

SOL MAYOR

revista
de música
n.º 2 NOV. 1981



CONTENIDO

Santiago en Huancavelica	4
Nuevo Occoro Buena Mozay	10
Análisis musical	12
Música en la selva	14
Canto Campa	18
Una nueva canción peruana?	21
Los Jaivas en el Perú	22
Celia Cruz la sonera mayor	27
Sin Bemoles	32
Negra del Alma en la guitarra de García Zarate	34

Los dibujos de las páginas 15,16,17,19 son de Mariano Ahuananchi

SOL MAYOR revista de música. Número 2 noviembre de 1981. Dirección y correspondencia: Alejandro Deustua 337 Miraflores, Lima 18, Perú. Teléfono 479850. Consejo de Redacción: Flor Canelo, Chalena Vásquez, Arturo Pinto, Fernando Meneses, Dante Piaggio, Juan Luis Dammert, Rubén Yáñez, Patricia Oliart, Clodomiro Landeo, Mario Monroy, Editor: Juan Luis Dammert. Diseño carátula: Enrique Watanabe.

© de los artículos de esta revista 'SOL' MAYOR:



SOL MAYOR



Con música se viaja en el micro, se baila en las fiestas, se entierra a los muertos, se celebran nacimientos, se gana dinero, se ríe, se llora, se trabaja, se canta. Es una forma de expresión humana que, como todo lo humano, no se da en el aire sino dentro de condiciones materiales muy concretas. Así como las personas, las canciones tienen un lugar de nacimiento, una fecha, una circunstancia, una manera de reproducirse, de tener vida, de morir también. En este número de Sol Mayor veremos como en Huancavelica se canta masivamente para herrar y marcar al ganado, veremos como hay un grupo musical chileno que anda por el mundo como forma de vida. Veremos también a la Celia Cruz de las grabaciones y los discos contar su vida, que mucho tiene de común con los orígenes de cualquier habitante de estas tierras, modesto y popular. En Sol Mayor trataremos de ver todas estas cosas, en cada número. Por el momento este es el segundo y ya suena a bolero.



Santiago en Huancavelica

Alberto Gonzáles

En las comunidades campesinas de la sierra central y sur del Perú se celebra la fiesta del santiago o herranza, que consiste en marcar a los animales. El artículo de Alberto Gonzáles, natural del distrito de Nuevo Occoro y residente en Lima, tiene la particularidad de describir y analizar el santiago como participante y como miembro de la comunidad, a partir de su experiencia vivida.



El distrito de Nueva Occoro está ubicado en la provincia y departamento de Huancavelica. Una de sus fiestas costumbristas es el "santiago", que se celebra el día 25 de julio como día central, pero empieza los primeros días de julio, con paseos nocturnos. Diferentes momentos y preparativos tiene la fiesta, los cuales señalaremos.

En un primer momento se juntan los jóvenes de 18 a más años de edad, para ver cómo empezar y como financiar los gastos requeridos, sean éstos coca, cigarrro, etc. Una vez listos van en busca de chicas que cantan y tocan la tinya. Los jóvenes tocan las cornetas en la puerta de la casa donde viven las chicas, como saludo a sus padres. Cuando les hacen pasar a la casa, les son brindados trago, coca y cigarros, que llevan consigo, y piden permiso para la hija. Una vez concedido el permiso salen cantando en busca de más chicas. Cuando ya hay un grupo de varias chicas, recorren las calles y visitan casas, mayormente de las personas que aman esta fiesta. Esto dura hasta las tres o cuatro de la mañana, y se realiza mayormente los sábados en la noche.

NUEVO OCCOROY BUENA MOZAY

Nuevo occurroy buena mozay
 Nuevo Occorroy buena mozay
 umpa rosas simichayocc
 umpa clavel simichayocc

Chay simikim kausacarcca
 chay ñahuikim kausacarcca
 kunan jina huaccanaypacc
 kunan jina llakinaypacc

Punkuykita pasaptichuy
 callekita ripupticchu
 ñojaraykum purin ninki
 ñojarayku pasean ninki

Buenamoza de Nuevo Occoro
 buenamoza de Nuevo Occoro
 con boquita de rosas
 con boquita de clavel

esa tu boca tiene la culpa
 esos tus ojos tienen la culpa
 de que hoy esté llorando
 de que hoy esté sufriendo.

Cuando paso por tu puerta
 cuando camino por tu calle
 dirás que paso por tí.
 dirás que ando por tí.

Pasaría por ti
 andaría por ti
 cuando tú te hicieras amar
 cuando tú te hicieras querer.

Jamraykupas puriymancha
 jamraykupas paseaymancha
 cuayachikuyta yachaptiki
 huayllochikuyta yachaptiki

Huacilay chimpa ichu huasi
 kayllaychimpa teja huasi
 chayllatas rin suncco sahua
 chayllatas rin yanañahui

Jina richun jina richun
 jina richun jina richun
 kikillanme kutimuncca
 kikillanme vueltamuncca.
 kuyasjayta yuyarispá
 huayllocayta yuyarispá

Casa de ichu del frente
 casa de teja del frente
 allí dicen se fue mi amor
 allí dicen se fue mi cariño.

Así que se vaya, que se vaya
 así que se vaya, que se vaya
 ella solita va a regresar
 solita va a volver
 recordando lo que la amaba
 recordando lo que la quería.

El día 24 es la víspera de *Taita Santi*. Esa noche la fiesta es general, de toda la comunidad. El paseo ya es de varios grupos, es decir de cada barrio y caserío salen en contrapunteo. En las casas se velan las mesas, preparadas con tanta devoción, con *illas* o imágenes de animales adornadas con cintas multicolores. Las tиныas y cornetas de *magüi* o *chuchao* se escuchan cual un jolgorio nocturno de grillos.

El día 24 a las cinco de la tarde salen los varones al lugar donde se encuentran sus mesas, con ofrendas a *Taita Huamani*, lo que en quechua se dice el "Acuchicuy". Como ofrenda se lleva pasas, maní, coca quinto, azúcar blanca, manzanas, sara upi (maíz molido y mezclado con agua cristalina sacada del puquiai, alí huayta (clavel rojo), llampu, vino para el ancioso, el cual se rocea llamando a los más altos cerros con un silbido melancólico. Los cerros son considerados como *Apu Huamanis*, por ejemplo el cerro Huamanrazo el Ccarhuarazo, y otros.

Las mesas están en los cerros San Cristóbal, San Juan Bautista, Puyugán, M esa Pata, Cortepata, etc. Cada persona tiene dos o más; en cada una chacchan su coca, toman sus tragos, fuman sus cigarros, al compás de cornetas. Mientras, las señoras en la casa van preparando el gran mondongo, el mote de maíz pelado, con bastante carne de carnero, cuero de chanchó. La chicha de molle o de jora está preparada con días de anticipación. Cuando regresan los hombres, a eso de las ocho a nueve de la noche, empieza la *mesa velakuy*.

A las cuatro de la mañana del día 25 se prepara el ichu para salir. Cuan-

do la aurora va rayando sacan a los animales de sus corrales, "quemando" todo el cuerpo con el ichu encendido. Con tиныas y cornetas, al compás de la canción "Luci-Luci" se quema ligeramente a los animales para sacar todos los males que poseen, o algún daño que haya caído sobre ellos, causado por la mano de gente envidiosa (los brujos). Después se arrea a los animales a un kilómetro de distancia para que coman.

Todo el camino hombres, mujeres y niños regresan bailando hasta la casa donde se sirven el mondongo bien cocinado. A las diez de la mañana los niños van a recoger los animales. Cuando las vacas están dentro de sus corrales les da sal, para luego empezar con el gran *cintachikuy* o *señalakuy*, que es poner cintas (o marcas, señales) en las orejas de los animales. Para poner la cinta en las vacas se busca a los jóvenes u hombres de fuerza para que las cojan sin necesidad de sogas, solamente de las astas en pleno correteo y vuelte. Aquí es donde se demuestra la valentía y la fuerza del hombre. Ellos son atendidos de la mejor manera por los patrones o dueños de las vacas, y al final se les otorga *huallicas*. Los cantantes dedican canciones alusivas y satíricas a los aguerridos hombres "Lacadores" o "larvadores", como si ellos no tuvieran fuerza, considerándolos como moscas.

Para el caso de los carneros, se les hace un corte en las orejas según la característica de cada dueño. A la persona que visita llevando una botella de trago u otro regalo, se les regala un corderito como *huallica*. Al terminar

VACA LACCAY

Chorjoy wischorjoy ñañallay
 wischorjoy chorjoy mamallay
 kichka kichka jahuanman mamallay
 ranra ranra jahuanman-ñañallay

pesi kallpay joventa ñañallay
 chuspi kallpa mozota mamallay
 ccorichum ccolccechum aretiy
 ccolccechum ccorichum aretiy
 ccori manta kaptinme chaskiniy ñañallay.
 ccolcemanta kaptinme chaskiniy mamallay.

Esta canción se canta a la hora de poner la cinta, haciendo ver a la vaca como una hermana o una madre. Es cantada por mujeres. Al final se insinúa al animal que proteste por la cinta (arete) pidiendo que sea de oro o plata, y que de no ser así no la reciba

*¡Bótelo, títalo hermana!
 ¡Títalo, bótalo madre!*

*A las espinas aviéntalo madre
 a los pedregales hermana!
 A ese joven de poca fuerza hermana
 A ese mozo de fuerza de mosca. madre.*

COGIDA DE VACA

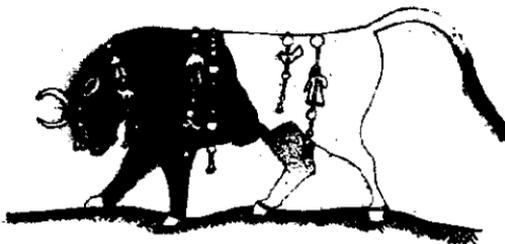
*¿De oro o de plata es mi arete?
 ¿De platy o de oro es mi arete? ?
 Su fuera de oro recibo
 si fuera de plata recibo.*

todo esto se les saca de sus corrales con la canción *sajirhuay huayta* despidiéndose de los animales hasta el siguiente año.

Al día siguiente se realiza el *señal pampay* o el entierro de los recortes de las orejas y rabos. Estos se hace con el fin de entregar cuentas al Taita Hua-

mani. Son enterradas en lugares especiales, cavados unos veinte o treinta centímetros de profundidad, tapados con piedras planas. Luego sigue el *uma jampi* (cura cabeza).

Ciertas personas lo siguen festejando hasta el final de agosto.



SAJIRHUAY HUAYTA

Sajirhuay huaytay dejar huayta
 wātankaman killankaman
 sajisayki sajirhuay huaytay
 dejarhuay huaytay.

Ccori mesayki ocuchampim
 sajisayki sajerhuay huaytay.
 Ccolce mesayki ocuchampim
 dejasayki dejarhuay huaytay.

FLOR DE SAJERHUAY

*Mi flor de sajerhuay, flor de dejarhuay
 hasta el otro año, hasta el otro mes
 te voy a dejar, mi flor de sajerhuay,
 mi flor de dejarhuay.*

*Bajo tu mesa de oro
 te voy a dejar, mi flor de sajerhuay,
 Bajo tu mesa de plata
 te voy a dejar, mi flor de dejarhuay.*

Esta canción se canta a la hora de soltar los animales de sus corrales, después de la herranza, a eso de las cinco de la tarde del día 25. Los animales salen llenos de cintas, huallcas, pinturas multicolores, con las heridas de las marcas sangrantes. Y la fiesta sigue hasta el día siguiente.

RIPUKUCHKANI

Pasakuchkanim ripukuchkanim
 ripukuchkanim pasakuchkanim
 por mi capricho sentemientuyhuan.
 por mi capricho sentemientuyhuan.

Kaychum camino Conaicalaman
 Kaychum camino Huandochallaman
 Mayjillampiracc destinoy kachkan
 majjillampiraco suertellay kachkan.

Kaypichum kachkan García carro
 kaypichum kachkan Pariona carro
 chayllay carrohuan pasakunaypacc
 chayllay carrohuan ripukunaypacc

Aman mamallay huajjallankichu
 aman taitallay llakillankichu
 kuyay huahuaymi ripukun nispá
 kuyay chiriyimi pasakun nispá

Sichum mamallay huajjallanki
 sichun taitallay llakillanki
 yanapuyullam tapállahuancca
 yahuar mayollam apállahuancca.

DESPEDIDA

*Ya me voy, ya me estoy yendo
 ya me estoy yendo, ya me voy -
 con mi capricho y sentimiento
 con mi capricho y sentimiento*

*¿Es éste es el camino a Conaica?
 ¿Es éste el camino a Huando?
 En cuál de ellos está mi destino,
 en cual de ellos estará mi suerte.*

*Ya está aquí el carro de García?
 Ya está aquí el carro de Pariona?
 Con ese carro me iré
 con ese carro partiré.*

*Madre no vayas a llorar
 Padre no vayas a llorar
 diciendo que tu hijo se fue
 diciendo que tu hija se fue.*

*Si tú madre lloras por mí
 si tú padre sufres por mí
 la nube negra me tapaná
 el río de sangre me llevará.*

Esta canción es cantada en la despedida de los paseos de los jóvenes, en las últimas noches del mes de julio. Lo hacen con lágrimas, guapeos, gritos, con borracheras a todo dar.

Nueva Occoroy Buena Mozay

Versión grabada por Alberto Gonzales en Huancavelica y transcrita y analizada por Fernando Meneses, sobre un grupo de santiagos.

$\text{♩} = 168$

VOCES FEMENINAS

GUACARA DULCO

TINYA

VOCES

GUAC.

(*) LA TINYA SIGUE SU MISMO DULGO HASTA FINALIZAR LA PIEZA

BRITO MASCULINO

ge ge ge ge

SE REPITEN TRES FRASES IGUALES A LAS ANTERIORES TANTO LAS CANTORAS COMO EL GUITARRA POCO PERO LAS FRASES DE LAS CANTORAS CON DIFERENTE TRILIV

TOTAL : 6 FRASES HASTA A LA PARTE FINAL

FINAL

INDICACIONES :

= GLISSANDO O PORTAMENTO

= NOTA INDETERMINADA

= SONIDO UN POCO MÁS ALTO

= SONIDO UN POCO MÁS BAJO

SALVEDADES SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN

Desafortunadamente, en nuestro medio latinoamericano, no contamos con aparatos técnicos para poder dar siquiera una aproximación de los sonidos que transcribimos en los ejemplos presentados. La música de nuestros pueblos está llena de sonidos complejos que son difíciles de captar por muy oído absoluto que tenga un ser humano, y más cuando es música no temperada. Existen algunas computadoras

electrónicas como el melógrafo o el estrobocón, y otros aparatos sofisticados que miden la frecuencia aproximada del sonido.

En términos generales, la transcripción con la notación tradicional (ortofónica) es limitada. Sin embargo, para este tipo de música se han creado algunos signos para identificar sonidos imprecisos, efectos, etc. que por lo menos sirven como guía de lo que se quiere representar.

EL SANTIAGO

Organología.

El Santiago se interpreta con voces femeninas. En este caso a dúo en unísono, aunque por imprecisión de los sonidos que emiten las cantoras (que se presenta en forma alternada), se producen sonidos independientes dando resultados de disonancias. Como instrumento de viento se utiliza el wajkra.

puko (se contruye de cuerno de vaca o toro). Se toca a presión labial. Los sonidos que produce son los armónicos de su fundamental. En nuestro caso, el sonido fundamental es Sol. Ejemplo: sol-si-re. Como instrumento de percusión utilizan la tinya (membranófono de doble parche que se toca con baqueta y tiene forma esférica). La tinya lleva el pulso rítmico.

Comentarios Generales de su Estructura.

La melodía del Santiago se conforma de una frase A y B que se repite va-

rias veces. También tiene una pequeña cola final. La frase o el tema lo hace el wajrapuko y las voces con sus variantes. Ejemplo:

PREGUNTA - Antecolofite Respuesta - Consecuente

A B

3/4

Pregunta Antecedente Respuesta - Consecuente

Parte Final (Coda)

ve ve ve ve e e e e
L7L7L7L7

Sonidos aproximados

El wajkrapuko empieza a destiempo con la nota Si. Las voces entran con un silencio más largo (silencio de negral a tiempo y con la nota Re (ver ejemplo). Las voces no tienen el silencio de corchea con el que empiezan los sonidos del wajkrapuko. La pequeña parte final es muy libre. Las voces producen gritos con sonidos aproximados y el wajkrapuko simultáneamente establece una melodía independiente. La intervalica de la melodía va por saltos de terceras o quintas en forma ascendente o descendente. El ámbito interválico no es mayor que una décima. La escala que se emplea es de tres sonidos. Podríamos decir que es una escala tritónica de Sol.

En la línea melódica se presentan ornamentaciones como glisandos o portamentos. Los glisandos del wajkrapuko son más exactos que los de las voces. Las voces producen efectos como resquebrajamiento, gritos, vibratos, sonidos guturales que le dan una gran peculiaridad estilística. Parece que la tonalidad central es Sol. La melodía tiene descansos en su quinto grado (Re). En este caso sería la dominante. Sin embargo se podría considerar más como dominante acústica que como armónica. No le hemos dado un compás exacto porque aún cuando la percusión tiene un pulso de corcheas, las acentuaciones de las melodías son irregulares, son más libres (amensural).

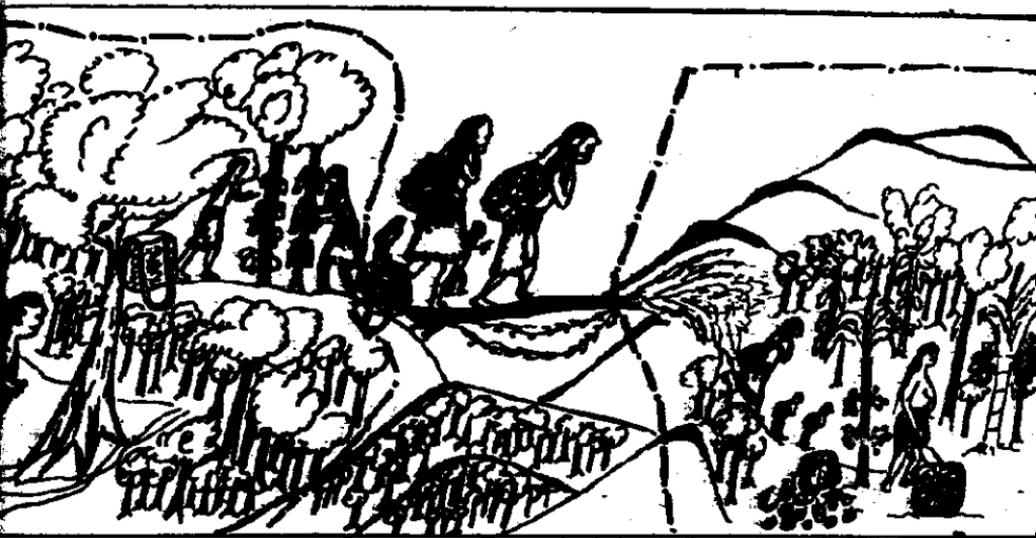
MUSICA EN LA SELVA

En los meses de invierno de 1981 los integrantes del grupo musical Amaru viajaron a la comunidad nativa de Cushiviani, en Satipo. Los textos y la partitura publicados en esta oportunidad responden al ejercicio empírico e impresionista de dar cuenta de la experiencia del viaje y las impresiones recibidas. Por la mala calidad de la grabadora fue imposible después el transcribir el texto del canto campá que incluimos. Los dibujos, a pesar de no ser de la misma región, sino producidos por un nativo aguaruna, dan muestra de la propia visión que se tiene de la selva por quienes la habitan.

LOS CAMPAS TAMBIEN COMEMOS TALLARINES

1

Eramos varios alrededor de la mesa. Era el atardecer, y como deferencia especial nos habían preparado algo de comida, después de haber estado con todos bebiendo masato y celebrando unos cientos de metros más abajo, el aniversario de la organización de las comunidades nativas. Invitados misteriosamente en Lima, por medio de un contrato, habíamos llegado hasta ahí, después de cruzar la cordillera. Y en esa mesa, alrededor de las yucas hervidas y la rala sopa de fideos empezó una conversación sobre lo cotidiano. La cosecha y los productos comunales fue el primer punto. Se hacía de noche: una serie de ruidos raros iba creciendo y la yuca era por supuesto el producto más importante de la comunidad. Yo había estado ya en la selva y conocía lo básico sobre su funcionamiento. Pero la demás gente no. Una conversación sobre los zapatos se estaba haciendo larga, y alguien retomó con el estilo más inoportuno posible, la cuestión de la comida. "La yuca es rica, no? Ustedes siempre comen yuca, no? Y lo poco que venden lo usan para comprar fósforo, kerosene, no? Y de dónde sacaron los fideos para la sopa? Han comido tallarines?". La mujer campá con la que estábamos conversando invisible por la oscuridad, la misma oscuridad que no permitía distinguir insecto de sopa en el plato, la mujer campá que nos había explicado pausadamente su problema de tierras, el problema de los hijos, de hablar castellano, que tenía un tío que alguna vez estuvo en Lima, que conocía Satipo, respondió inmediatamente, sin titubear:



"Acaso ustedes creen que porque somos campesinos no comemos tallarines?". Yo terminé la sopa rápidamente y bajé adonde estaban las luces. Escuché canciones ininteligibles para mí y pregunté por el significado de las cosas porque es la única manera de aprender lo que uno no sabe. ¿Qué sabe usted de lo que no sabe?

2

Nunca ha sido nuestra preocupación el ser unos expertos sobre todos los temas. Estas demostraciones de ignorancia tienen un límite. Los asháninkas de Satipo deben ser bastante diferentes de otros campesinos. Están bastante cerca a la carretera y tienen un permanente contacto con la ciudad. Pero como todos los campesinos y todas las comunidades nativas tienen el problema de la tierra y la linderación, las invasiones de colonos y la incomprensión y el abuso del Estado, que según la constitución, debería defender sus derechos. Pero en la realidad las cosas no se miden con papeles sino qué utilidades puede dar un bosque maderero, qué dividendos se pueden obtener por determinadas tierras, qué mano de obra barata se necesita. Francisco Balaúnde Terry, y también su hermano, maneja criterios inverosímiles sobre la selva, casi como el oeste americano conquistado por heroicas bandadas de colonos arrasando "selvajes", pero eso es agua de otro cantar.

Tocar música, así recién bajado, de un día para el otro, para los campes fue difícil. Buscaban bailar y nuestros huaynos hubieran alegrado más a los colonos que a ellos mismos. Lo intentamos y dio algún resultado. Cuando los vimos hacer su música comprendimos qué podíamos hacer. Tocar sikuris y bailar nosotros también, tocando. Y eso dio resultado. Preguntamos, ¿qué música les gustaría bailar? Huayno? - No. Cumbia, movido selvático. Juaneco y su combo. Alguien sabía un par y las tocamos. Después simplemente improvisamos, como lo hacían ellos. Los campes de Satipo tenían un estilo definido de tocar y de bailar. Si eran hombres, agarraban una especie de antaras y soplaban alternándose, una música hexatónica. Al tocar, danzaban. No cantaban. Se cantaba, pero sin instrumentos, a viva voz. Y este canto era improvisado siempre, contaba una historia. Por ejemplo, cosas como el viaje de venida y alegría de estar ahí con todos los hermanos asháninka. 1.

Cuando las mujeres cantaban era algo realmente impresionante. En número de cuatro, una llevaba la "primera". Ponía el tema y empezaba. La segunda lo hacía al finalizar la melodía y la tercera a su vez al finalizar la segunda. Cuando la cuarta estaba terminando ya la primera había empezado nuevamente y por momentos se producían acordes extraños, secos, precisos. Danzaban también las mujeres, cantando. Pero es imposible transcribir en cassette, partitura, escritura, video, película, cinta, lo que producía esta música y este canto, y este baile. (Nunca se baila en pareja mixta hombre-mujer, excepto en bailes





occidentales). Es imposible transcribirlo fielmente, pero sí es posible hacerlo con la imperfección que caracteriza a los mortales.

4

Tendría más de cincuenta años, y su cusma era de color ladrillo, de color achioté. Canta ahora mismo, y la cusma se abre sobre el hombro izquierdo, brillando con el Petromax. Una nota, una sola, salida de los pulmones, del estómago, del cráneo tiene diferentes modulaciones al mover la cabeza de un lado para otro, y de arriba abajo. El pelo salta, se mueve, derrama sudor. La danza se ha iniciado y ellas son una cinta, las cuatro. Van hasta el fondo, donde casi no se les escucha y vuelven, dando vueltas, girando. Tienen cara de estar en un acto cotidiano, por la tranquilidad. Yo pregunto al de mi costado: qué dice. El de mi costado habla: dice que les da mucho gusto que hayan venido estos músicos de otros lugares. "Y las otras dice lo mismo?" No. La segunda ha contestado. Si a mí también me gusta que hayan tocado con nosotros y bailado; y la cuarta: está bien".

Y estos jóvenes músicos se sienten cronistas del siglo XVI, extranjeros, dueños de una lengua hostil y poderosa, no teniendo palabras para contarlo todo de manera sencilla, pero sí una revista de música, una máquina de escribir, cabeza para recordar, comprender, acortar la distancia, destruir el silencio, engullir la contradicción, poner punto final por el momento.

RECUPERACIÓN:

9249C AMBUE

Canto Campa

Transcripción y
análisis Fernando
Meneses

Handwritten musical score for 'Canto Campa' on four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The music is written in a single melodic line.

COMENTARIOS GENERALES
DE SU ESTRUCTURA

El canto se interpreta a capella.

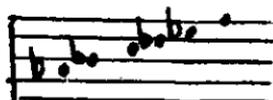
La melodía se conforma de varias frases en las cuales una es la principal. Las demás se podrían decir que son variantes de esta.

Handwritten musical score showing two variants of the melody. Variant A is labeled 'A' and Variant B is labeled 'B'. Below the staves, the words 'avespina' and 'vespeta' are written. The score includes rhythmic markings and accidentals.

La escala de la melodía es de seis sonidos, escala hexatónica cuya funda-

mental parece ser La bemol.

$\text{♩} = \text{sonido correspondiente}$
 $\text{♩} = \text{un octavo}$
 $\text{♩} = \text{base}$
 $\sim = \text{vibrato largo}$ $\sim = \text{vibrato corto}$ $\sim = \text{Enfatic}$



No podría estipularsele un compás ya que la melodía tiene carácter muy libre (es amensural).





¿ una nueva canción peruana ?

Alejandro Montes

"No nos faltan poetas nuevos, lo que nos falta más bien es nueva poesía", dice José Carlos Mariátegui en 1924, a propósito de unos juegos florales limeños. Parafraseando podríamos decir lo mismo de la canción peruana en los actuales momentos: hay muchos nuevos intérpretes, hay innovaciones formales pero no hay una nueva música, un nuevo canto que pueda vanagloriarse de tal. El "anzuelo" lanzado hace algunos años, de que la nueva canción latinoamericana en el Perú había creado un nuevo movimiento fue quizás el preámbulo que le dió dramatismo al título de este artículo, cuando efectivamente a partir de jóvenes músicos se empezaron a conocer cosas de Violeta Parra, de Argentina, de Cuba que sí podían responder a una nueva formulación del canto; pero el estilo a lo Quilapayún, el repertorio de los Jirras bolivianos se fue gastando y al final solo quedó el rótulo de "nuevo" para algo que en su momento lo había sido pero la realidad se encargó de superar. Muchos de los grupos aparecidos terminaron repitiendo los productos latinoamericanos de exportación para Europa y muchos también se replantearon su trabajo con seriedad, volviendo al nacimiento del camino.

LO NUEVO

César Vallejo en 1929 alerta a los poetas por un engañoso contrabando

hartamente difundido: la contraseña de las palabras, el engaño léxico. "Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyos léxico está formado por las palabras "cinema", "avión" "jazz band", "motor", "radio". Dice tajantemente que "esto no es poesía nueva, ni vieja ni nada" y que lo importante es convertir los materiales artísticos en sensibilidad. Igualmente diríamos que no es nuevo ni nada el utilizar palabras o música mecánicamente. Harto sabemos que la utilización de las palabras "revolución, clase obrera, campesino, lucha", etc. no son garantía de revolucionario y que más aún, el aprenderse algunos acordes disonantes o ciclos armónicos poco conocidos no aporta en mucho a lo nuevo. "Función está de ingenio pero no de genio" diría el poeta peruano para su oficio, deslindando en el énfasis por lo moderno.

Evidentemente que la nueva canción peruana no va a ser producto de la disquisición teórica o la prédica iluminada de algún profeta, sino será el trabajo constante y serio de los músicos en el Perú. En los últimos años han salido nuevos compositores que dirán no con sus palabras pero sí con sus canciones lo que traen como propuesta. Por ahora se escuchan algunos pasos. Dejémoslos que suenen, que se vayan haciendo fuertes. No hay todavía una nueva canción peruana pero tengamos la paciencia de esperar que esta se produzca, y tengamos también la impaciencia del esfuerzo para producirla.

LOS JAVAS en el Perú

Juan Luis Dammert

Esa tarde la concurrencia verdaderamente llamaba la atención. Eran cinco mil personas de los más distintos pelajes: los últimos jipis, de esos que ya ni en la calle son vistos; las muchachas miraflores con sus trajes a propósito, alternando con sus enemigas huachafías de barrios modestos; casi todos los músicos de la mal llamada "nueva canción"; chilenos exilados o simplemente fuera de su país y una gran masa, de barrio, indiferenciada, de barrio urbano sobre todo de los que habían vibrado a fines del 60 y comienzos del 70 con las últimas expresiones del rock. Se presentaban los "Javás", grupo musical chileno, famoso en su país y empezando rápidamente a ser conocido en otros, y toda la redacción de Sol Mayor estaba parada, mirando, escuchando.

A los días, después de hecha la entrevista, salen los comentarios en la última reunión de Sol Mayor. "Yo no creo que todo pueda ser tan espontáneo" afirma uno. "Las cosas no salen de casualidad y tanto la música como el público, como todo, tienen un sello que se adquiere no por obra del destino sino por condiciones concretas y reales", completa, después de leer, los primeros párrafos de la entrevista. "Lo único nuevo que tienen es que tocan rock en 6/8" dice otro "y eso los diferencia de los otros conjuntos rock". "Que la próxima vez te entrevisten a ti" se escucha de repente. "Que el público saque sus propias conclusiones al leer los textos. Los lectores tienen cabeza también". "Evidentemente tienen un buen sonido y los arreglos de Violeta Parra son buenos. De ahí que te guste, eso es harina de otro costal". "Pero hay que poner nuestra posición". "No hay que poner nada, solo una introducción". "Ya bueno". El que contesta a la entrevista es Claudio Parra, pianista de los Javás.

EL GOLPE ENSEÑA

En una entrevista reciente ustedes dicen que el 11 de setiembre de 1973 iban a grabar un disco.

No. Teníamos un concierto, un concierto que iba a ser la despedida pues nos íbamos a la Argentina. Igualmente nos fuimos a la Argentina poco después, a finales del mes. Y Argentina fue para nosotros una experiencia fuerte. Tuvimos que volver a empezar de nuevo; hacer todo el trabajo, llegar a la gente. Nadie nos conocía. Hubo que hacer recitales y al final —estuvimos cerca de cuatro años— pasamos a formar parte del movimiento musical bonaerense, dando recitales grandes, como el del Luna Park.

¿A partir de qué vínculo inicial se forman Los Jaivas?

El caso de nosotros es bastante espontáneo y natural. Hay hermanos, es como un grupo familiar. Desde niños tocábamos juntos y de repente llegamos a una cosa más profesional. No es que nos hayamos propuesto hacer un grupo sino que de repente nos dimos cuenta que estábamos tocando en un escenario.

Alrededor de fines del 60, comienzos del 70 hay una efervescencia de música juvenil. De esa época acá hay muchos que no salieron de la casa, del barrio o del parque, (como puede ser el caso de "El Polen" aquí en el Perú) y hay otros que sí han tenido un desarrollo. ¿Salir de Chile les planteó a ustedes la música como un trabajo, como una necesidad?

Para nosotros la salida de Chile fue importante a nivel profesional porque nos hizo enfrentar a otra realidad. En Chile habíamos alcanzado un buen nivel, llegamos a ser un grupo que estaba en lo más alto de la carrera musical que puede aspirar un grupo en su país. Nuestros conciertos y nuestros discos tenían gran acogida. Los discos eran tocados en todas las radios. A lo mejor si nos hubiéramos quedado no habría pasado todo esto. Entre el año 68 y el 73 pasa todo esto en Chile. La salida de Chile fue importante, a partir de ese momento, yo creo, empezamos a madurar, porque son los golpes, las caídas, las que enseñan. La ida a Argentina fue un bajón porque pasamos de ser un grupo importante en un país a ser nadie, de un día para otro. De nuevo a remontar, y a luchar, todo lo que habíamos hecho en Chile, volver a hacerlo de nuevo. Empezar a hacer los amigos, buscar los periodistas, tratar de convencerlos y un recital chiquito, uno más grande. Y eso no es todo. Después de hacer todo esto en Argentina, nos vamos para Europa y de nuevo y pasamos a cero. Ya llevamos cuatro años en Europa, y eso nos enseñó mucho. Hemos aprendido a subsistir, a convivir profesionalmente. Tanto el medio argentino como el europeo son duros, exigentes, exigen más profesionalismo. Y estamos dispuestos a hacerlo, y estamos de lleno dedicados a este trabajo. Vivimos con la música y somos músicos.

Ustedes definirían su música como chilena?

La música que hacemos, el estilo, salió igual como se formó el grupo, de forma bastante natural y no corresponde a una propuesta. No es que haya-

mos dicho vamos a mezclar esto con esto para sacar una música nueva, sino que es expresión natural. Buscábamos una identidad, queríamos hacerlo, pero no sabíamos cual era. Fue a través de la improvisación libre, tres años buscando un lenguaje, en un período muy intenso, de todos los días que llegamos a definirnos, a descubrir cosas. Seleccionábamos lo mejor y lo demás era depurado. Fuimos asentando un lenguaje, una música. Después de años, cuando fuimos a la Argentina no sabíamos como definirlo. Lo que sí sabíamos era que estaba hecho con bastante honestidad y sinceridad. Y al mismo tiempo, todos los elementos que habíamos usado eran latinoamericanos. Los ritmos, las armonías las melodías incluso. Al final de cuentas era una música latinoamericana, de eso estamos seguros. Los instrumentos fueron los que usamos siempre y nunca habíamos dejado de usar. Es decir la batería, el piano, la guitarra eléctrica el bajo y todo lo que tocamos.

Cuando nos dimos cuenta de que estábamos tocando ritmos latinoamericanos no nos pasó que dijimos "ah, estamos tocando huayno con batería, dejo de tocar la batería y agarro el charango". No pasó eso, sino al contrario. "Ah, estamos tocando un huayno" y había que descubrir como tocarlos con batería, cómo desarrollar esa música con los instrumentos que sabíamos manejar. Salía un sonido nuevo. Ahora, después haciendo un análisis musical encontramos muchos elementos. La improvisación de antes la hacemos conciente y la podemos dominar.

EL BUEN SALVAJE Y LA MUSICA LATINOAMERICANA

Existe un arquetipo de que la música latinoamericana es charango y que-
na, pero hay varias músicas latinoamericanas.

Existe como una imagen ideal de una música, pero en el fondo no es lo más representativo ni tampoco lo único. El problema es que a nivel internacional es lo que más ha salido de Latinoamérica. Hay una imagen europea sobre la música de sudamérica. Visualizan tres cosas: Brasil, como algo bien definido; el Caribe: los Panchos, bole-
ros, salsa, tropical; y una música del sur en general: andina, representada por el charango. En Europa si tú vas a escuchar algo típicamente latinoamericano, te encuentras con el "Condor Pasa, Alma Llanera, Vírgenes del Sol, el Humahuaqueño, Pájaro Campana, Si vas para Chile" (se ríe), pero eso no quiere decir nada. De repente es medio peligroso porque la gente puede creer que es lo único, lo característico. Y lo que no ha trascendido todavía es la música urbana, la música de las ciudades, donde la imagen de un quenista tocando en las montañas es inimaginable para dar una idea de Lima, Santiago o Buenos Aires. Existe una música más pesada en las ciudades, con otras imágenes, otro lenguaje.

Me parece que todavía existe la idea del "buen salvaje". He conocido gente que piensa que la gente del campo es buena, muy sencilla, que respira aire puro; come poco y son las confidentes de la naturaleza, y que es un estado al cual todos debemos aspirar. Como he conocido gente, norteamericanos por ejemplo, que pensaban que en sudamérica se usaban plumas. Y quizás la idea, por decirlo en palabras del cronista del

siglo XVI, que alguna gente tiene, de que en Africa hay puro negro calato y feliz corriendo por las praderas.

Por otro lado, los europeos, tienen un óansancio de tanto mecanicismo, automatismo, de tanto plástico. Ven en latinoamérica la posibilidad de recobrar los valores naturales. Cuando ven latinóamerica no ven las ciudades, ven el campo, la cordillera, ese "buen salvaje" que tú dices. Y cuando de repente llega un grupo que toca música que go corresponde a esa imagen un poco que se chuequean.

Es también la devolución de un bombardeo. Durante siglos hemos recibido todo y de todo. Tenemos derecho a réplica. Pero yo sí creo de que en el Perú hay buena música indígena, mestiza, campesina y que es expresión mayoritaria de la población, incluso urbana, pero eso es otro tema.

MACHU PICHU, NERUDA Y JUAN PEREZ

Machu Pichu es símbolo de doble faz: las culturas originarias, la nacionalidad; y por otro lado atracción turística. En qué sentido hacen ustedes la música de "Alturas de Machu Pichu"?

Pensamos que Machu Pichu es uno de los pocos bastiones, uno de los pocos elementos que quedan para tratar de conocernos. Neruda en el poema busca sintetizar eso, lo que era antes su significado actual y lo que nos puede ayudar a los habitantes actuales. Dice que ve en Machu Pichu una cultura, la más propia, y que ahora no existe, pero dice que existe al mismo tiempo.

TODOS JUNTOS (Los Jaivas)

Hace mucho tiempo que yo vivo preguntándome

para qué la tierra es tan redonda y una sola nomás.

Si vivimos todos separados para qué son el cielo y el mar para qué es el sol que nos alumbra si no nos queremos ni mirar.

Tantas penas que nos van llevando a todos al final.

Cuantas noches cada noche de ternura tendremos que dar.

Para qué vivir tan separados si la tierra nos quiere juntar.

Si este mundo es uno y para todos todos juntos vamos a vivir.

Neruda considera que el "reino muerto vive todavía". El final, en "Sube a nacer..." es prácticamente una invitación al reencuentro, a partir de lo que actualmente somos. "No volverás del tiempo subterráneo/ no volverán tus ojos taladrados". Para que una nueva unidad renazca. Para esta canción buscamos un ritmo unitario, y que encontremos en el de 6/8, que hay en todos los países: marinera, cueca, malambo, galopa, joropo, todos tienen 6/8.

A Machu Pichu ustedes van a tocar o llevan la pista de sonido?

La pista; la grabamos en Francia, en los estudios Pathé-Marconi, que es uno de los mejores del mundo. Somos los productores de esto. Producimos la cinta y la proponemos en cada país, a sellos diferentes. Es un trabajo más ágil y funcional.

No se firman contratos de exclusividad.

No somos músicos de ninguna compañía. Somos productores. La edición y la distribución es lo que nosotros entregamos. Por ejemplo, este disco ya está editado en otros países. Volviendo al tema, en el disco, al principio, nosotros pensábamos que casi no íbamos a cantar, sino a hacer una interpretación en lenguaje musical de lo que dice el poema. Después nos dimos cuenta que con la estructura musical definida había que mantener la estructura poética y fuimos haciendo una selección de los momentos claves del poema.

Acá hemos leído en el periódico que Mario Vargas Llosa va a leer textos durante el video que han grabado para la TV ¿Es cierto eso? ¿Va algo

parecido en el disco?

En el programa doblamos la cinta. Machu Pichu da la ambientación y el clima necesario. Vargas Llosa hace la presentación como en tres idiomas, presenta a Neruda y a nosotros. Lo demás es montaje del programa.

Yo creo que Vargas Llosa es buen novelista pero no creo que sea recitador.

En la lectura de poemas el mismo Neruda tiene una voz monótona.

pero tiene gusto

¡Claro! Porque es Neruda. Si te dijeran que es Juan Pérez y lo escuchas, quizás no te gustaría.

LA FAMILIA DEL MUSICO

Me han dicho que ustedes son como 30 personas.

No tanto. Somos cinco músicos, y hay aparte tres personas importantes: un técnico de iluminación, un técnico de sonido y el representante.

Su parte gráfica es buena y homogénea.

Si. Un pintor, René Olivares aporta con todo lo gráfico. Y además hay otros amigos que ayudan en cosas diversas, el escenario por ejemplo. A Perú hemos venido quince. Los que vivimos en una misma casa, que somos del grupo, somos en total 29. Quince adultos y catorce niños, en nuestra casa de París.

Y ahí piensan seguir, en París?

Claro, volvemos a Europa y ahí vamos a estar un tiempo más.

CELIA CRUZ

la sonera mayor

Fernando Meneses

Celia Cruz la famosa cantante cubana conversó con Sol Mayor durante su estadía en Venezuela. En esta fresca entrevista "La Sonera Mayor" cuenta su trayectoria como cantante y la historia de los éxitos que en su voz hicieron y siguen haciendo vibrar a millones de latinoamericanos.

Nací en La Habana, Cuba, en un barrio llamado Santo Suárez. Ahí nací, me crié, ahí estudié. En ese mismo barrio me presenté en un programa de aficionados, siendo niña todavía, de una emisora llamada García Serra. El programa "La hora del té", que lo pasaban a las cuatro de la tarde los sábados. Después me presenté en otro: "La Corte Suprema del Arte". Y después ya en muchos programas, porque en casi todas las emisoras estaba de moda tener programa de aficionados. Era lo que llevaba el "rating" en ese tiempo. Cuando comencé a cantar en las emisoras no fue porque le pagaran muy bien a uno sino por la idea de darse a conocer. Y eso pues, me mudé para La Habana, lo que es ahora el centro de la ciudad.

Antes de la sonora, participó en otros grupos?

Antes de la Sonora Matancera yo trabajé en "Radio Cadena Azul", que era una emisora muy grande allá en Cuba, fue una de las primeras. La primera "SMQ" y la segunda "Radio Cadena Azul". Canté con un conjunto que se llamaba "Gloria Matancera" y

allí en esa emisora, porque todas tenían orquesta de planta. Canté con la orquesta "Cosmopolita", también en la radio cadena "Suaritos", con la orquesta de Obdulio Morales, que se dedicaba nada más que a tocar música "lucumí", cantando en la misma lengua lucumí, pero con violines. Era una orquesta común y corriente, pero que interpretaba ese tipo de música. Estando en Suaritos fue que me llamaron de Radio Progreso, que era donde trabajaba la Sonora Matancera. Me llevó un señor que era el jefe de promoción artística de la cadena Cruzeiro, una cadena de productos de jabones, y era la que patrocinaba el programa que la Sonora tenía. No precisamente en Radio Progreso sino en la SMQ. Ahí fue que este señor me fue a buscar y me fui para la Sonora. La Sonora no era muy conocida, pero ya estaba en el ambiente. Se filtró entre la gente de la prensa que yo me iba a trabajar con la sonora, y Suaritos me dejó fuera. Para mí, bueno, bien. Con la Sonora pues, hice mi primer disco en el año 51, porque yo entré a la Sonora un tres de agosto de 1950, y vine a hacer el primer disco en el año 51. Aunque en la compañía no querían grabarme, por-

que ellos decían que las mujeres no vendían, entonces el director de la sonora le dijo "Yo voy a grabarla, y si ella no vende, usted no le tiene que pagar nada" al dueño de la compañía. Con tan buena suerte que vendió y me contrataron.

Qué tipo de repertorio cantaba en esa época?

Pues lo mismo. Por ejemplo el primer número que grabé en una guaracha que se llamaba "Cao Cao Maní Picao". Era un disco de 78; y por el otro lado grabé un número que se llama "Mata Siguera". Ahora está de moda con Oscar de León. Pero la primera persona que lo grabó fui yo, porque el autor es Lino Frías, el pianista de la Sonora Matancera.

Habían mujeres cantantes en Cuba?

No, muy poco. Había algunas cantantes en Cuba, pero eran mas bien "cancioneras", género al que se dedican los hombres.

Cuando entré a la "Sonora Matancera" había una cantante —Mirta Silva— de Puerto Rico. La había ido muy bien. Hizo mucho dinero y se iba a Puerto Rico a comprar su casa y demás. También hubo una muchacha que cantaba con un conjunto, el conjunto Camacho, pero se enfermó de los pulmones y murió. Cantaba muy bien, tenía una voz muy clara, y se adaptaba bien al género. Hubo otra que se llamó Paulina Alvarez que murió hace poco. En el momento en que me dediqué a cantar Margot ya había muerto y Paulina cantaba.

¿Participó en los grupos, por ejemplo, en los coros de guaguancó, de los barrios de Cuba?

En la Cadena Suarito, allí todo el mundo tenía que hacer solista y coris-

*ISADORA DUNCAN (Curet Alonso.
Canta Celia Cruz)*

Cuando bailó se libertó tal vez auténtico fue el mensaje de Isadora, en cada amor una pasión vivió y a nadie se encadenaba Isadora. El arte que dominó, cual llama de su placer, el mundo entero animado ovacionó.

Isadora formó la liberación Isadora Duncan leyenda que no murió tuvo el encanto, la simpatía la valentía, la bailarina de una pureza que no mentía.

En las piernas de Isadora bailaban muchas razones impuso una nueva moda con sus improvisaciones

El ballet que fue su arte nombre y fama le ganó y el amor fue su estandarte el hombre fue su pasión.

La gran Isadora Duncan su arte al mundo brindó su vida fue una tragedia pero su baile triunfó

Isadora formó la liberación Isadora Duncan leyenda que no murió

Isadora Duncan bailaba sin reglas ni imposición interpretaba su danza con dulce improvisación Isadora Duncan

Isadora...

*Se liberaba al bailar
se liberaba al amor
fue muy violenta su vida
y violento fue su final
Isadora Duncan*

Isadora...

*Este homenaje sencillo
a lo que su arte fue
se lo brinda con cariño
ese gran Tite Curé
Tite Curé.*

Isadora...

*La gran Isadora Duncan
bailó y bailó por doquier
con ese temperamento
hizo al mundo estremecer
Isadora Duncan*

Isadora...

*Fue muy violenta su vida
y violento su final
Isadora Isadora Duncan
yo te tengo que cantar
para ti va mi canción*

Isadora...

*El mundo que la admiró
el mundo que la aplaudió
cuando supo de su muerte
por Isadora lloró y lloró
y lloró*

*Isadora
formó la liberación
Isadora Duncan
leyenda que no murió.*

ta. En barrios no, porque en realidad en Cuba no se formaron coros de barrio. Un grupito se reúne y empiezan a tocar tamboras y cantan cosas callejeras, yo no lo hice porque a mi mamá no le gustaba mucho el callejeo. (se ríe). Así es que no tuve oportunidad de eso y en realidad no pensaba que yo me iba a dedicar nunca a cantante, sino es porque a un primo mío se le ocurre llevarme. En mi casa éramos catorce niños; los hermanitos míos éramos cuatro más los hijos de mi tío; éramos una familia grande, vivíamos juntos en una casa enorme. Yo era la mayor y cuidaba a los niños chiquitos, los bañaba y les cantaba para que se durmieran, al final no se dormían porque como cantaba tan alto salían corriendo. De acuerdo con eso, mi primo Serafín se dio cuenta que yo tenía facultades. Nunca pensé que iba a ser cantante, siempre mis ideales fueron de ser maestra, estudié me gradué, pero a la sazón de graduarme ya me había enrolado en esta cosa y veía un futuro más próspero en esto que en el magisterio. Entonces hace poco me vengo a dar cuenta de que cuando yo cantaba para hacer dormir a mis primos y hermanos la puerta de mi casa se iba llenando de gente y yo a veces hasta me enojaba y la cerraba. Como les digo, ahora, hace como cinco años que me vengo a dar cuenta que la voz mía atraía a toda esa gente. Yo no lo sabía, si Serafín no me llevaba, yo no hubiera ido a ninguna parte, era muy tímida.

Cuando yo empecé, cantaba música afrocubana, y a la guaracha me dedicé casi cuando entré a la Sonora Matancera, porque el afro como es la cosa triste del negro esclavo no era muy comercial.

Cuanto entré a la Sonora viendo que el ritmo y estilo de ellos era bailarable, que eso era lo que le gustaba a la

gente, yo cantaba pero no bailaba y la gente me decía que por qué no lo hacía. Un día yo me eché a llorar, porque la gente decía que yo cantaba muy bien, tenía mucho ritmo, pero no bailaba. Entonces mi tía me dijo: "mira hijita, pero si tú sabes bailar y si tú cantando le inyectas esa alegría a la gente, pues bailando, con más ganas". Y le hice caso y empecé a bailar, claro, no me las doy de bailarina pero yo ahora no puedo empezar a cantar si no bailo. Mucha gente viene para verme bailar; el problema de las bailarinas es que tienen que quitarse la ropa y a cierta edad ya no pueden. Yo soy cantante, y uno con la voz puede durar un poquito más.

Se fue a México con la SM?

Si, salimos el 15 de Julio de 1960, estuvimos como un año y medio y de allí me fui al Palladium de Hollywood. Me contrataron sola porque yo estando con la Sonora salía sola, pedía permiso a la emisora o a Rogelio. Estuve en Venezuela y a Colombia fui antes que la Sonora fuese, y también al Perú.

Yo no me fui de la Sonora, me fui de la compañía disquera que era quien me tenía contratada, porque nunca fui una artista de la plantilla de la Sonora, fui una agregada, me contrató la radio, después la compañía, pero como el binomio quedó tan bien y grabamos tantos discos que entonces ya la gente nos llamaba juntos y en el momento que yo no estuve de acuerdo con la compañía me retiré. El contrato con la Sonora no tenía nada que ver con el mío. Pagué los cinco discos que debía porque viajaba mucho y no podía cumplir entonces la Sonora se quedó y a mí me contrató la TICO. Empecé a grabar con ellos, eso fue a fines del 66, estuve hasta el 73, donde hice el último LP.

La salsa es todo lo que usted -
cante
con gusto
con sabor.
¡Olvídesel!

En esa compañía no tuve mucha suerte, algunas veces digo que no tuve mucha promoción, pero para que no sea que me quiero excusar, porque no todas las veces uno tiene suerte. Se vendió algo de discos, pero no lo que pensábamos. Pegó nada más que un poco "Acuarius", e sea que en el '73 me retiré de esa compañía.

Ya en la Fania estaba Jerry Masucci tratando de contratarme y empezó a hablar con Pedro, mi esposo, el tenía en mente que no era que yo no vendiera sino que no se me promocionaba, y tal es así que la primera función que hago es en el montaje de la ópera "Hold me", de Larry Harlow.

Yo canté sin ser de Fania ni nada, e Masucci se le ocurrió que yo debía de cantar eso. Me llamó a México siete meses después; grabé e hicimos el Concierto en el Carnegie Hall de Nueva York y después fuimos a Puerto Rico, al Roberto Clemente. Ya en el '74 comencé a trabajar con ellos sin firmar contrato, pero con el consentimiento de que nos íbamos a cambiar a su compañía. Hicimos otra presentación en el Roberto Clemente, con la "Bemba colorá". Ese número había grabado yo antes en TICO, y esta vez pegó. O sea, lo que hizo falta fue promoción. "La bemba" la habían grabado en el '69 y Masucci la promocionó seis años después. Ese año grabé con Pacheco, ese año empezaron otra vez los discos y de nuevo otra vez para arriba. Después ya he grabado con Willy Colón, con Johnny Pacheco y ahora último grabé Isadora Duncán de Tite Gurú.

Qué concepto tiene Ud. sobre la salsa?

Bueno, yo tengo de la salsa el mejor concepto, aunque sigo diciéndolo que la salsa es la misma música cubana que yo vengo haciendo hace muchos años. Pero hay tantas opiniones con respecto a la salsa, yo no sé. Nos dicen que es una mezcla de jazz con no sé que, una mezcla con no sé cuanto. Yo lo que sé, es que para cantar salsa no he tenido ni que variar el estilo ni aprender nada nuevo. Inclusive todos esos números que grabé con la Sonora Matancera, como "La sopa en botella" el mismo "Bohío", todo eso que esta pegando aquí, que lo catalogan como salsa, de nuevo ha vuelto a gustar con la misma intensidad. Yo en estos momentos digo que mis respetos para la salsa, porque ha permitido que yo siga manteniéndome por lo menos en los primeros lugares compitiendo con los salseros del momento. La raíz de la salsa es la música cubana, claro, ahora la misma Sonora, cuando yo empecé, tenía dos trompetas, ahora tiene tres porque los sonidos han ido aumentando, porque con los aparatos electrónicos y eso... los números más largos para que uno pueda desarrollar más, por ejemplo; antes se cantaba la introducción, la canción, un mambo, volvíamos al estribillo y terminábamos. Ahora es un mambo, otro mambo la moña (la descarga) y a eso es lo que le llaman la salsa. Pero en realidad la salsa es todo lo que Ud. cante con gusto, con sabor. Olvídese.

Con mambo se refiere a la parte instrumental de la salsa. La "moña" es la descarga, la improvisación.

Cancioneras son las mujeres que participaban en los cantos de santería, en las rumbas guaguancó, en las rumbas callejeras. Las rumbas son ritmos musicales folklóricos populares, que se dan en el campo y en la ciudad.

SIN BEMOLES

PRESENTACION DE SOL MAYOR

Al salir el primer número de esta revista se realizó la clásica presentación, como corresponde a todo nacimiento. Fue en el teatro de la Alianza Francesa de Lima, en el recital inaugural de un ciclo del conjunto Amaru. Estuvieron presentes para celebrarlo Nelly Mun-
guía, excepcional cantante ayacuchana ampliamente conocida en el Perú; el charanguista Justino Alvarado; los danzantes de Tijeras Qori Sisicha e Inticha, junto con Máximo Damián, el violinista de San Diego de Ishua, y el arpista Puka Toro. Los integrantes del conjunto Pukara, recientemente disueltos, dieron quizás su última presentación. A todos ellos va el agradecimiento del *Sol Mayor*, puesto que dieron, junto con el conjunto Amaru, las primeras notas de inicio a *Sol Mayor*, el toque de muerte. A los quince días la edición inicial de la revista estaba agotada.

MUSICOS PERUANOS VIAJAN Y VUELVEN

En los últimos meses diferentes grupos peruanos han estado en el exterior, brindando su música a diferentes públicos. El Conjunto Tiempo Nuevo retornó de una exitosa gira por Europa y el Caribe, donde desarrolló un ciclo de recitales en solidaridad con Nicaragua y El Salvador. De todos los que partieron regresaron con uno más, que es nada menos que la primogénita de Aida García Naranjo nacida en las postrimerias de la gira. Nuestras felicitaciones a todos ellos.

Unos meses después de la partida de Tiempo Nuevo, salió al exterior el conjunto Taklla, con rumbo a Alemania. Alguien llamó a su gira "De Ayacucho a Alemania" puesto que hicieron el viaje directamente de la provincia donde residen al aeropuerto de Bremen. Flor Canelo, Arturo Pinto y Clodomiro Landeo estuvieron además con Luis Enrique Pinto el más pequeño espectador de sus conciertos germanos, e hijo de Arturo y Flor. Regresaron en noviembre, con la excepción de Clodomiro, a quien unos informantes aseguran haber visto tocando huaynos ayacuchanos en el metro de Berlín.

Y por último, sin tomar la modalidad de viajar con hijos puesto que los tienen pero no los llevaron, los integrantes del conjunto Amaru viajaron a un país vecino al nuestro: Chile. Dieron recitales en Talcahuano (Concepción) y Santiago, asistiendo como invitados especiales a la inauguración del gimnasio teatro Monseñor Oscar Arnulfo Romero.

La cordialidad con que el pueblo chileno trató a Amaru fue enorme. Y estamos seguros que de todos los conjuntos peruanos que han estado dando vueltas por el mundo en estos meses han aflorado vínculos con personas e instituciones progresistas y solidarias que son importantes para todos.

LISTA NEGRA

El Sr. Frederick O'Brien ocupa el primer lugar de la lista, puesto que en el mes de agosto fue el causante indirecto de la rotura de la guitarra de

Juan Luis Dammert (leáse destrozo y ratora). Vive en Tacna y se comprometió a ayudar en la compostura. Parece que circunstancias ajenas a él le han impedido cumplir con su ofrecimiento, pero de todas maneras confiamos en el Espíritu Santo de que alguna vez se comuniqué.

NECESARIA ACLARACION

Algunos grupos por intermedio de cartas y conversaciones informales nos han hecho llegar sus opiniones sobre la tendencia existente a no pagar a los artistas y esperar que estos sean así como la beneficencia pública o la asistencia social. Son invitados a muchos sitios, para diversos tipos de actos y siempre en colaboración. Creemos que esto se puede hacer cuando la persona que asiste a brindar su trabajo artístico tiene las condiciones materiales para hacerlo (que lo mantenga su papá, que lo financie el Estado, que sea su hobby, que esté dentro de algún proyecto asistencial para el tercer mundo). En principio todo trabajo tiene que ser rentado, y el mismo sindicato de artistas solo permite a sus asociados dar una o dos funciones benéficas al año. Nos parece que el problema estriba en centralizar las demandas de actuaciones: hacer dos actos de beneficio o de solidaridad, de aniversario, etc. al año, y así los resultados serán mejores tanto para el que convoca como para el que brinda generosamente su trabajo musical para la causa. Sino, va a aumentar el porcentaje de tuberculosos en Lima con tanto música mal comido.

DIALOGANDO

Los recitales que ofrecieron Andrés Soto y Daniel Escobar fueron un éxito a pesar de los mil quinientos soles que había que dejar en la boletería. El disco que está por sacar Daniel Escobar (esperamos que no sea muy tarde) promete venderse como pan caliente, no

Dibujo del joven plástico y músico Rubén Yáñez, especialmente para *Sol Mayor*. La vertiente onírica, de estirpe surrealista, ligada a ciertas tendencias del arte pop y a las últimas expresiones degenerativas del movimiento "punk", se expresan en este trabajo inédito del joven artista que está revolucionando las galerías de arte con su vocación a pintar en baños, paredes, papeletos, boletos de ómnibus y todo tipo de materiales perecederos y deleznales.



porque estén encima la televisión, la radio y alguna transnacional sino simplemente por la calidad y el esfuerzo con que se está haciendo.

Negra del Alma

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on ten staves, with the top two staves representing the vocal line and the remaining eight staves representing the guitar accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The guitar part features complex rhythmic patterns and chordal textures. The vocal line is written in a single melodic line with lyrics in Spanish. The score is signed 'Fernando Herrera' at the bottom left.

Introducción de:
Luz y gracia, amante

Para Guitarra Solo

Huayna Ayacuchoana

TRANScripción:
DI. HERRERA

Fernando Herrera

f

destacando el canto

8. y fuga

El próximo número de Sol Mayores

*un número
que promete traer*

Ranulfo Fuentes: un compositor ayacuchano
Arturo Pinto

La marinera limeña en la voz de sus cantores
Chalena Vásquez

El Canto Nuevo chileno
*un reportaje exclusivo desde
Chile por el grupo Amaru*

Y una nueva sección: CACIONERO esta vez con
una selección de huaynos ayacuchanos de
ayer y de hoy

además de crítica de discos, partituras, entre-
vistas, análisis y nuestra sección de salsa

