la conversación, "soy compositor y solista vernacular, con Carnet de Artista de la Casa de la Cultura No. 9227, "EL PROLETARIO DE LA OROYA" con mucho orgullo, tarameño, pero mis abuelos fueron huancavelicanos. Sencillo, sin vanidades, con su hablar pausado me va refiriendo más cosas, "tengo 10 45RPM, 3 Mini-LP, "La Marcha Obrera" tiene 13 mil discos vendidos, agotados desde hace tiempo. Mi "Marcha Obrera" la grabé con el acompañamiento del Conjunto "Los Laborales del Perú", obreros en su mayoría, y se estrenó en el local del Sindicato Metalúrgico de La Oroya al regreso de la triunfal marcha de sacrificio, al programarse una grandiosa e inolvidable fiesta popular". (Originalmente la canción empezaba haciendo referencia explícita a la gesta: "En la marcha de sacrificio/de Cobriza y La Oroya/hemos sufrido día y noche/de hambre, frío, sed, cansancio/..." y la trasmitían por la radio local, pero cuando fue llevada al disco, le "sugirieron" que cambie algunas "frases", y los requerimientos del mercado —bastante político ¿no?— desmantelaron la fidelidad del testimonio: "En la marcha por el progreso/es la marcha de los mineros/van sufriendo día y noche/...").

En la marcha de sacrificio
de Cobriza y La Oroya
hemos sufrido día y noche
de hambre, frío, sed, cansancio.

Marchamos cumbres y siervas
damas niños y proletarios
con coque y tambores
iba flameando nuestra bandera

Entre Cacha y Río Blanco
Dios mío tú eres testigo
viste sufrir a los obreros
y los heridos en río Rímac

El día quince de setiembre
en Pueblo Chicha, Hospitalaria
allí nos reivindicamos
¡Viva Cobriza! ¡Viva La Oroya!

Estróbilo

Ni el viento ni la lluvia
ni el sueño ni el cansancio
no hay sufrir que detenga
la decisión del obrero

(Habla: en la carretera central
cinco mil obreros en marcha con
sus dirigentes valientes y precoces)

La "Marcha Obrera", grabada por su autor y el conjunto "Los Laborales del Perú" fue estrenada en el local del Sindicato Metalúrgico de La Oroya al regreso de la triunfal marcha de sacrificio, en medio de una fiesta popular. Al entrar al disco (vendió cer-

“Amor de pobres”, “Novia Puiruchi”, “El Destino del Chofer”, “Recuerdos de La Oroya”; son algunas de las canciones solicitadas por la masa obrera en cada festival folklórico, en cada fiesta o dedicatoria de cumpleaños. “Yo he pisado Lurigancho”, me dice “El Proletario”, pero lo dice sin amargura, y agrega: “por calumnias fue”, podía decirlo condolor, pero el dolor ya no está más en él, está en sus huaynos: “No quisiera que mis amigos/tomen este camino mio/es un camino de calumnias/es un camino de maldades/ (...) cuánto ha llorado mi pobre madre/al verme preso en Lurigancho”. Pero él prefiere hablar de la música popular andina, ella le devuelve la vida y le hace decir: “El peruano que no canta, baila y aprecia el huayno, no es peruano; fíjate, aquí en La Oroya, el 80% de la población es huaynera, la clase obrera es la que mejor cultiva y defiende la música popular”. Efectivamente, en La Oroya, ciudad eminentemente obrera, los conjuntos musicales vernaculares abundan: La famosa “Alma Cerreña” (interpretan mulizas cerreñas principalmente, pero también incursionan en música criolla y tropical), “Los Amigos de La Oroya” (10 discos grabados), “Armonías de La Oroya” (9), “Centro Musical”, banda “Los Terribles”, son algunos de los conjuntos que dan vida a las fiestas obreras. Sin duda, en una ciudad como ésta, el antagonismo de clase es fácil-

En la marcha por el progreso
en la marcha de los mineros
van sufriendo día y noche
de hambre frío, sed, cansancio.

Alabemos a los mineros
de Cobriza, Cerro de Pasco
Yauricocha, San Cristóbal
Campalca y Morococha.

Los mineros en el subsuelo
quebrantando las peñas duras
entre piques y frontones
son los héroes de la riqueza

Con valentía más el coraje
es la marcha por el progreso
viva la marcha de los mineros
viva obreros de La Oroya.

Estrillo

Ni el viento ni la lluvia
ni el sueño ni el cansancio
no hay sufrir que detenga
la decisión del obrero

Chabido: este huayno para los
mineros del Perú, que sufren en
cordilleras andinas y viven en
abrac sin rejas, por nuestro
progreso nacional!

ca de quince mil) la letra original —lado izquierdo— fue cambiada.
Aquí presentamos ambas versiones.

mente perceptible. Se nota en cada acto, grande o pequeño. La vivienda, el vestido, el transporte, las compras, las fiestas, hasta el modo de caminar tienen expresiones diferenciadas en el pueblo por un lado y por la burocracia y mandamases de nuevos patrones por el otro. Pero atención a ésto: la cultura que desarrollan las masas, es casi totalmente espontánea. No existe por parte del sindicato una labor cultural sistemática, una política cultural estructurada en función de sus luchas. Así, por ejemplo, canalizar las inquietudes artístico-musicales de estas agrupaciones obreras. Esta orfandad parece ser extensible a todo el movimiento sindical peruano. ¿Cuál es el papel de la Secretaría de cultura de cada organización? Acaso todo es "política", o en todo caso, la música, el arte, la literatura, etc. no son parte de una política determinada? La Patronal sí parece manejar con habilidad estos criterios básicos. Ha mostrado interés en capitalizar las aficiones artísticas y culturales de los trabajadores, precisamente para cubrirse de una careta "popular". En los boletines informativos, en las revistas que editan, en la radio y últimamente en su Canal TV 7 grabó videos con la actuación de casi la totalidad de los conjuntos musicales y folklóricos de La Oroya. En el 1er. y 2do. Aniversario de Centromín, la Empresa organizó concursos musicales. Por ejemplo, en el programa "Noches

LA MARCHA OBRERA

HUAYNO $\text{♩} = 180$

DoM DoM FaM DoM

DoM DoM DoM lam

Andinas" (todos los jueves) participaron 7 orquestas, 9 conjuntos, 31 vocalistas, sólo para mencionar algunas actividades culturales.

El sindicato, con su formidable presencia en la vida cotidiana de las masas puede dirigir, también, la estructuración y forja de una cultura popular proletaria, fundamentada y sistematizada en el curso mismo de su lucha contra sus enemigos históricos, del pueblo y la Nación peruana. La construcción de ambientes para desarrollar las actividades culturales: Salas de teatro, museos, bibliotecas, coliseo (el que existe está a medio construir y sirve de cochera). La creación de organismos como p.e. Centros de Estudios e investigación del folklore, de actividades culturales, de eventos congresales. La atención a las reivindicaciones de los derechos de los artistas vernaculares, la defensa de la autenticidad de la cultura popular, son tareas que la clase obrera debe enarbolar, confirmando y afirmando su condición de eje estratégico no sólo en la vida productiva-económica, sino también como centro propulsor de ideas y alternativas culturales. Su estrecha relación al movimiento comunero campesino de todo el Dpto. de Junín (Valle del Mantaro, Ondores, etc.) y su cercanía a los dos importantes polos de actividad intelectual: Huancayo y Cerro de Pasco, dan condiciones excepcio-

TRANSCRIPCIÓN: FLOR CANELO

FUGA

F#M D#M F#M D#M D#M D#M

F#M D#M F#M D#M D#M Iam

nales al proletariado minero-metalúrgico de la región para articular un vasto proyecto cultural destinado, si se quiere, en primera instancia, a romper el elitismo y el centralismo gran-burgués.

En "LA MARCHA OBRERA", se vislumbra precisamente la capacidad de creación y lucha del proletariado andino. Y Valeriano Cabezas ejercita con la composición e interpretación de huaynos la tradición milenaria latente en la conciencia del hombre de las serranías del Perú. Rómpanse los cerrados círculos de intelectuales y el economicismo chato de los sindicatos. En materia de cultura, las masas también tienen la palabra; creación y lucha es la voz.

SOBRE LA INVESTIGACION ETNOMUSICOLOGICA

¿Cómo investigar? ¿Para qué? ¿De qué manera? Chalena Vásquez, etnomusicóloga, nos plantea criterios para el quehacer musical y la investigación dentro de un país como el nuestro, rico en música pero pobre en metodología para sistematizarla.

Chalena Vásquez

La Etnomusicología es una ciencia nueva, cuya denominación —todavía en discusión— aparece en 1950, aunque antes de esa fecha se hacían ya estudios de tipo etnomusicológico.

Esta ciencia, que en sus inicios —fines del siglo pasado— se le llamó Musicología Comparada, estudia la música en su contexto sociocultural, esto es, tomándola como expresión y realización del conjunto de factores (social, económico, cultural, estético, etc.) y no aislándola para quedar en la pura descripción o tomar sólo en cuenta los aspectos técnico-musicales.

Este error, en el que caen muchos investigadores, que con ánimo cientificista olvidan que las ciencias —y más aún ésta, como ciencia social— tienen como objetivo servir de instrumento para la transformación de nuestra sociedad hacia otra más justa.

Nuestro país posee no una sino varias culturas musicales

con características propias y diferenciadas, que son expresión de nuestro pueblo y su creatividad, expresión de su larga lucha contra la agresión de siglos y que se evidencia en esa resistencia cultural por la que constantemente se crea y se recrea formas y contenidos artísticos. Pensemos nuestra música costeña y sus diversas formas musicales y de danza; en la vastísima producción andina quechua y aymara, sus variados estilos, sus expresiones regionales; y en toda nuestra música de las culturas selváticas: shipibo, aguaruna, campa...; todo esto sin mencionar el hacer musical del pueblo en las zonas urbanas, sus maneras de expresión y las condiciones socioeconómicas en que se desarrollan que son también objeto de estudio de la etnomusicología.

Pese a toda esa gran riqueza cultural musical en nuestro país, no ha existido por parte de los gobiernos que se han sucedido en el mando el mínimo

interés por apoyar el estudio sistemático, el análisis, la promoción y difusión y desarrollo de nuestras culturas musicales.

Es evidente que no se le puede pedir peras al olmo. Ningún gobierno de los que hemos tenido hasta ahora, por haber sido expresión de una clase dominante explotadora y minoritaria, pudo tener entre sus propósitos el incentivar o propiciar el desarrollo de nuestra cultura popular. Y si alguna vez aparentemente trató de hacerlo, en el fondo fue una utilización, como quien utiliza una cosa exótica para mostrársela a los gringos, para ganar dinero o por afanes puramente demagógicos.

Los estudios etnomusicológicos han sido esporádicos y realizados por el esfuerzo y empeño individual de estudiosos como Leandro Alviña, José Castro, Teodoro Valcárcel, Rodolfo Holzmänn, Andrés Sas, Josafat Roel, Consuelo Pagaza, Rosa Alarco, César Bolaños, Fernando García; tema que abordaremos en otra oportunidad.

Es nuestra tarea, desde nuestros organismos populares —grupos sociales, asociaciones de músicos, talleres de investigación, asociaciones culturales, etc.— tener como objetivo a lograr, como reivindicación a

conseguir, que se apoye realmente a nuestra cultura musical. Esto es, que se formen especialistas (la carrera de etnomusicología no existe aún en el país); que se creen Centros de Documentación e Investigación de nuestra música; que se transforme la educación musical escolar (no existe la carrera de docencia especializada en música); que se apoye a través de municipalidades y otros organismos el hacer musical del pueblo en general; se apoye a las asociaciones musicales y culturales de provincianos residentes en Lima; que tengamos real acceso a la radio y la televisión, etc.

Por otra parte no hemos de esperar que se formen especialistas en el país o que el gobierno buenamente decida apoyar la investigación, para llevarla a cabo. Podemos realizar estudios interdisciplinarios entre especialistas en ciencias sociales y músicos. Formar grupos de estudio, de análisis de la cultura nacional en nuestras propias organizaciones musicales. Esta también es nuestra tarea.

Todo ello porque tenemos derecho a defender y desarrollar nuestra propia cultura, en oposición a la alienación que se nos trata de imponer.

VAMOS A MATAR LA MUSICA LOCA

La chicha, expresión urbana de la música popular, donde es posible distinguir su raíz campesina, es tratada en esta entrevista por el director del grupo "Cariño", de Perales, El Agustino, quien conversó con Sol Mayor.

Dante Piaggio Patricia Oliart

Del huaylars a la chicha

Máximo Tasa.— Desde muy niño, cuando estaba en Huancaayo estudiando primaria en Huancayo, mis profesores me enseñaron a bailar. Yo no quería. Ellos me agarraron los pies y a bailar hasta que llegué a ser campeón del huaylars en 1969. Yo nací en Jauja, de papá huancaíno, mamá jaujina. Allí pasé toda mi niñez hasta los once años. De allí me fui a la ceja de selva de Ayacucho y allí aprendí a tocar la guitarra, a cantar. Me gustó la música de Ayacucho, la música ayacu-

chana tiene bastante de lo profundo de lo que es el hombre peruano. Yo estudiaba en Ayacucho y tenía unos amigos, y me dijeron: ¿quieres aprender a tocar guitarra? Para eso yo ya tenía unas ansias de tocar guitarra, entonces como estaba en Ayacucho, hay un dicho que todo ayacuchano es buen guitarrista y justo me encuentro con unos amigos. Con su propina se habían comprado una guitarra, y les dije vamos a tocar. Y así nos pusimos a tocar. Pero falta guitarra me decían, qué tal si te compras una, me decían. Ya con mi propina

me compro una. Entonces así iba aprendiendo. Yo ni sabía tocar la guitarra hasta que comencé los primeros toques de chicha. Ellos me enseñaron "Elsa". Estaba terminando secundaria en Ayacucho.

De allí vine acá a Lima y como me gustaba la música folklórica y la música bastante, pero lo malo es que la gente no saben apreciarlo. Una música folklórica es lo más lindo que puede haber de todas esas músicas. Dice claro las expresiones del sentimiento de cada hombre. Una fecha me he dedicado a la música folklórica pero no surgió nada, hasta que pensé, un hombre tiene que pensar tener algo o ganarse un poco de centavos.

Formé un grupo, el grupo "Cariño" acá en Perales (El Agustino) y con nuestros integrantes, que éramos ocho. Ahora hemos dejado un poco. Está enfermo la primera guitarra, claro que yo también puedo tocar primera, pero para eso hay que tener tiempo, dedicación a la guitarra. Por ejemplo, ese muchacho se dedica mucho a la guitarra. Yo soy padre de familia, tengo que venir a trabajar y no me alcanza tiempo para poder llevar la primera guitarra. Es una responsabilidad la primera y el bajo.

¿Cómo se conocieron en el grupo?

Yo tocaba, toco hasta ahora en mi guitarra un poco de huaynos y me llamaron. Me dijeron: Máximo, quisieramos formar un grupo. Les digo que encantado (todo esto en Perales). Entonces reunimos a todos los muchachos, o sea ellos se reunieron, entonces directamente me nombraron como director. Todos me dijeron entonces, como yo tenía una responsabilidad, dije, yo todavía no puedo. No, me dicen, nosotros te conocemos y usted puede. Y les digo, y quién va a ser el representante? entonces me dicen pues, no tenemos a nadie, pero usted puede ser. Le digo no. Me dicen no puedo yo, no tengo tiempo, el otro tampoco y así por voto me dicen que yo sea el representante y director al mismo tiempo o sea que el mismo cargo tenía yo: a mí me encargaron todo el cargo. Así me he desvuelto bien.

Ya más o menos tocaban sus cosas. Yo llegué pues, les enseñé notas. Ellos también me dijeron que esta música está ahora actual, está popular. Así intercambiamos conversaciones hasta que lo hicimos día a día nos íbamos conociendo. Ellos agarraron con-

fianza conmigo y yo también no sé, fue como un impacto de familia. Entonces de un momento a otro salió la música. Y nuestra primera presentación fue cuando en el comité número cinco lo hicimos como a modo de cooperar, de colaborar con ellos. Antes de salir ya teníamos como seis meses y yo sabía que ya teníamos que salir. Cuando les propuse eso a los muchachos se alegraron y les dije que tenían que ser responsables.

¿Qué pasó? Llegó un momento en el que el día llegó pues la fiesta. Los muchachos nerviosos por primera vez, tocar para hacer bailar a la gente porque el grupo Cariño de Perales, toda una propaganda. Les dije, tranquilos muchachos, tranquilos, porque depende de esto, de esta actuación que tenemos. Y con buena suerte nos salió bien. No hubo problema respondió la gente, yo también estaba muy bien. Todos, hasta que terminó la fiesta todos contentos contentos todos tranquilos. Había una buena taquilla de entradas. Con eso ya vinieron el resto de las fiestas. Eran otros contratos ya, y seguidos, así tuvimos contratos aquí, en La Victoria, cumpleaños, matrimonios. Ya estábamos entrando al ambiente de la música, o sea, estábamos agarrando cancha como se

dice.

¿Quiénes lo conforman?

Todos somos provincianos en el grupo. Nosotros tenemos el anhelo de poder dedicarnos a la música. Lo que nos ha fallado es que nos falló un integrante, sino, nosotros estábamos pensando uno por uno ir a un conservatorio a poder aprender guitarra. O sea, comenzando por la primera guitarra. Nosotros poníamos todo el dinero que ganábamos, hasta que saliera un profesional. Entonces como yo soy la segunda guitarra, al siguiente entraba yo. Entonces, salía bien y entraba el bajo, o los dos juntos puede ser, según el dinero. Pero con el dinero del conjunto nada más, ir estudiando. Nosotros tenemos como tres composiciones. Una la ha grabado nuestro vocalista. Es un chiquillo que tiene 16 años.

¿Y cómo hacen con el instrumental? ¿Es costoso?

Todo lo alquilamos. Yo soy el director. Yo tengo más responsabilidad, en los contratos como en los instrumentos y otras cosas. Hago el movimiento de dinero y hasta ahora me ha ido bien. Es una inversión porque no rinde mucho por ahora.

¿Hay bastantes grupos como los de Uds.?

Hay varios y bastantes muchachos que quieren aprender. La competencia no es mucha. Al menos por nuestro barrio. En Perales nosotros hemos tocado ya como diez veces seguidas, sin salir de Perales ya teníamos contratos cada domingo. Y nosotros tocábamos por una suma bien barata, como es para nuestro pueblo. Eran 25 mil con todo. En instrumentos se iba como 15,000 soles. Ganábamos más que diez mil. De eso con pasajes también porque nosotros tenemos que ensayar, no sólo con guitarras de madera que ensayábamos en la casa, sino que después lo íbamos a cuadrar con guitarra eléctrica, a alquilar a un sitio especial. Allí cuadramos la canción y no debemos fallar nada o casi nada. Ahora, si tuviésemos los instrumentos sería todo ganancias. Como otros amigos me dijeron, por qué no se compran todos los instrumentos? Y AUNQUE SEA a créditos. Yo estaba viendo eso pero cuesta millonadas entre 12 y 15 millones de soles.

¿Pero ustedes van a seguir los pasos de Tongo?

No, no creo que los pasos

de Tongo, sino que nuestro estilo. Puede ser mucho mejor que Tongo o peor que él.

¿Y en cuanto a la fama?

En cuanto a la fama, sí que vamos a llegar al mismo nivel o de repente algún día llegar a un tiempo limitado, porque la música llega a su límite y después ya... Es igual que Enrique Delgado. Ha pasado sus momentos, ahora ha bajado. Ahora está Tongo, de repente, de un momento a otro no será el grupo Cariño porque vamos a cambiar de nombre.

Si nosotros vamos a copiar de lo que toca Tongo, es decir, vamos a copiar lo que toca Chacalón, nunca vamos a alcanzar a llegar a la cúspide, o sea que de todas maneras nosotros tenemos que tener un estilo diferente, un estilo diferente a todos los grupos que hasta ahora existen.

¿Alguien del grupo compone?

Sí, ya componemos. Son muchachos aunque no tan preparados, muchachos que les gusta la música, y con la música hay que tener oído para la música. Ellos saben quién es cada grupo, de dónde es, qué música está tocando, actualmente hasta los nombres de

todos. Aunque yo estoy atra-sado en unos cuantos discos, pero la mayor parte, al día. Esa vez que estábamos tocan-do seguido, estaba al día yo, y todo el conjunto estaba al día. Ya íbamos a tener, ¿có-mo se llama? un señor que nos iba a dar una facilidad para po-der tocar en residenciales gran-des, como un asesor algo así. Pero él nada más nos promo-cionaba o sea un promociona-dor ya me había encontrado yo. Porque él ha ido y ha escu-chado lo que tocamos. Le ha gustado. Nos ha dicho que en cualquier momento ya están ustedes para poder grabar dis-co y yo los voy a promocio-nar. Pero de un momento a otro así pasan las cosas, por una persona se acaba todo el grupo. No es como en el huay-no, por ejemplo. Sale uno, tú puedes ir solo, pero en la mú-sica chicha no. Sale uno ya se murió ya todo el grupo. O sea, le pasa algo a un muchacho del grupo y ya, nada más por eso ya no puede seguir el grupo. Porque ya es distinto o sea, los mismos conocimientos, el mis-mo ambiente de cada persona hace que ya no es igual. Por decir, yo tengo mi grupo, no? Falta una primera guitarra, es-tá enfermo y yo te llamo a Ud. por ejemplo. Por decir eres una primera guitarra que sa-bes, que estás al día con todas

las canciones, entonces te di-go:

—sabe señor, quisiera que to-ques en mi grupo.

—ya encantado, me dices.

Pero en los primeros días se va a notar que estás con todas las ganas de tocar con nosotros, pero de repente no te va a gus-tar el ambiente que llevas uste-des, entonces tiene que salir un ambiente primero. O sea, como una sola persona el gru-po. En el grupo tiene que salir un solo sentimiento, una sola persona. Sino nunca progresa el grupo. Sino qué pasaría, hay varios guitarristas, primera gui-tarra, que ahorita mismo están solos, no tienen grupo. Yo los llamo, pero no es igual ya, no es el propio estilo que tocamos nosotros, ya cambió ya. O sea que él, de repente quiere im-poner su estilo, ya no es el es-tilo de nosotros.

EL AUGÉ DE LA CHICHA

¿Y a qué crees que se debe el éxito de la música chicha?

La chicha viene siendo acep-tada por la juventud. El huay-no da vergüenza a la juventud porque tiene el nombre de huayno, porque ya la chicha se transforma, cambia de nombre a la música nomás. Por ejem-plo, Valicha es un huayno y se ha sacado una cumbia peruana

que es Valicha también y lleva la misma melodía, sólo que la guitarra eléctrica tiene otro sonido. No es igual que la guitarra verdadera, se puede bailar en fiestas.

La juventud la acepta, por qué? Por decir el caso de Tongo. Ahí tiene razón la gente, de que la música huayno, somos peruanos, pero. Tenemos vergüenza de nuestra música, o sea del nombre de nuestra música, que es el huayno. Pero chicha es igualito, sólo las guitarras eléctricas unas cuantas variaciones y yastá. Pero, yo sé que más adelante, poco a poco la Nueva Crema comenzó un poco de huayno, un poco nomás, pero no tanto como Tongo. Ahora, hay otros conjuntos más ahuaynados todavía, pero es en Huancayo. Y la afición está allí, toda la gente. Pueden ser de Lambayeque, del sur, Chíncha, o de cualquier sitio son, pero con Tongo están. No les importa si él es huancaíno o de dónde es, pero la música allí está. Es más ahuaynado eso y me gusta. Ya casi estamos llegando a bailar huayno, no? En ese sentido la chicha puede ser escuchada por bastante gente, a diferencia del huayno, que es por sectores. Salvo el huayno huancaíno, no sé que, le gustan los ayacuchanos también y otros lados.

¿Y ustedes como grupo Carino, cuáles son las intenciones que persiguen?

Queremos transformar la cumbia en huayno casi. Ya no va cumbia, no? O sea chicha. Cada vez entrando más al huayno. O sea a la música folklórica porque si puede llegar.

¿Y hay poca gente como ustedes que se dedica a hacer eso?

Sí, hay pocos, porque la mayor parte son limeños de nacimiento y ya tienen su ambiente ya no pueden cambiar ya.

¿Es distinto entonces la gente que es hija de provincianos pero nacidos aquí, a ustedes que son provincianos y llevan la música en el corazón?

Así, porque la gente limeña, hasta hoy en el momento no saben sentir la música folklórica, nuestra música peruana porque lo veo en todo, en cada esquina los muchachos están con su grabadora, con su radio, escuchando Kiss, música que no la entienden creo y la están escuchando. Pero yo creo que la gente más adelante de todas maneras se van a acostumbrar porque se va a imponer la música folklórica.

(continúa en la pág. 38)

ESCOBAR: PALOMITA DE BARRO Y LA COMPOSICION MUSICAL

Daniel Escobar, joven compositor peruano y trabajador de la música nos expone puntos de vista, sentimientos y materiales que utiliza en su oficio. Incluimos también "Palomita de Barro", como muestra de su trabajo.

Rubén Yáñez

¿Cómo y cuándo empezaste tu trabajo de composición?

A raíz de un fracaso sentimental, en el año 1963, cuando tenía 16 años, me di al aprendizaje de la guitarra. Era una forma de sublimar la pena de amor que me atacaba entonces. Antes sólo había sentido atracción por el rondín, luego de haber visto y oído la ejecución de melodías muy bonitas en la película "Siempre en mi Corazón", por cuenta de un conjunto de músicos norteamericanos de los que no recuerdo el nombre. Además, en la quinta en donde yo vivía en Balconcillo, "La Quinta Española", llamada así porque habitaban allí varios refugiados de la guerra civil en España, a veces se ponían a tocar el rondín algunos españoles y

peruanos que los conocían. Sin embargo, cuando me agarró "la templadera" (que me agarró fuerte) me encontré tañendo la guitarra y tratando de ponerle música a unos textos que escribía en un cuaderno a modo de "diario" en donde dejaba registradas mis cuitas. Recuerdo que la primera guitarra que usé era una de cartón prensado, de esas que venden o vendían en navidad, con dibujos de vaqueros tejanos, tipo Roy Rogers, con caballo y todo. Justamente una de mis primeras canciones se refería a mí mismo, figuradamente, como un vaquero en desgracia, montado en un caballo flaco y pelado, que se alejaba en el horizonte, abandonando el pueblito donde vivía la niña amada. Nada me hacía presagiar entonces que

me dedicaría hasta ahora a componer canciones, ni mucho menos a sospechar que tocaría la temática social y que incluso pudiese ser del agrado de las gentes.

Háblanos algo sobre tus posteriores canciones, sobre su forma y contenido.

Al terminar la secundaria en 1964, realmente sentí que me llamaban la vocación por varias profesiones a la vez, especialmente las científicas. Me encandilaba la astronomía, la física, la química, la electrónica, la ingeniería de estructuras, así como la botánica, la zootecnia, la geología, etc. Yo creo que mi inclinación por esas ciencias hasta ahora es más que nada mágica. Lo que está detrás de todas ellas es la aventura por los caminos de la fantasía, de la investigación de los misterios de la vida, y la esperanza de sorprenderse con cada uno de los maravillosos secretos que la regulan. Te menciono esto porque es ese espíritu el que siento a la base de toda mi inquietud no sólo artística musical sino también social, vital. Poco a poco, fui pasando de la temática romántica y sin dejar ésta, a otros campos. Luego de un pequeño vaivén en la música de "nueva ola" de 1967 al 69, con el con-

junto "Los Dreams", en donde al influjo de los "Beatles", y junto a los hermanos Olivera, compuse canciones un tanto filosóficas-místicas, pugnando por hacer un rock en castellano, que partiera de nuestras experiencias juveniles en La Victoria nuestro barrio, en las fiestas en algún callejoncito de la calle Canta o en los trajines afanando pampitas por Manco Cápac, etc. Te digo que luego de esa experiencia, me sentí un tanto defraudado de la atención que podíamos lograr con esa producción, pues fui viendo que lo que les interesaba a empresarios como Llamosas, era organizar matinales en cines de barrio para presentar a grupos como "Los Yorks" que cantaban sub-canciones como "Demoler". Eso para ellos era más rentable, llenaba las salas con pamperitas que chillaban imitando a las inglesas cuando veían a los "Beatles" y lloraban.

En esa época también triunfaban "Los Doltons". Nosotros además no teníamos a un buen vocalista y nuestros instrumentos, aparte de un amplificador "VOX", no permitían mayor lucimiento. Así pues en el año 69, me alejé de los "Dreams". Paralelamente, conocí en Balconcillo a un buen amigo y excelente guitarrista.

Jucho Pacora, quien poseía una disposición natural para la digitación de la guitarra lo mismo que para el dibujo. Con él toqué haciéndole segunda aprendí a gustar del vals, en las fiestas que se realizaban en casa de Doña María Ipinze, una señora como pocas, casi una madre de todos los muchachos de la cuadra de las Amatistas en Balconcillo y que también cantaba muy bonito, valeses,

huaynitos y canciones. Allí en su casa yo estrenaba muchas de mis canciones. En esas nuevas canciones yo hacía una búsqueda por los acordes y círculos armónicos a la vez que trataba de mejorar la calidad de los textos. Ya eran productos más maduros que los anteriores y pude ver que les gustaban a los amigos del "Edi" (por edificio) que las aprendían y las cantaban. De esas cancio-

Palomita de Barro

Palomita, palomita,
palomita de barro
aun que raro te parezca
el canto que canto yo

No te olvides palomita
palomita de barro,
que a mí me encierra el cemento
y a ti la mina sin sol.

Yo quiero el agua del río
y la luna amarillenta
tú quieres la medianoche
y el viento de las tormentas

Porque entonces palomita
en medio del corazón
porque hay dudas palomita
si en tus ojos hay amor

En un manto colorido
tu niño se adormeció
ojalá pues palomita
que en tus sueños ande yo:

nes tienen conocimientos algunos de mis más allegados amigos, como el negro Andrés Soto. Junto a Pacora y a Alfredo Ormeño, fue que tuve un primer contacto con el teatro popular. Fue con el grupo Los Duendes, que dirigía Carlos Padilla. Me hicieron participar en la obra "Muerte y Vida Severina" formando parte del

elenco musical que apoyaba los cantos de los actores. Allí empezó a inquietarme la relación entre música y revolución social. Era el año 1969. Luego me encargaron la música de la obra "El Antilied" basado en un poema de Cesar Miró, y fue a propósito de esa obra que conocí a Andrés Soto, Paco Guzmán y Hugo Castillo, con

'Palomita de barro'

Transcripción: Rubén Yáñez

$\text{♩} = 82$

quienes depuré más mi concepción sobre arte, y política. Fue el influjo de ellos que llegué a desarrollar las ideas básicas que caracterizan mi producción, es decir, la variedad de géneros, la libertad en las formas, la preocupación por una temática que encuentre digna de ser tratada cualquier faceta de la vida del pueblo, el tratar de incluir los géneros rítmicos y la vida en las ciudades.

Finalmente qué nos dices sobre la organización de los Artistas Populares sobre los mé-

todos de su trabajo, sus avances y desarrollo?

Antes de pasar a esa respuesta, quiero saludar la salida de este boletín pues precisamente para esa organización del artista popular es necesario un vocero que informe, oriente, motive y organice. Ojalá pueda garantizarse su salida periódica. He pertenecido a varios organismos de artistas populares. Por ejemplo Saycope, a la cual he renunciado recientemente porque me parece que los compositores nacionales deben unificarse alrededor de una entidad única con capacidad para dedicarse a salvaguar-

A C Dm C Dm C EM A
 A Dm G C F Dm EM A
 A7 Dm G C C Bm B7 EM

dar los intereses del gremio y sometida a la fiscalización de sus integrantes para evitar malos manejos.

Formo parte también del Instituto Cultural Rosa Alarco, en su comisión de Difusión Cultural y Artística. Y sobre todo, el Frente de Trabajadores del Arte Popular 19 de Julio, acerca del cual habría que extenderse más de lo que lo permite el espacio de esta entrevista, pero a modo de adelanto te puedo decir que para el movimiento de artistas populares revolucionarios, el FTAP no ha podido ser de mayor beneficio debido a un problema

político: la existencia en su seno de dos tendencias y dos concepciones sobre el trabajo artístico popular, una de ellas plagada de dogmatismo y sectarismo infantil que ha logrado trabar las iniciativas y planes de la tendencia más democrática representada por artistas simpatizantes de IU, pero que han pecado de ultrademocratismo y que cayeron en las trampas ideológicas que les tenderían los infantiles. No quiero seguir más porque sería necesario prestarle más espacio a esta evaluación y se necesitaría de la participación del otro punto de vista.

SALSA: MUSICA Y SOCIEDAD

La salsa, con la que gran parte del público urbano y costero del Perú baile es un ritmo folklórico y popular del Caribe. Fernando Meneses, investigador colombiano analiza para nosotros el proceso musical de la salsa.

Fernando Meneses

"Compañeros", en ritmo de son, transcrito por Fernando Meneses, fue compuesto por un integrante del grupo venezolano "Madera". Va para ellos nuestro homenaje, pues fallecieron en la selva de su patria víctimas de un trágico e inesperado accidente.

Desde hace algunos años, tanto en los países del Caribe como en los del Pacífico Sur, se vienen escuchando y bailando diferentes ritmos musicales como la guaracha, el son, el guaguancó reunidos bajo la etiqueta de "salsa", antes conocidos por sus respectivos nombres propios.

Si examinamos la estructura de la salsa podremos ver que es un producto musical, que sintetiza un proceso histórico

social originado en Cuba a partir de distintas influencias culturales como la africana, la europea, la nativa y más adelante la de la penetración imperialista norteamericana.

En Cuba se habían llegado a constituir con características muy definidas tres formas musicales, entre otras más. El danzón, a partir de una influencia europea tanto en la instrumentación como en la estructura musical; el guaguancó siguien-

"COMPAÑEROS"

33

Andante $\text{♩} = 176$

Son

PA-RO-DI

SON PA-RO-DI

NE-ROS DE

CAM-TOS Y LA-BO-RES

CON-PA-RIE-ROS DE LA LI-BER

TAD EN EL CAM-PO DOU-RA DE-PAS TU VI-DA SI

C % % % % #

F #7 G7 #7 G7 C #7

VOZ GUIT.

do la línea africana, en la práctica de las poblaciones marginales urbanas, y el son, representativo del fenómeno criollo.

El desarrollo de estas formas dará lugar a ritmos como el chachachá y el mambo. Son constituidas agrupaciones orquestales definidas para interpretar la música. Por ejemplo para el caso del Danzón y ritmos de influencia europea se forma la charanga francesa; los coros de guaguancó interpretarán rumbas y otros rit-

mos negros; los sextetos, que luego serán septetos y sonora, interpretan la música criolla como sones, guarachas, etc. Más adelante, a influencia norteamericana: constituirá la orquesta de Jazz Band.

La producción disquera aceleró el proceso de mezcla entre los ritmos y promovió la difusión de muchos grupos musicales, presentándose ya todas las características de una producción capitalista: competencia, producción en serie.

1^a

TU PRE - SEN-TE Y TU PU-TU-RO-SO TA CON-DA

A7 Dm G7 C %

2^{da}

TU PRE - SEN-TE LA TRABA QUE CUN- TI - VA TU PU -

C E E7 #m Am %

TU - RO SE - RA TU BU-ENOS - TAR SI JO-A-BAN-DO - NES LA

D7 % G G #m C

Por otro lado simplificación de ritmos, explotación de trabajadores musicales y ganancia para patrocinadores. Con la revolución cubana muchos músicos emigran a EE.UU. y Puerto Rico. La habilidad práctica de la música latina hará que ésta influya al jazz. Con cubanos y portorriqueños entigrados se consolidan las comunidades latinas y éstas dan una difusión más amplia a sus expresiones culturales, como en el caso de Nueva York. Con el auge de la

música latina en esta ciudad el afán de empresa de los empresarios yanquis percibe lo fácil de la comercialización y alcances de la difusión del fenómeno latino. Así se llega a implementar la empresa norteamericana que lanzará al mercado productos con el nombre de salsa, invadiendo los países del Caribe y el Pacífico.

El tipo de necesidades que satisface este fenómeno son varias. Dentro de las necesida-

TIE - RRA COM - PA - ÑE - RO QUE LA - MIS - TO - RIA TE LO - gra - de - ce

F F F F C7 F#

RA TU MA - CAE - TEY TU DIA - NI DAD LA - JO - el YU - GO NUU - CA - ESTE

F F Fm C#m7

RA SI TU UN - COMAS POR MÁS TRA - BA - JO - y TIE - RRA TU MA -

A7 F#7 G7 C F

des del mercado, la salsa es una mercancía y como tal está bajo las presiones e imposiciones del sistema capitalista, pero por otro lado cubre necesidades de expresión (el baile, por ejemplo) de las clases marginales urbanas. También cubre necesidades creativas de los músicos salseros, a pesar de las limitaciones que impone el mercado.

Debemos recordar además que la salsa no es producida solamente a nivel de discos u

orquestas solamente, sino (lo cual es importante) a nivel de la espontaneidad popular, sobre todo en lugares como Cuba y Puerto Rico, donde son representativos del pueblo.

En los países del Pacífico Sur como Perú o Ecuador, la salsa se practica por la población criolla marginal. En las clases altas (especialmente del Perú) la salsa es bailada y escuchada, pero en éstas cumple una función diferente, ligada a

24

CORO

TIE-ERRA **RECORDADO** TIE-ERRA TIE-ERRA

C

CORO (Montuno)

Soloista

PRESON

TRA - BA JO-Y TIE-ERRA O-BER-RO QUE TRA

C

CORO

Soloista

CORO

BA - JA TIE-ERRA BA - JO-Y TIE-ERRA POR U-NA PA-TRA LI-BRE TRA-

G G C G

la diversión y a la moda. Varios ritmos como la guaracha, el son, así como instrumentos musicales se han introducido en la música negra peruana, como la conga, el bongó, el cencerro.

En los contenidos de los textos de salsa, se evidencian también algunas de las características que hemos mencionado, en particular dos tendencias. Una condicionada por el mercado, donde los textos demuestran la exaltación a valores burgueses. Otra, la que expresa el sentir popular con una visión de transformación de las condiciones actuales de explo-

tación, realizando a su vez el trabajo estético. Pese a los aspectos antipopulares que se presentan en la salsa, debemos destacar la importancia y el valor que como producto artístico y social posee, ya que es un complejo musical donde se desarrolla una alta capacidad creativa.

La complejidad de los ritmos, la destreza para tocar diversos instrumentos, la creatividad en la improvisación consolidan un estilo muy especial y único, el cual sintetiza todo un proceso histórico de creatividad musical que a través de años ha producido el pueblo del Caribe.

CORO

TIEB

BA - JOY SOLI... RI-RA LA-BO- RAR PA-RA CUMBUN-CHAR TRA - BA - JOY

C G

TIE - RRA O - BRE-BO QUE TRAM - JA TRA - DA - JOY TIE - RRA

C % G % C

IMPROVISACIÓN de la Guitarra

TU MA - CHISTEY TUDIA - DAD DA JOY

C G G C C F

YU-BO NUN-CHETA - RA SI EU - CARMOS POR NASTRA - DA - JOY

C Maj7 AP Dm G

1a 2da

TIE - RRA TU MA - TIE - RRA

C C C Fin

- Andante:** acompañamiento del Tres o Guitarra
Montuno: diálogo del coro con el cantante solista
Pregón: la improvisación del cantante solista en el montuno

¿Quién sabe si se puede hacer de que el huayno sea tocado con instrumentos eléctricos?

Sí, sí se toca. En nuestras actuaciones en Perales nos pedían huaynos porque en Perales la mayor parte son serranos de provincias y después faltando que acabe cinco minutos la fiesta que estábamos tocando nos pedían que tocamos dos o tres canciones este huayno y toda la gente pues saltaban a bailar y lo bailaban lo más vivo que la cumbia, con ganas.

VAMOS A MATAR LA MUSICA LOCA

¿Y las diferencias de las que hablaban en la chicha? ¿Van a hacer que sea de un sector del pueblo, de los barrios, del pueblo joven?

Actualmente la chicha se impone a las músicas actualizadas, que es el... lo que bailan en el extranjero, pero eso lo escuchan muy pocas personas. Así se puede decir en todo Lima, la ciudad de Lima. Pero nada más adentro de Lima. Pero todas las barriadas, ahí están con la chicha, la mayor parte. El huayno y la chicha están introduciéndose acá. Y con el tiempo vamos a matar toda esa música loca.

¿Y los grupos que su música no tratan de hacerla parecida al huayno?

Había una diferencia de música, o existe actualmente. Es una música que distingue a la burguesía con el campesinado, con el pueblo. Si por decir, nosotros vamos a tocar a Miraflores, vamos a tocar una chicha, no? Como nosotros tocamos más la chicha, no? Actualmente la afición pide, entonces que van a hacer allá los señores? Nos botan a palos. Ellos van a querer que nosotros les vamos a tocar su música preferida, son baladas, música rock, alguna otra cosa como esa, pero otra música menos la chicha, porque no les gusta. Por ejemplo, le ven a un serrano escuchar un huayno, le dicen "ese es serrano" "ese cholo", le dicen. Pero yo sé que el cholo sabe apreciar más la música que él.

¿Una última pregunta, Máximo. Piensas al final de todo volver a tu tierra?

Claro que quiero regresar allá pero por el momento estoy luchando por mi familia.



En esta crítica sección buscamos dar puntos de vista sobre el devenir cultural, en particular musical, de los diferentes movimientos y esfuerzos colectivos que se desarrollan en el Perú.

LAS PEÑAS

Dentro del conjunto de peñas que hay en Lima (Criollas, Folkloricas, restaurantes con espectáculos, etc.) algunas de ellas tienen características especiales; sus promotores plantean que las motivaciones de su trabajo son las siguientes:

- a) Revalorar y difundir la música nacional.
- b) Ofrecer centros de trabajo a los artistas folklóricos y de "música popular".
- c) Apoyar al movimiento popular, participando en tareas de coordinación, propaganda y hasta promoviendo tareas de sistematización de elementos de las manifestaciones culturales peruanas.

Pero más peso que las intenciones tiene la práctica y a la luz de ésta podemos ver lo siguiente:

—más del 80% de los grupos artísticos que usualmente son programados hacen música boliviana, argentina, chilena, etc., repitiendo mecánicamente

te corrientes musicales que se gestaron en otros lugares y en diferentes condiciones.

—El público está formado principalmente por sectores de la clase media e intelectuales que pueden ser de izquierda o de los otros que han hecho un hábito de asistir semanalmente a su peña favorita, y en el punto más alto de la euforia es posible que lancen vivas en favor de algún pueblo que esté luchando por su liberación. Evidentemente estos locales responden a las necesidades de estos sectores que no son, de ninguna manera, las mismas necesidades de las grandes masas que se debaten en la miseria i que en su lucha diaria encuentran sus propios canales de expresión.

—Como centro de trabajo cumplen un papel de cierta importancia porque en el Perú no hay posibilidades para el desarrollo de los artistas que no se venden al negocio ni se dejan atrapar por la enajenación i consecuente alejamiento de su pueblo.

Estas peñas funcionan como cualquier empresa, el artista trabajador, produce la mercancía principal que se vende al público a cambio de una suma y a cambio de que consuma comida y licores. Pese al progresismo declarado de los dueños, el artista recibe una pequeña paga y el grueso de los ingresos queda para la empresa.

Entre otras cosas debemos

EL VI CONGRESO DE FOLKLORE "ADOLFO VIENRICH"

Se realizó en la ciudad de Huancaayo, en el mes de abril del presente año. Como es clásico en estos eventos, abundó la confusión sobre la manera de tratar el "folklore", dando lugar a múltiples imprecisiones que sólo la calidad de unos poquísimos trabajos pudo superar. Como reza el dicho, "no existe la confusión, sino los confusos". Lo importante de este tipo de evento es el que se reúnan los que aman, investigan y trabajan por las artes y la cultura del Perú, para lograr mejores niveles de entendimiento y comprensión en el trabajo colectivo. Entre los acuerdos están el nombrar una comisión permanente del congreso, el conformar un frente de defensa del folklore (esperamos que funcione) y el apoyar el reclamo del Copifolp para que le sea otorgado el local del cuartel de

decir también que los promotores de estos locales, son los que quieren mostrarse como los que hacen "trabajo cultural" pasando a segundo plano los que tocan, bailan o componen música.

Finalmente diremos que sería una exageración satanizar a las peñas de este tipo, pues dejando las cosas claras, enriquecen el panorama dentro de lo que Lima ofrece en centros de reunión y espectáculos. (C.L.)

Santa Catalina, en Lima, para convertirlo en un "Palacio de las Artes del Perú". Nuestro apoyo a este congreso, y damos los votos para que el siguiente, a realizarse en Puno, cuente con el riguroso y científico trabajo de los folkloristas, especialmente de los jóvenes, que tienen nuevos y firmes puntos de vista que aportar. (J.L.D.)



COPIFOLP: EL RAYMI Y LA LUCHA

El Comité Permanente de Intérpretes del Folklore Peruano —Copifolp— llevó a cabo el “primer Raymi del Folklore Nacional-Lima 81”, en febrero de este año. Los resultados como era de esperarse, fueron satisfactorios, lo cual no elimina la sugerencia al Copifolp de que el segundo Raymi debe salir mucho mejor, en base a las experiencias adquiridas.

Lo importante radica en que Copifolp, organismo no estatal ni subvencionado, alentado por genuinos intérpretes folklóricos de Lima hizo realidad sus propósitos, demostrando que los folkloristas tienen la suficiente fuerza por sí solos para organizarse y organizar su trabajo. Las dos marchas folklóricas realizadas por Copifolp y el Raymi, fueron el despliegue que les

permitió acceder a niveles superiores de obtener sus justos reclamos. A través de Izquierda Unida, y uno de sus parlamentarios, el diputado Manuel Dammert, se presentó al Parlamento Nacional un proyecto de ley pidiendo el cuartel de Santa Catalina para el folklore nacional, como local y centro de trabajo, investigación y difusión.

Las fuerzas mayoritarias del gobierno sin ningún interés por la cultura popular peruana denegaron este proyecto. El INC, dueño del cuartel, monumento histórico, que necesita 500 millones de soles para restaurarlo según su presupuesto oficial, sólo cuenta con un ineficaz millón; y ahora amenaza con sacar a Copifolp del local que viene utilizando hace dos años. Del Raymi y la lucha por el folklore, los intérpretes tienen la palabra y la solidaridad entre ellos a nivel nacional. (J.L.D.)

Flor Canelo y Arturo Pinto, músicos, integrantes del conjunto "Taklla" residen actualmente en Aysacucho, trabajando. *Fernando Meneses*, colombiano, actualmente en su tierra, etnomusicólogo y compositor, es esperado en Lima. *Rosa Elena (Chelena) Vásquez*, etnomusicóloga también, que gana en 1980 el premio de musicología "Casa de las Américas", trabaja en estos momentos en Cusco. *Rubén Yáñez* joven músico, guitarrista, *Dante Piaggio* y *Juan Luis Dammert* integrantes del conjunto "Amaru", residen en Lima y junto con *Clodomiro Landeo* (Taklla) y *Mario Monroy*, (Pukará) conforman con los anteriormente nombrados el taller de práctica e investigación musical "Harawi".

Patricia Oliart, futura socióloga, y *Antonio Ureta*, narrador sanmarquino premiado en los Juegos Florales de la UNMSM completan los trabajos de este número inicial de SOL MAYOR.

Para el siguiente número, de *Alberto Gonzales*, "Santiago en Huancavelica".

TARQUEADA

Los autores e intérpretes de esta "tarqueada" son el conjunto "Juventud llave de Huancarani", de Puno. En Desaguadero, frontera peruana con Bolivia, los integrantes del conjunto Pucara recogieron esta versión que transcribimos. El conjunto "Juventud llave" estaba conformado por instrumentistas de tarkas (de diez a quince) de dos tamaños, acompañados por un bombo, redoblante y platillos de los que se usan en las bandas militares.

La melodía se ejecuta en quintas paralelas y en repeticiones instrumentales, dejando luego de tocar y con el acompañamiento de percusión, los músicos cantan, variando la segunda estrofa al repetirla.

LINDA FRONTERIZA Pasacalle

Transcrip. Arturo Pinto

$\text{♩} = \pm 120$

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The top staff of each system is for Tarkas (T) and the bottom staff is for Bombo (B). The Tarkas part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bombo part is written in a simplified rhythmic notation with stems and flags. The score includes a tempo marking of quarter note = 120, a repeat sign with first and second endings, and a final cadence. The transcription is by Arturo Pinto.

*Desde lejos hemos venido
solamente por un cariño,
Linda frontera.*

*Acaso por que soy pobre
piensas negarme
Linda frontera.*