

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO
"DANIEL ALOMÍA ROBLES" - HUÁNUCO



Patrimonio Cultural Regional

Ordenanza Regional N° 022 - 2007 - OR - GRH

INFORME FINAL DE TESIS

**EL SINCRETISMO CULTURAL Y
LA MÚSICA FOLKLÓRICA DE LA
CIUDAD DE CERRO DE PASCO
EN EL SIGLO XX**

*Tesis para optar el título de:
Profesor de Educación Artística Especialidad Música*

TESISTAS: CHÁVEZ HURTADO, Javier

LUJÁN CALIXTO, Gregorio Valeriano

ASESOR : Prof. F. Arturo Caldas y Caballero

HUÁNUCO - 2011

A Dios, por iluminarme y protegerme todos los días de mi vida.

A mis padres, por haberme dado la vida y el apoyo moral y material en mi formación profesional.

A todos mis familiares, amigos y personas que han hecho posible el desarrollo y realización del presente trabajo de investigación.

- ✓ Al Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles, alma máter de nuestra formación profesional.
- ✓ A los docentes, administrativos, músicos y; a todas las personas que hicieron posible la elaboración y culminación del presente trabajo de investigación.
- ✓ A los cultores e investigadores de la música originada y cultivada en la ciudad minera de Cerro de Pasco por su invaluable aporte a la cultura musical de nuestra patria.

ÍNDICE

Carátula	
Dedicatoria	
Agradecimiento	
Índice	
Presentación	
Introducción	

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Fundamentación del problema	9
1.2. Formulación del problema	13
1.3. Justificación del estudio	13
1.4. Objetivos de investigación	14
1.4.1. Objetivo general	14
1.4.2. Objetivo específico	14

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes del estudio	15
2.2. Bases teóricas	17
2.3. Hipótesis de la investigación	26
2.4. Definición y operacionalización de las variables	26
2.4.1. Definición de variables	26
2.4.2. Operacionalización de las variables	26
2.5. Definición de términos básicos	27

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Tipo y diseño metodológico de la investigación	30
---	----

3.2. Población y muestra	30
3.2.1. Población de estudio	30
3.2.2. Muestra de estudio	30
3.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	31
3.4. Técnicas de procesamiento, análisis e interpretación de los resultados	31

CAPÍTULO IV

LA CIUDAD DE CERRO DE PASCO

4.1. Medio ambiente físico	32
4.2. Reseña histórica	32
4.3. Actividades económicas	34

CAPÍTULO V

LA MÚSICA FOLKLÓRICA DE LA CIUDAD DE CERRO DE PASCO

5.1. Música de la danza chunguinada	36
5.2. El huayno de Cerro de Pasco	45
5.3. La muliza de Cerro de Pasco	54

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS CUALITATIVO

6.1. Cuadro de resultados, análisis y conclusiones parciales	66
CONCLUSIONES	77
RECOMENDACIONES	78
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79
ANEXOS	80

PRESENTACIÓN

Es un honor académico presentar el informe final de tesis sobre el tema: *El sincretismo cultural y la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX*, ante la Comisión de Sustentación y Titulación del Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles, con el propósito de obtener el título profesional de Profesor de Educación Artística Especialidad Música.

El informe final de tesis ha sido desarrollado con la siguiente estructura propuesta:

El capítulo I: Contiene el planteamiento de estudio que desarrolla la fundamentación y formulación del problema, y la justificación del estudio.

El capítulo II: Desarrolla el marco teórico del estudio. Presenta los antecedentes del estudio, las bases teóricas, la hipótesis de investigación, la definición y operacionalización de las variables y la definición de los términos básicos usados en el estudio.

El capítulo III: Está referida a la metodología de la investigación. Contiene el tipo y diseño metodológico de la investigación, la población y muestra de estudio, técnicas e instrumentos de recolección de datos y las técnicas de procesamiento, análisis e interpretación de los resultados.

El capítulo IV: Desarrolla los aspectos relacionados al ámbito de estudio, es decir la ciudad de Cerro de Pasco. Contiene el medio ambiente físico, reseña histórica y las actividades económicas.

El capítulo V: Presenta el análisis de la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco.

El capítulo VI: Presenta y procesa el análisis cualitativo de los datos e informaciones recogidas a través de un cuestionario presentado a los estudiosos y cultores de la música de la ciudad de Cerro de Pasco.

Asimismo; están contenidas las conclusiones a la que llega el estudio en concordancia con el objetivo general y objetivos específicos planteados.

También se han considerado las recomendaciones prospectivas en relación a los aspectos generales desarrollados en la investigación.

El aporte al estudio etnográfico de las manifestaciones folklóricas del mundo andino peruano y latinoamericano es una tarea imperiosa en el mundo de hoy, el proceso de globalización que implica el fenómeno del sincretismo cultural, procesos de fusión o mestizaje, no deben significar la aculturación o arrasamiento de nuestras expresiones tradicionales o folklóricas, más por el contrario, debemos enfrentar estos procesos mundiales fortaleciendo y afianzando nuestra identidad cultural, que según los estudios tiene miles de años de construcción y resistencia cultural frente a la arremetida de culturas foráneas que han tratado de extinguirlas, caso de la “extirpación de idolatrías” en el tiempo de la colonia española que ordenó la destrucción de yacimientos arqueológicos y la prohibición del uso del idioma Quechua y otras manifestaciones ancestrales de nuestra cultura. Por eso, consideramos el presente estudio como un aporte significativo a la defensa, valoración y promoción de nuestra notable y siempre vigente cultura andina.

El autor

INTRODUCCIÓN

El informe final de tesis denominado *El sincretismo cultural y la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX*, ha sido desarrollado y dosificado de acuerdo al esquema de investigación propuesto por la Comisión de Sustentación y Titulación del Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles.

Después del planteamiento y desarrollo de los aspectos básicos que delimitan y precisan el problema de estudio, se procedió con el debido tratamiento del marco teórico referido al estudio.

También fue considerado los aspectos básicos que indica el esquema de investigación en cuanto se refiere a la metodología de la investigación.

El estudio también contiene informaciones básicas sobre la ciudad de Cerro de Pasco; se describió el típico ambiente físico de esta ciudad, se hizo la reseña de los principales sucesos históricos relacionados al tema de investigación y las actividades económicas que condicionaron los fenómenos socios culturales que motivaron la investigación.

En un capítulo especial se hizo el análisis funcional de la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco tomando las muestras musicales más representativas de la *chunquinada*, del huayno y la muliza de esta histórica y opulenta ciudad minera. El análisis técnico musical se realizó siguiendo las pautas que exigen este proceso, y se hicieron a partir de la transcripción de las melodías de la danza la *chunquinada*, el huayno *Ay mi Lourdes* y la popular muliza titulada *A ti*.

En tal virtud el presente informe de tesis es el resultado de la observación, reflexión y análisis de una parte de música tradicional peruana, las mismas que tienen raíces ancestrales, pero que, producto del proceso histórico del sincretismo cultural han venido atravesando una serie de transformaciones, cumpliendo con la característica

plástica de la música folklórica, porque está sujeta a cambios o variaciones; unas veces enriqueciendo sus expresiones y, otras, poniendo en peligro la originalidad de las mismas, en el peor de los casos en situaciones de riesgo en su continuidad histórica por los fenómenos colaterales de la globalización mundial, que lleva implícito procesos de aculturación, alienación y mistificación de expresiones provenientes de otras latitudes del planeta.

Las investigaciones sobre el tema son múltiples y variados, pero a la vez no son definitivos, por lo que, la imperiosa tarea de reivindicar nuestras tradiciones folklóricas es un reto del presente para construir una auténtica identidad nacional a partir de las expresiones genuinamente regionales de nuestro pasado.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DE ESTUDIO

1.1. Fundamentación del problema

El proceso de globalización no es nuevo en el mundo; los descubrimientos o encuentros entre las diferentes regiones del mundo han sido una constante desde las más remotas épocas de la historia de la humanidad. Cada nuevo acontecimiento de este proceso significó un gigantesco paso de la humanidad en el “acercamiento” y establecimiento de relaciones, entre las múltiples y diversas naciones, aun cuando estas sean distintas y distantes entre ellas. Desde luego que, se destaca que la motivación y objetivos de estos procesos han sido y son fundamentalmente económica-comerciales, pero a su vez inevitablemente implicaron procesos de fusión o sincretismo cultural entre las distintas regiones y países del orbe.

Dentro de esta dinámica geopolítica, hace más de 500 años el “viejo” continente europeo liderado por España llegó al “nuevo” continente americano, denominado hasta entonces como *Abya Yala* (Tierra Grande). Animados por encontrar nuevas rutas comerciales con la región de las Indias; se dieron con este “encuentro” que lamentablemente, como después se demostraría, las intenciones de los descubridores era la de codiciosos e insaciables conquistadores, para luego establecer una ignominiosa dominación colonial al servicio de la corona española, que en este caso duró aproximadamente 300 años en el continente que denominaron con el nombre de América.

Pero; la conquista y colonización liderada por España no llegó a un continente de barbarie o de culturas primitivas, ya existían culturas con alto grado de desarrollo,

era un continente emergente, así lo confirma los estudios de Máximo Grillo A. en su obra *Filosofía Andina Pre-Hispánica*, al señalar puntualmente respecto al tema: “... existe una necesidad urgente, esencial y prioritaria que las grandes mayorías de nuestro país conozcan y sean conscientes de que tenemos una profunda y rica raíz histórica-cultural de las más extraordinarias y singulares del mundo, en comparación con la del imperio español que nos invadió y agredió en el siglo XV. La nuestra es digna de tenerse en cuenta porque fue el resultado del trabajo consciente de nuestros antepasados de su creatividad, inteligencia, filosofía, y que frente a la realidad compleja en que vivían tuvieron que organizarse colectivamente y relacionarse armónicamente con la naturaleza, proceso que le permitió constituirse en una de las más grandes civilizaciones de todos los tiempos”.¹

De esta manera, cuando se encuentran dos naciones con valores culturales consolidados histórica y socialmente, no se da un proceso de aculturación o avasallamiento de una sobre otra, sino se inicia un proceso de sincretismo o fusión cultural, es decir que una cultura no se impone ni desplaza a la otra, aun cuando sean estas las intenciones de las partes en esta contienda cultural.

El Perú no ha sido ajeno a este fenómeno dentro del contexto mundial, más aun teniendo en cuenta que por sus recursos naturales, especialmente de naturaleza mineral, hizo del Perú desde entonces hasta la actualidad, uno de los países de mayor atracción y codicia de los diversos países del mundo.

¹ GRILLO A. Máximo (2009) *Filosofía Andina Pre-Hispánica*. Lima, p.5.

El artículo del Ministerio de Educación del Perú -MINEDU *La Cultura en el Perú*, asevera: *“La región andina fue el centro de una importante y original civilización en los albores de la historia. El Perú actual ocupa el centro de ese espacio geográfico que alberga el principal patrimonio arqueológico de América del Sur y mantiene vivas, dentro del sincretismo y la interacción que caracterizan a todo proceso cultural, lenguas, cosmovisiones y tradiciones ancestrales que sustentan la identidad de sus pueblos y son parte esencial de su diversidad. En esa diversidad que responde, en milenaria decantación, a los retos de un medio natural especialmente adverso y a sucesivos encuentros y confrontaciones—radica, precisamente, la mayor riqueza cultural del país”*²

Es así que por el fenómeno de la globalización de los últimos años el Perú y sus regiones ricas en tradiciones y variadas en manifestaciones culturales, han atravesado en su historia intensas intromisiones y transformaciones como producto de la transculturación que viven todas las latitudes del mundo que trastoca y pone en peligro las manifestaciones folklóricas y tradicionales de sus pueblos.

Dentro del contexto peruano, una de las ciudades que mayor atracción ha significado para los intereses económicos mundiales dedicados a la extracción minera ha sido la ciudad de Cerro de Pasco, que sin duda, su génesis como asentamiento humano, su desarrollo y apogeo, ha estado signado por la riqueza mineral que alberga en su subsuelo. Esta situación atrajo la presencia de grupos foráneos venidos de diferentes latitudes del mundo, tanto a nivel nacional como mundial, convirtiéndola entonces en una ciudad cosmopolita.

² MINEDU (2006). *La cultura en el Perú*. Lima-Perú, p. 17.

El siglo XX estuvo marcado por el surgimiento de grandes ciudades en el Perú, la mayoría de ellos por el interés de los países extranjeros en la explotación de los recursos naturales, una de ellas fue la minería, producto de ello la ciudad de Cerro de Pasco despertó el interés a nivel mundial y la codicia de los países e inversionistas por la ingente riqueza mineral de sus suelos. De esta manera, la presencia de delegaciones españolas, italianas, francesas, norteamericanas, entre otras, fue muy notoria, pero estos grupos humanos llegaron trayendo sus propias manifestaciones culturales, que al contacto con las tradiciones y costumbres de estas latitudes andinas se fusionaron dentro de un proceso de mestizaje intenso y variado dándole las características de ciudad cosmopolita mundial.

El siglo XX significó para la ciudad de Cerro de Pasco un apogeo máximo de movimiento económico, social y por ende cultural; de esta manera florecieron las más variadas manifestaciones de la fusión cultural que en el plano de la música se manifestó en la aparición de melodías y composiciones, que reflejaban la vida sorprendentemente cambiada y cambiante de esta ciudad.

De esta manera aparecieron manifestaciones folklóricas musicales como el *huayno*, la *muliza* y la música de la danza la *chunquinada*, con características muy propias en esta ciudad, todas como producto o reflejo de situaciones histórico-sociales muy especiales; los músicos lo asimilaron y lo expresaron con sentimiento y estilo diferenciado de otras regiones del país.

Pero, como el Perú a través de su historia se fue configurando como un país multinacional y pluricultural, cada una de sus regiones fue desarrollando vivencias y características propias en este proceso de fusión o mestizaje cultural, ante tal

magnitud y variada riqueza cultural han surgido controversias acerca del origen y contexto al cual pertenecen estas manifestaciones folklóricas, de esta manera se puede mencionar el caso sobre el origen de la *muliza*, el patrimonio de la danza y música de la danza *chunquinada* y otras expresiones regionales.

Específicamente sobre la *muliza*, esta expresión musical; según estudios confiables, concluyen que su origen se circunscribe o tiene como contexto referencial principal a la ciudad de Cerro de Pasco, pero otras regiones del país, como el caso Arequipa y Ancash, también reclaman su patrimonio, estas controversias han venido generando erróneas interpretaciones y por tanto falsas conclusiones porque no tienen asidero con la realidad de los hechos.

Asimismo, sobre la *chunquinada* se tiene que, por su difusión en el valle del Mantaro algunos pueblos como los denominados Chongos Alto y Chongos Bajo tratan de asumir su patrimonio, y justificando erróneamente que el término *chunquinada* derivaría del vocablo de “Chongos” que es precisamente como denominación de sus pueblos. Al respecto; ROSAS F. Pedro señala: “*En la heroica ciudad de Junín la chunquinada fue introducida por primera vez en el año 1935, un día de mayo en homenaje al SEÑOR DE ATACO, gracias a la brillante iniciativa de don Julio Arellano, eximio bordador de trajes típicos y de danzarines.*”³

Si bien es cierto que las manifestaciones folklóricas alcanzan una difusión nacional e incluso internacional, cada una de ellas tiene un origen determinado por

³ ROSAS F. Pedro (2010) [http:// chunquinada.blogspot.com/](http://chunquinada.blogspot.com/)

la propia historia de sus pueblos y de las regiones en el que están contextualizadas, pero algunos personajes llevados por el chauvinismo regional tratan de tergiversar la realidad de los hechos e inclusive se atreven a hacer comentarios, editar publicaciones textuales y en la Internet, tratando de sostener falsos supuestos y estudios inconsistentes; esto también influye negativamente en la construcción de la identidad cultural de las regiones y de nuestro país en conjunto.

De esta manera, muchos ciudadanos, especialmente los estudiantes, no tienen la información real sobre el origen y las características de sus manifestaciones folklóricas. En el ámbito educativo la programación curricular diversificada tiene deficiencias porque los docentes no tienen la bibliografía adecuada para la consulta e incorporación de contenidos relacionados a la formación cívica y ciudadana. Si no se corrigen estas deficiencias se advierte que, las manifestaciones culturales provenientes de otras regiones del mundo, alentadas en su expansión por el fenómeno mundial de la globalización, pueden tergiversar o exterminar nuestras manifestaciones ancestrales, que por su variedad y riqueza de contenidos son únicos en el mundo, y son considerados como patrimonio de la humanidad. Solo el conocimiento fiel del origen, el proceso de desarrollo y el presente de nuestro patrimonio cultural, pueden ser pilares de la construcción de un futuro que nos permita ser un país con identidad, destino próspero, con autonomía y soberanía cultural, caso contrario se corre el riesgo de diluirnos y perder nuestra identidad cultural que tiene demostradas implicancias en el desarrollo económico, social y político en nuestro país.

1.2. Formulación del problema

Sobre el planteamiento anterior se formuló el siguiente problema de estudio:

¿De qué manera influyó el sincretismo cultural en la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX?

1.3. Justificación del estudio

¿Qué justifica el estudio del significado del sincretismo cultural en la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX?

1.3.1. Justificación cultural

El informe final del presente estudio servirá para comprender los orígenes y los procesos histórico-sociales que propiciaron el sincretismo y mestizaje cultural de los diversos géneros musicales de la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco, dentro de un contexto con notoria presencia de extranjeros enviados oficialmente por sus países y otros por cuenta propia, debido al apogeo minero de esta zona. De esta manera se evitarán confusiones y tergiversaciones sobre su origen y patrimonio regional frente a otras regiones del Perú.

1.3.2. Justificación musical

Servirá como un modelo para recopilar, analizar y transcribir con criterio técnico musical, las diferentes muestras de los géneros musicales de la ciudad de Cerro de Pasco y de otras regiones de nuestro país, como un aporte al estudio de la etnomusicología, en defensa y preservación de la identidad cultural, de su revaloración y de garantizar la continuidad histórica, tanto a nivel de las regiones y del país en su integridad.

1.3.3. Justificación educativa

La investigación servirá a los docentes, profesionales, alumnos e interesados en el tema del folklore musical, como un material bibliográfico educativo valioso, el mismo que coadyuvará a incrementar los conocimientos sobre nuestra historia cultural y a la vez como base de futuras investigaciones en la etnomusicología.

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general

- Establecer la influencia del sincretismo cultural como un proceso de encuentro y fusión cultural en las manifestaciones musicales folklóricas de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX.

1.4.2. Objetivos específicos

- Describir las principales características del contexto y los principales fenómenos económicos-sociales que propiciaron el proceso del sincretismo cultural desarrollado en la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX.
- Ejecutar el análisis y descripción técnico musical de la danza la *chunguinada* y de los géneros musicales del *huayno* y la *muliza* de la ciudad de Cerro de Pasco del siglo XX, para discriminar la presencia y/o características de géneros musicales provenientes de otras regiones extranjeras.
- Elaborar el análisis funcional de las manifestaciones musicales folklóricas en estudio para argumentar la influencia de otros géneros musicales foráneos y/o extranjeros en la ciudad de Cerro de Pasco del siglo XX.
- Aplicar un cuestionario a personajes de la cultura de la ciudad de Cerro de Pasco para obtener datos confirmatorios sobre el tema de investigación.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes del estudio

Después de las indagaciones pertinentes se han encontrado las siguientes investigaciones relacionadas al tema:

A nivel local:

SANTOS TORRES, Eustorgio (2006), en su informe monográfico *La música folklórica La Chunguinada de Cerro de Pasco*, señala las siguientes conclusiones:

La *chunquinada* es una danza folklórica producto de la fusión o mestizaje que se originó en la ciudad de Cerro de Pasco, como una imitación del poblador cerreño a los bailes de los franceses y americanos asentados en esta ciudad por la explotación minera a fines del siglo XIX.

Las melodías de la danza *La chunquinada* es originario de la ciudad de Cerro de Pasco, producto del mestizaje con otras manifestaciones culturales de países extranjeros como Francia y Estados Unidos. El vestuario y otros implementos de los danzantes son una imitación de los vestidos franceses y norteamericanos de épocas pasadas, con materiales y modificaciones propias del poblador cerreño.

A nivel regional:

MINAYA T. Juan (2008) en su estudio denominado *La Muliza Pasqueña*; señala:

Este tipo de melodía es conocida como "Muliza", su origen se remonta a los primeros años de la vida republicana, proviene de la palabra "mulero" corresponde al rico historial de Cerro de Pasco, de sus ricos yacimientos de oro y plata,

teniendo como único medio de transporte "la mula". Los gauchos venidos del norte Argentino trajeron a esta zona una tonada cadenciosa que acompañaban sus cabalgaduras en el transporte de estos minerales y años más tarde estos arrieros conocidos como "muleros" eran ya lugareños y esa tonada cadenciosa fue transformándose en la música especial que acompañaban su duro trajinar conocido como "muliza". Más tarde "La muliza" fue trastocada por las regiones vecinas haciéndola suya.

A nivel nacional:

RODOLFO BERNAL, Dionicio (2007) en su estudio reeditado sobre *La muliza cerreña*, concluye:

“Muliza proviene de la palabra mulero, y su origen se remonta a tiempos coloniales. Cerro de Pasco es una zona minera por excelencia, rica sobretodo en yacimientos de oro y plata. Los minerales y demás mercancías se movilizaron mediante el arrieraje durante la colonia y hasta bien entrada la época republicana. Los arrieros del Plata llegaban hasta estas tierras usando como único medio de transporte las mulas, de allí su nombre de "muleros". Con vigüela en mano, poncho y bufanda en el hombro entonaban sus penas de amor y soledad debido a los largos viajes y largas ausencias, las que influenciaron dando forma a la muliza cerreña. Estos géneros posteriormente fueron proyectados a los vecinos departamentos de Junín y Huánuco; en estas tierras muchos abuelos suelen decir con orgullo que provienen de familias de arrieros (o muleros). La muliza era tocada principalmente en los carnavales, en los que el acto central era "La calistrada", un desfile de cientos de varones montados a caballo que luciendo sus

mejores galas (sombrero, poncho de vicuña, fino pañuelo bordado anudado al cuello) y tocando sus guitarras, violines, mandolinas, charangos, clarinetes, etc., hacían retumbar las alturas en los años de opulencia minera.

A nivel internacional: No se encontraron trabajos similares al tema de estudio.

2.2. Bases teóricas

Música folklórica: Es considerada como la música que es nacida y creada por el pueblo, según sus costumbres, sus instrumentos y modos de ser de cada pueblo. Existen diversos tipos de música folklórica, cada pueblo tiene su música folklórica, se distinguen por su carácter, estilos y modalidades de cada pueblo.

Otra propuesta teórica considera que la música folklórica, música tradicional o música típica (como se le conoce en algunos países de América), es la música que se transmite de generación en generación al margen de la enseñanza musical académica, como una parte más de los valores y de la cultura de un pueblo. Así pues, tiene un marcado carácter étnico que normalmente la hace fácil de comprender a escala internacional. La música folklórica a nivel del continente americano denota un amplio rango de melodías tradicionales de los pueblos y regiones, incluyendo la música andina, el vallenato, el joropo, la cumbia, la marinera, la cueca, la zamacueca, etc.

El diccionario de la Web Wikipedia, al hacer referencia sobre la música folklórica, señala textualmente:

"La variedad depende de la historia y de los contextos donde se desarrollan las comunidades, basada en tradiciones, raza, geografía, lengua, religión, ética y

todo aquello que la gente eventualmente use como criterio para decidir qué constituye la música tradicional folclórica. Esta lista utiliza las mismas categorías generales usadas por la corriente principal del idioma inglés, con recursos académicos como determinantes de afirmaciones relevantes de hechos y estructuras internas de trabajos previos. Las tradiciones pueden o no coincidir total o parcialmente con las características geográficas, políticas o lingüísticas de un área. Muy pocas escuelas musicales afirmarían que existen algunas tradiciones en la música folclórica que pueden ser consideradas específicas a un grupo de gente en particular y con características puras aún después del contacto con la música de otras gentes, de este modo, las tradiciones de la música folclórica describen la herencia traslapada en varios grados de cada una."

Características: Desde una perspectiva histórica, la música folclórica tiene las siguientes características:

- Es transmitida a través de una tradición oral.
- La música está usualmente relacionada a la cultura nacional de un pueblo.
- Se conmemoran eventos históricos y personales.
- Carece de derechos reservados en las canciones.
- Fusiona diversas y variadas manifestaciones culturales.
- No es principal o fundamentalmente de carácter comercial.
- No tiene autor conocido, salvo en algunas excepciones.
- Es susceptible de variaciones o puede sufrir modificaciones.

Clasificación: Una clasificación de la música folklórica propone lo siguiente:

- Música mágica: Es la más común y antigua de carácter misterioso.
- Música ritual: Empleada en ritos especiales como la lluvia y la fertilidad
- Música guerrera: Caracterizada por el empleo del tambor y de efectos rítmicos
- Música religiosa: La más desarrollada y empleada en todos los actos religiosos
- Música profana: Empleada en ocasiones especiales o festividades costumbristas.

Los instrumentos folklóricos más característicos son: El rondador, la flauta, la marimba, la guitarra, el rondín, el churo, la bocina, la ocarina, el tambor, la quena, el silbato, los platillos, el bombo, el arpa, el violín, la zampoña, la tarka, el charango, entre otros. Cabe resaltar que algunos instrumentos son nativos, mientras que algunos han sido derivados de los instrumentos traídos de países extranjeros, especialmente del continente europeo.

Sincretismo cultural: Se refiere al proceso de transculturación y mestizaje entre distintas culturas. En términos generales, se refiere básicamente a cómo se dio estos procesos socio-culturales entre Europa, sobre todo España y Portugal y el continente americano.

El sincretismo cultural puede presentar aspectos positivos o negativos. Un caso de esto puede ser la radicalización de prácticas relativas al extranjerismo.

El sincretismo cultural es también considerado en la enciclopedia libre Wikipedia de la Internet, la misma que señala:

“Uno de los aspectos negativos de una cultura global es que se pierde todo el sentido de comunidad, solo se buscan los intereses comerciales y de expansión de

poder unilaterales enajenando con ello a las comunidades más pobres y realmente afectando su forma de vivir.” ⁵

El estudioso VARGAS HERNANDEZ, José; en su obra *Cultura y globalización* también hace referencia sobre el sincretismo cultural y señala al respecto:

“El rápido cambio económico local debido a la economía global genera cambios sociales acompañado de tensiones sociales, la gente puede manejar esas tensiones en la medida que se lo permitan las formas heredadas del conocimiento y comprensión del mundo, el éxito de su adaptación depende de que hasta qué punto puede forjar un nuevo consenso sobre como reinterpretar y adaptar la cultura heredada, al irse abriendo ellos mismos a la interacción con otras culturas se desarrolla cierto pluralismo dentro de la misma cultura.” ⁶

Dentro de este fenómeno económico-social puede generarse la denominada cultura de la pobreza que es una adaptación y una reacción de los pobres a su marginación por parte de una sociedad capitalista estratificada en clases y muy individualista, cultura que también representa un esfuerzo por enfrentar las sensaciones de desesperanza y desesperación.

A medida de que las instituciones asociadas con los mercados globales traen nuevos significados y valores a las instancias culturales locales, se intensifica también el ritmo de cambio, los medios modernos de comunicación social, el transporte y el turismo, así como el mundo de los negocios, difunden nuevas ideas y conductas que alteran la vida diaria de la gente, entran en las culturas locales

⁵ WIKIPEDIA. La enciclopedia libre. <http://wikipedia.org.glob.mun.htm>.

⁶ VARGAS H. José (2008) *Cultura y globalización*, p. 68.

nuevas ideas sobre derechos humanos, incluida la igualdad de género, procedimientos democráticos, economía de mercado, métodos de producción y esquemas de consumo.

Dado que viene de afuera y trae consigo el peso y atractivo de lo global y común, todo ello puede incrementar el sentimiento de pérdida de control de la comunidad sobre sí misma, por una parte, una comunidad puede reafirmarse a sí misma rechazando todo lo que se asocie con la globalización, pueden surgir entonces movimientos de oposición centrados en las particularidades religiosas, nacionales, raciales o étnicas, pueden volcarse hacia el fundamentalismo y en algunos casos incluso hacia la violencia indiscriminada, en el otro extremo, otra reacción puede ser la asimilación de la conducta global.

Los factores de cultura y trabajo establecen una relación orgánica, ya que la actividad económica es la base principal del proceso de sincretismo cultural.

El fenómeno del trabajo humano es el tema más reiterado dentro de los estudios llegados de los centros que participan en la red de globalización económica y cultural, pues los informes revelan e indican a los factores del empleo y desempleo, la migración laboral, las condiciones laborales, el conocimiento como recurso para generar riqueza, la exclusión social y económica del mercado de la que surgen nuevas formas de pobreza, al tiempo que todos estos casos reflejan aspectos negativos de la experiencia globalizadora, ilustran a la vez el profundo sentido cultural del trabajo, ejemplifican como el trabajo es una parte significativa de la vida humana, que permite a la gente tener dinero y a la vez de ganarse la vida, les permite además participar en la sociedad, en su cultura, su economía y en

la toma de decisiones, pues los aspectos del trabajo son oportunidades concretas en las que ocurren la participación y el desarrollo humano.

Los pueblos estructuran su economía de acuerdo al sentido y valor particular que da a su trabajo; la economía global de mercado en expansión, con su cultura, afecta la organización del trabajo y desafía a la gente a responder de manera creativa en el nivel local, ejemplo de esto son las actividades de las empresas nacionales y transnacionales de las agencias gubernamentales y de las instituciones multilaterales que marcan el paso del cambio en las pautas laborales tradicionales, condiciones de trabajo, estilos organizativos, valor social de las diversas ocupaciones y salarios, lo hacen con la introducción de nuevas tecnologías y normas de producción, el progreso tecnológico aumenta la importancia del conocimiento humano y la demanda por trabajo calificado, estas condiciones provocan a su vez una sobre oferta de trabajo no calificado y de ahí el desempleo entre los trabajadores no calificados de los sectores tradicionales, la organización laboral disminuye la importancia del trabajo no calificado en la comunidad y merma la capacidad de participación entre los desempleados, afectando también a las relaciones familiares y tribales, cuestiona la división tradicional del trabajo, principalmente entre hombres y mujeres o reforzando en cambio las divisiones generacionales en los esquemas de conocimiento, gusto y consumo, en consecuencia, la reorganización del trabajo es una de las principales vías por las que la economía global causa impacto en las culturas locales.

Al establecer las relaciones intrínsecas entre globalización y sincretismo cultural, el tratadista JUSIDMAN, Miguel; señala:

*“La globalización como fenómeno cultural ocurre, al igual que en la economía, a partir de la expansión del capitalismo. Todas las civilizaciones y países están entrando en el nuevo mundo de la modernidad y nadie puede no sentirse afectado por él, para bien o para mal. La globalización no incluye sólo el aspecto económico, sino también el social, ideológico y cultural. Los aspectos culturales han acompañado a los procesos comerciales, políticos y de consumo, por lo que la dimensión social y cultural de la globalización está profundamente vinculada a una visión más orgánica y técnica del capital, una mayor intensificación de las relaciones sociales de producción con el avance del colonialismo, los cuales, en su conjunto, han puesto en contacto las más diversas costumbres.”*⁷

La dimensión cultural de la globalización es un proceso objetivo, resultado del desarrollo de las fuerzas productivas y la intensificación de las relaciones sociales de producción mundial, vinculando regiones distintas y distantes, en un mundo heterogéneo en lo económico, social, cultural, demográfico, político e histórico. El sincretismo cultural se sintetiza no como un proceso aislado de otros fenómenos y actividades humanas; sino que todas van directa o indirectamente relacionados en procesos conjuntos pero diferenciados por su naturaleza y objetivos planteados por los grupos humanos, en un determinado tiempo y espacio. Este fenómeno del sincretismo cultural se ha tomado como una variable básica para el desarrollo de la investigación que propone el presente proyecto.

⁷ JUSIDMAN, Miguel. (2005) “Remedio o enfermedad: Globalización cultural.” p. 57

2.3. Hipótesis de la investigación

H1: La influencia del sincretismo cultural ha sido significativa en la música folklórica de la ciudad de Cerros de Pasco en el siglo XX.

H0: La influencia del sincretismo cultural no ha sido significativa en la música folklórica de la ciudad de Cerros de Pasco en el siglo XX.

2.4. Definición y operacionalización de las variables

2.4.1. Definición de variables

Sincretismo cultural: Proceso socio cultural e histórico de transculturación y mestizaje entre distintas culturas.

Música folklórica: Manifestaciones musicales propias de un pueblo o región con características propias de su género.

2.4.2. Operacionalización de las variables

Variable independiente: Sincretismo cultural			
Concepto: Proceso de transculturación y mestizaje entre distintas culturas.			
Dimensión	Indicadores	Técnicas	Instrumento
Mestizaje	- Adopta doctrinas, ideologías, costumbres creados por otras personas o regiones. - Alcanza a todos los grupos involucrados en un encuentro de culturas.	Fichaje	Ficha bibliográfica
Transculturación	- Adapta costumbres, ideas, usos, creencias entre grupos encontrados. - Genera nuevos “productos” resultado de la fusión o mestizaje cultural. - Establece la relación de un grupo emisor y un grupo receptor. - Propicia la aculturación del grupo receptor.	Análisis musical Entrevista	Análisis funcional Cuestionario y guía de entrevista

Variable dependiente: Música folklórica de Cerro de Pasco			
Concepto: Manifestaciones musicales originadas en la ciudad de Cerro de Pasco; presenta características y rasgos propios, diferenciados de otras regiones del país.			
Dimensión	Indicador	Técnica	Instrumento
<ul style="list-style-type: none"> - Costumbrista: chunguinada - Género huayno - Género muliza 	<ul style="list-style-type: none"> - Acompaña las celebraciones populares y costumbristas del pueblo. - Comunica los sentimientos de las personas dentro de un contexto popular. - Construye un acervo o repertorio popular. - Genera nuevas formas o estructuras musicales. - Transmite sentimientos, emociones, - Testimonia acontecimientos sociales, hechos históricos, sentimentales y otros. 	Análisis musical	Análisis funcional

2.5. Definición de términos básicos

2.5.1 Aculturación: Proceso sociocultural en el que se cambia de una cultura a otra. En este proceso se da la pérdida o transformación de rasgos culturales. Influye de manera determinante en la personalidad de los pueblos que adquieren las características ajenas de otra cultura diferente a la suya, como son hábitos, costumbres, valores, tradiciones.

2.5.2 Cultura: Conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social en un periodo determinado. El término cultura engloba además modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistemas de valores, derechos fundamentales del ser humano, tradiciones y creencias. A través de la cultura se

expresa el hombre, toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus relaciones, busca nuevos significados y crea obras que le trascienden.

2.5.3 Chunguinada: Danza festiva muy popular en el departamento de Junín y Cerro de Pasco. Su nombre deriva de *chunga*, que significa mofa o burla. Sus melodías derivan de otras francesas e inglesas, traídos por personajes de países europeos atraídos por la explotación minera de esta región.

2.5.4 Folklore: Toda manifestación que nace del pueblo. Tiene características como de ser anónima, plástica, popular. Se transmite de generación en generación, principalmente por la transmisión oral.

2.5.5 Globalización: La globalización es un proceso económico, tecnológico, social y cultural a gran escala, que consiste en la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo unificando sus mercados, sociedades y culturas, a través de una serie de transformaciones sociales, económicas y políticas que les dan un carácter global.

2.5.6 Globalización cultural representa esencialmente la manera en que se concretan los vínculos de la unidad y la diversidad en diferentes interconexiones espaciales y temporales. En su primera dimensión incluye territorios, naciones, regiones, continentes hasta llegar al universo y en su segundo aspecto contempla los elementos del pasado, del presente y su fusión.

2.5.7 Huayno: Es un importante género musical de origen peruano. Su estructura musical surge de una base pentatónica de ritmo binario, característica estructural que ha permitido a este género convertirse en la base de una serie de ritmos híbridos, desde la cumbia hasta el rock andino. Adopta diversas modalidades,

según las tradiciones locales o regionales; y en cierta forma representa la adhesión popular a la cultura del terruño. Es considerado el baile andino por excelencia.

2.5.8 Muliza: Tipo de melodía derivado de la *vidalita* y el *triste* del norte argentino que originaron de forma mixtificada, un género musical cadencioso y nostálgico, por ser creación de muleros. Su origen se remonta a los primeros años de la vida republicana peruana, proviene de la palabra "mulero", que corresponde al historial de Cerro de Pasco, por sus yacimientos de oro y plata.

2.5.9 Transculturación: Procesos de difusión o infiltración de complejos o rasgos culturales de uno a otro grupo social, tiene lugar por contacto generalmente entre dos culturas de diferente grado de evolución, viniendo hacer como un efecto del desnivel existente entre ellas. En el contacto suele imponerse la conducta más evolucionada con la absorción de la que es menos.

2.5.10 Yaraví: Género musical mestizo del Perú, derivado del harawi Incaico. Se expanden en la región andina, siendo Arequipa, Huamanga, Cuzco, Cerro de Pasco y Huánuco, los departamentos donde se cultiva con más arraigo y en diferentes estilos. Este canto se emparenta con el "triste" de La Libertad y Cajamarca; y con la "muliza" de Cerro de Pasco y Junín. También hay tradición de yaraví en Ecuador, y en menor medida en Bolivia, Argentina y Chile. Originalmente, el *harawi* indio prehispánico era un canto ritual elegíaco, de despedida o fúnebre, no sólo constreñido a lo amoroso; se acompañaba con la quena o flauta de hueso. El yaraví mestizo, cristalizado a comienzos del siglo XIX, se hace más romántico, ligado a las nostalgias del amor distante o perdido.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Tipo y diseño metodológico de la investigación

3.1.1. Tipo: Cualitativa etnográfica.

El especialista en investigación Barrientos G. Pedro señala al respecto:

“El término etnografía se deriva del campo antropológico y significa descripción del modo de vida de un grupo de individuos o etnia. Sus antecedentes históricos se remontan al encuentro entre la cultura europea y las culturas no occidentales. El objetivo de la etnografía es conocer lo que la gente hace, su comportamiento, sus relaciones, etc. por ello debe considerar en su estudio las creencias, los valores, las motivaciones, etc.” ⁸

3.1.2. Diseño: Ex-post-facto con grupo de criterio.

3.2. Población y muestra

3.2.1. Población de estudio: Todos los géneros de música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX.

3.2.2. Muestra de estudio

MÚSICA FOLKLÓRICA DE LA CIUDAD DE CERRO DE PASCO
- Música costumbrista: música de la danza “chunguinada”
- Género musical huayno
- Género musical muliza.

⁸ Barrientos G. Pedro (2009) La investigación científica. Enfoques metodológicos, p. 78.

3.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Técnicas	Instrumentos
- De fichaje	- Ficha bibliográfica.
- De entrevista.	- Cuestionario y guía de entrevista.
- De análisis musical.	- Análisis funcional.

3.4. Técnicas de procesamiento, análisis e interpretación de los resultados

Se usarán técnicas de análisis, organización, presentación e interpretación cualitativa: técnico musical y sociológico.

CAPÍTULO IV

LA CIUDAD DE CERRO DE PASCO

4.1. Medio ambiente físico

Ubicación: Se encuentra en la parte central del Perú; en las faldas del cerro Uliachín, enclavado en el Nudo de Pasco de los Andes Centrales.

Altitud: 4,338 m.s.n.m. Es considerada la ciudad más alta del mundo.

Límites:

- Por el Norte: Con la región Huánuco.
- Por el Sur : Con la región Junín.
- Por el Este : Con la región Ucayali.
- Por el Oeste: Con la región Lima.

Población: 70, 058 habitantes, aproximadamente.

Territorio: Es de 12 km² aproximadamente.

Relieve: Accidentado por encontrarse en el Nudo de Pasco.

Clima: Es frío y seco. La temperatura oscila entre 10° y -18° C.

4.2. Reseña histórica

Cerro de Pasco: Ciudad que se encuentra a inmediaciones del Nudo de Pasco en la Cordillera de los Andes centrales del Perú. Por su altitud a 4.338 m.s.n.m. es considerada la ciudad más alta del mundo. Fue fundada el año 1578 como un asiento de explotación minera. El 1567, en el naciente Virreinato del Perú, se

hicieron los primeros denuncios mineros; pero, su riqueza mineral ya era conocida desde el Imperio de los Incas, por la explotación de la plata.

Las minas cerreñas, comenzadas a trabajar desde 1567, alcanzan en el siglo XVIII, un desarrollo verdaderamente monumental. Su producción es tanta que para 1620, se le llama "El Nuevo Potosí". "El Cerro de Pasco, es el centro minero más importante del siglo XVIII en América" afirman Von Humbolt y Antonio Raimondi y otros estudiosos.

Desde fines del siglo XVII Cerro de Pasco empezó a ser poblada por españoles, ingleses, franceses, italianos, polacos, chinos, japoneses; así como por emigrantes de las ciudades de Huancayo, Jauja, Tarma, Lima, Callao, Puno y Huánuco, entre otras regiones; lo que originó una mezcla variada de razas, culturas, creencias, religiones, danzas, bailes y música.

Entre 1639 a 1740, Cerro de Pasco se constituye en Patrimonio de la Corona de España. El virrey Luis Fernández y Cabrera en 1639 envió a España cinco millones de ducados, y una Real Cédula le otorgó el título de Ciudad Real de Minas. En 1640 se fundó la "Casa de la Moneda" que acuñó en plata fina los "Cuatro Reales de Pasco". En 1771, el virrey Manuel Amat y Juniet le otorga el título de Distinguida Villa Minera de Cerro de Pasco.

El 6 de diciembre de 1820 es lugar de la batalla por la independencia del Perú entre los patriotas comandados por Juan Antonio Álvarez de Arenales y los realistas por Diego de O'Relly. En diciembre de 1820, el general Álvarez de Arenales proclamó la independencia de Pasco y nombró alcalde mayor al juez de la patria al ciudadano Ramón Arias.

En 1823, el congreso constituyente crea el departamento de Tarma, comprendiendo a la actual región de Huánuco y la región Junín. En 1840, por mandato del presidente Agustín Gamarra le otorga el título de "Ciudad Opulenta".

Siglo XX

En 1902, se inicia los trabajos mineros de la "Cerro de Pasco Investment Company" de Nueva York. En 1905 se implanta el transporte ferroviario entre La Oroya y Cerro de Pasco, y la producción del oro adquiere significación mundial.

En 1907 la "Cerro de Pasco Investment Company" compra la hacienda la Esperanza del inglés George Steel. En 1915 se instaura la "Cerro de Pasco Cooper Corporation" de la fusión de "Cerro de Pasco Mining Corporation".

El 24 de diciembre de 1973, el gobierno del general Juan Velasco Alvarado promulga el Decreto Ley N° 20492, que expropia la Cerro de Pasco Corporation, para denominarla Empresa Minera del Centro del Perú" Centromín Perú.

4.3. Actividades económicas

La minería: Es la principal actividad económica y la fuente de los mayores ingresos económicos de la región. Su aporte a la economía nacional es considerable por cuanto la exportación de los recursos minerales genera el ingreso de millones de dólares al Estado Peruano.

La agricultura: Es una actividad restringida por cuanto la altitud de su geografía no permite la abundancia de especies vegetales.

El comercio: Es un actividad intensa en torno a la actividad minera de la región.

La artesanía: Es muy limitada por tanto no tiene una tradición en esta actividad. Los productos en este rubro son los bordados, trabajos de filigrana en cobre, joyería, tejidos en lana, entre otros.

Aspecto socio cultural: Cuenta con instituciones educativas en todos los niveles educativos, Se tiene entre ellos: Cunas infantiles y PRONOIES. De nivel inicial, primaria y secundaria. Existen institutos superiores de educación pedagógica y tecnológica y la Universidad nacional "Daniel Alcides Carrión".

Instituciones culturales: La actividad cultural es intensa desde muchos años atrás. En la actualidad destaca la institución de educación popular LABOR que centraliza gran parte de la actividad cultural de la región, con proyección nacional.

Instituciones deportivas: Pese a las inclemencias del clima, esta actividad es intensa en disciplinas deportivas como el fútbol, vóley (femenino y masculino), el básquetbol y el atletismo, especialmente en pruebas de larga distancia.

Organizaciones sociales: Se dan en torno a los barrios que se organizan especialmente en torno a festividades religiosas y festividades recreativas como los carnavales. En los últimos años se han incrementado las organizaciones sociales de carácter asistencialista que trabajan en torno a los programas de ayuda social.

Idioma: La población habla mayoritariamente el idioma Español, pero en los sectores rurales se habla el Quechua que mantiene una presencia muy intensa en la comunicación social.

Religión: La religión es mayoritariamente cristiana-católica. En los últimos años se nota el incremento de organizaciones evangélicas y en menor escala algunas sectas religiosas que no pertenecen al cristianismo.

CAPÍTULO V

LA MÚSICA FOLKLÓRICA DE LA CIUDAD DE CERRO DE PASCO

5.1. La música de la danza *chunquinada*

Etimología: El término *chunquinada* es un derivado del vocablo *chunga* que significa mofa o burla. Por lo que el verdadero nombre de esta danza es *chunquinada* y no *chonguinada*, como afirman equivocadamente representantes de intereses de otras regiones del Perú, específicamente de la región Junín.

En el Diccionario Enciclopédico del Perú, el Dr. Tauro del Pino, A. dice: “Chunquinada (derivado de *chunga*) es una danza popular que se ejecuta en los departamentos de Pasco, Junín y Huánuco. Hace burlas de los españoles de la época colonial, y coherentemente los bailarines tienen pelucas con largos crespos y vestidos con vistosos bordados”.

Origen de la danza

Se remonta a fines del siglo XVII, cuando la ciudad de Cerro de Pasco empezó a ser poblada por grupos de otros países como españoles, ingleses, franceses, italianos, polacos, chinos, japoneses; y, a la vez por migrantes de los departamentos como Junín, Huánuco, Lima, Ayacucho, Puno y otras regiones del Perú, fenómeno que originó una mezcla de razas, culturas, creencias, religiones, danzas, bailes y propiamente la música.

La danza como arte popular fue traída por los europeos. Una variedad de danzas cortesanas, galantes y remilgadas, que eran alternadas con succulentos potajes y bebidas exóticas, fueron siendo observadas por el poblador cerreño, quienes no

dejaban escapar los detalles de los vistosos desplazamientos, balances y saludos, retiradas y cruzadas; desplantes, reverencias y gambetas; besamanos de elegante minué; ágiles giros de cuadrilla, prolíficos y cuidadosos entrecruzamientos en el tejido de cintas; todas estas estampas fue admirada por el poblador cerreño.

Con el transcurso del tiempo y la asesoría de los que representaban estos bailes cortesanos, decidieron imitarlos para rendir homenaje especialmente a las *Fiestas de las Cruces*. De esta manera el poblador cerreño imitando a las parejas europeas creó la *chunquinada*. Por esto se puede afirmar que, es la imitación en son de burla que hicieron los pobladores de la ciudad de Cerro de Pasco de las danzas traídas por los extranjeros de antaño, especialmente de los provenientes de Norteamérica y Francia, desde la época colonial. Así se explica que el *chunquino* luce una vestimenta de pantalones de torero, saco y sombrero de caballero, máscara que representa la fisonomía extranjera de raza blanca. Complementa el vestuario las prendas y alhajas de plata en el cuerpo, con figuras que representan águilas, llamas, leopardos y mariposas de plata que adornan los empeines de los zapatos.

El acompañamiento musical

El acompañamiento musical de la danza *la chunquinada* lo ejecutan conjuntos musicales denominados “orquestas típicas folklóricas”. El número de instrumentistas de la orquesta varía entre 15 a 20 integrantes. Los instrumentos musicales que se utilizan son: el arpa, violín, clarinete; saxo alto, tenor y barítono.

Una sola melodía se interpreta en forma de repetición de inicio a fin, de acuerdo al desarrollo de las coreografías en una presentación. Tanto la coreografía *la francesa* como la *americana* tienen su propia melodía de acompañamiento.

Análisis de la música de la danza *chunquinada*

La *chunquinada* utiliza varias melodías para las diversas partes que tiene ésta danza. Se inicia con el baile denominado “La francesa”, o también se baila “La americana”, posteriormente se baila la parte denominada “Trenzado de cintas” y finaliza con el remate de un “huayno”.

Se desconoce la autoría de las melodías que se interpretan en la danza de la *chunquinada*; es decir, son anónimas. Su conservación se da gracias a la tradición oral, de generación en generación, ya que la mayoría de los músicos que intervienen en la danza, son de formación empírica o aficionada, desconociendo el uso de la escritura musical.

Para realizar el análisis en estudio se ha escogido dos de los momentos más representativos de la danza, “La francesa” y el “Trenzado de cintas”. El remate de “huayno” no ha sido considerado, porque la ejecución de esta melodía es de libre interpretación; es decir, cada conjunto musical escoge el remate que desea interpretar, no existiendo una melodía originaria en la danza para el remate final.

Para el “Trenzado de cintas”, existen muchas melodías adaptadas al estilo de esta danza, algunas de estas adaptaciones logran fusionarse con la danza y otras por el contrario alteran la originalidad del estilo; para el presente análisis se ha tomado la melodía más representativa en esta danza de todos los grupos que practican la *chunquinada*.

La transcripción se hizo de la música que se interpretó en el gran concurso de “Chunquinada Cerreña”, dicho concurso se realizó en la ciudad de Cerro de Pasco en el año 2010, dentro del coliseo municipal de ésta ciudad.

Análisis de “La Francesa”

♩. = 120

Patrón A

antecedente consecuente

Melodía en Saxos

Platillo
Tom
Bombo

Patrón A1

antecedente consecuente varias veces para finalizar

Centro tonal

9 Ámbito

intervalo de 11ª onceava

The image displays a musical score for 'La Francesa'. It features three systems of notation. The first system shows the melody for saxophones and a percussion pattern for hi-hat, tom, and bass drum. The melody is divided into two sections: 'antecedente' and 'consecuente', both in 12/8 time. The tempo is marked as quarter note = 120. The second system, labeled 'Patrón A1', shows a more complex rhythmic pattern with four sections: 'antecedente', 'consecuente', 'varias veces', and 'para finalizar'. The 'varias veces' section is in 9/8 time. The third system shows a melodic interval of an eleventh (onceava) on a treble clef staff, labeled 'Ámbito' and 'intervalo de 11ª onceava'.

Esta melodía está compuesta por una única sección dividida en dos partes, tal como se observa en el gráfico; a su vez; estas secciones están formadas por segmentos musicales que se relacionan entre sí, por un antecedente y un consecuente musical.

El carácter de este pasaje melódico es marcial jocos. Claramente se hace alusión de un momento humorístico por parte de los danzantes, hacia la postura de los habitantes franceses. Claro está, que la música no hace referencia a ningún estilo u forma musical de la cultura francesa, sólo se tiene el carácter del momento a escenificar, y con la música se logra tal efecto a recrear.

También podemos observar que se hace uso de la escala de grados conjuntos en el modo mayor, esto se debe a que los músicos utilizan el saxofón; este instrumento musical permite digitar de manera sencilla esta escala; con el uso del saxofón los

músicos andinos no sólo pueden expresarse a través de la escala pentatónica, sino que también lo pueden hacer a través de la escala de grados conjuntos, ya sea en modo mayor o menor.

La melodía es de textura heterofónica, y es acompañada por un ostinato rítmico tal como vemos en el gráfico.

La melodía que se usa para el “Trenzado de cintas”

♩ = 70

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 70 beats per minute. It consists of six staves. The first four staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are two sections marked 'varias veces' (several times) in the fourth and sixth staves, indicating repeated rhythmic patterns. The score includes time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

Escala pentatónica

The diagram shows a pentatonic scale on a treble clef staff. The notes are C4, D4, E4, G4, and A4. A vertical line below the G4 note is labeled 'Centro Tonal'.

Ámbito

The diagram shows a 10th degree interval on a treble clef staff. A note is placed on the bottom line (C4) and another note is placed on the top line (C5), connected by a curved line. The text 'Intervalo de 10º decima' is written below.

Esta melodía también es de textura heterofónica, esto se debe a que, los diversos instrumentos que intervienen en la ejecución de la música de la *chunquinada* como son: el saxo alto, el saxo tenor, el saxo barítono y el violín, ejecutan la misma melodía al unísono, provocando esta textura heterofónica. Ésta es una de las principales características de la melodía de esta danza, su textura, el sonido de los saxofones al unísono en diversas octavas, crea una sonoridad incomparable de potencia, presencia, imponente y majestuoso, que no se encuentra en otra región del Perú.

También podemos observar que la melodía se desenvuelve sobre la escala pentatónica, pero hace uso de una nota ajena (fa), y así alude a la escala del modo mayor, esto da variación al movimiento melódico, ayudando a evitar la monotonía. Como se ha indicado anteriormente, el uso de notas propias de la escala mayor se debe a la facilidad de la ejecución de estas escalas en el saxofón.

La tonalidad sobre la cual se desarrolla toda la melodía es de *la menor*. La métrica de las pulsaciones en su mayoría siguen una división binaria, que solo alterna con una pulsación ternaria al terminar cada sección melódica, aquí también encontramos otra de las características principales de la música de la *chunquinada*, su final de 3/4 en comparación con toda la melodía que recorre el 2/4.

Se realizó el análisis estructural de la melodía.

SECCIÓN A

Patrón A

♩ = 70

antecedente consecuente

Patrón A1

antecedente consecuente

SECCIÓN B

Patrón B

antecedente consecuente

Patrón B1

antecedente consecuente

varias veces

SECCIÓN C

Patrón C

antecedente consecuente

Patrón C1

antecedente consecuente

varias veces

A veces los músicos repiten en forma continua alguna de las secciones, en la mayoría repiten la sección "B" y para finalizar repiten varias veces la sección "C".

Se observó que, las secciones mantienen una proporción regular binaria, entre patrones, antecedentes y consecuentes; auditivamente esta estructura genera un orden lógico, haciendo que la melodía se vuelva contagiosa y de fácil retención.

El final de cada sección mantiene la pulsación ternaria para dar conclusión a la frase y a la sección, esta característica da forma al estilo de la música de la *chunquinada*.

Usando el lenguaje del análisis clásico -de la música docta- esta música tiene una construcción ternaria, cada sección es un periodo musical estable, cada patrón es una frase; y, cada antecedente y consecuente son semi frases.

En los antecedentes y consecuentes de las secciones, el movimiento melódico presenta adornos y apoyaturas de la música andina del centro y sur del Perú.

Se analizó los motivos de la melodía para ver el origen de esta expresión musical.

♩ = 70

The musical score consists of six staves, each representing a different section of the melody. The tempo is marked as ♩ = 70. The time signatures vary across the staves: 3/4, 3/2, 2/4, 3/4, 3/2, and 2/4. The sections are labeled as follows:

- Staff 1: Section 'a' (3/4), Section 'b' (3/4), Section 'a1' (3/4), Section 'b1' (3/4).
- Staff 2: Section 'a' (3/4), Section 'b' (3/4), Section 'c' (3/2), Section 'd' (2/4).
- Staff 3: Section 'e' (3/4), Section 'b2' (3/4), Section 'a2' (3/4), Section 'b1' (3/4).
- Staff 4: Section 'e' (3/4), Section 'b2' (3/4), Section 'c1' (3/2), Section 'd1' (2/4). A phrase is repeated 'varias veces' (several times).
- Staff 5: Section 'a3' (3/4), Section 'b1' (3/4), Section 'a4' (3/4), Section 'b3' (3/4).
- Staff 6: Section 'a5' (3/4), Section 'b1' (3/4), Section 'c' (3/2), Section 'd1' (2/4). A phrase is repeated 'varias veces' (several times).

Ahora observamos en el gráfico que, casi todos los motivos son derivados de los motivos iniciales “a” y “b”; es decir, estos dos motivos son los generadores de toda la música de la danza. También observamos que el motivo “c” y “d” se encuentran en el final de todas las secciones, con pequeñas variaciones.

Por lo tanto tenemos que la identidad de la música de la danza la *chunquinada*, se encuentra en el patrón rítmico que usan los motivos “a” y “b”, ya que en todas las secciones se encuentra este motivo rítmico con diversas variaciones melódicas. Ésta, es también, otra característica principal de esta expresión musical.

El motivo “e” es el único que utiliza una nota ajena a la escala pentatónica, este efecto traslada momentáneamente a la melodía a la región del modo mayor de la escala con el centro tonal en la nota *do*.

Los adornos presentes en la melodía tienen carácter de apoyaturas, este elemento nos dice que, esta característica es propia de la música de Cerro de Pasco, a diferencia de los adornos de la música de Huancayo que tienen por característica el uso de mordentes y especie de trinos; por lo tanto, podemos ver que el origen de esta música se encuentra más ubicada hacia la región de Cerro de Pasco que en la región del valle del Mantaro.

También hay que hacer la observación de que, al finalizar cada motivo “d” y sus derivados, los músicos ejecutan adornos propios de la música de Huancayo, esto hace parecer que esta música es propia de la región Huancaína, además de que, las orquestas folklóricas típicas de la región central del Perú, están formadas por grandes agrupamientos de saxofones, y este formato de agrupaciones abunda en la región de Huancayo, es decir; el formato musical con el que se ejecuta la música

de la *chunquinada*, podría ser originario de Huancayo, pero este tema es motivo de otra investigación, por el contrario, la música de la danza de la *chunquinada* sí muestra rasgos de que su origen está en la región de Cerro de Pasco, debido a las diversas características encontradas en el análisis realizado.

Hay que indicar que, dentro del formato grupal de saxofones, también acompaña el arpa andina que utiliza sólo la escala pentatónica, y es sobre esta escala la que realiza los acompañamientos en las diversas interpretaciones musicales. Para el caso de la *chunquinada* el arpa acompaña la música sólo con motivos rítmicos que siguen la pulsación métrica de la danza.

Por último, sólo se hace uso de la percusión para el remate de huayno al finalizar la presentación de los *chunquinos*.

5.2. El huayno de Cerro de Pasco

El huayno denominado también como *wayno* o *wayñu* es un género musical tradicional del Perú. El musicólogo Roel Pineda (2003) señala: “*El huayno o wayñu es exclusivamente para danzar en parejas, generalmente sueltas, independientes y de pañuelo*”.

La estructura musical surge de una base pentatónica de ritmo binario, característica estructural que ha permitido a este género convertirse en la base de una serie de ritmos híbridos, desde la cumbia hasta el rock andino. Adopta diversas modalidades, según las tradiciones locales o regionales; y en cierta forma representa la adhesión popular a la cultura del terruño. Es considerado el baile andino por excelencia.

El huayno de la ciudad de Cerro de Pasco tiene características muy diferenciadas al de otras ciudades del Perú. Su carácter nostálgico y lamentoso refleja las vivencias de sus pobladores en las alturas andinas azotadas por el frío, las inclemencias del tiempo y los sufrimientos de los trabajadores mineros. Las letras de estos huaynos reflejan más que los testimonios y a veces la protesta por una ciudad enfrentada a la opulencia de sus riquezas mineras, pero también a la pobreza, a la injusticia y la destrucción misma de la ciudad por la explotación minera.

Características del huayno de Cerro de Pasco

- Presenta u obedece a la forma A, B, C.
- El tempo es aproximadamente de 88 negras por minuto.
- Presenta la síncopa que caracteriza a este género musical.
- La métrica es cambiante, 3/4, 2/4, etc.
- Está inspirada en los motivos románticos, las vivencias del poblador cerreño, el paisaje andino, especialmente relacionado al trabajo de las minas y más de una vez testimonian pasajes de nostalgia y protesta social.
- El estilo es festivo, elegante y airoso.
- Entre la melodía, el ritmo y las letras existe un balance adecuado.
- Entre frase y frase existe frecuentemente un nexo musical que termina y prepara el inicio de la otra frase.
- Su interpretación es frecuente como para escuchar, bailar, para las serenatas andinas o simples disfrute de su interpretación.

Entre los huaynos de la ciudad de Cerro de Pasco más populares se pueden mencionar: “Cuando llora el corazón”, “Laguna de Patarcocha”, “Ay mi palomita”,

“Lucero de la mañana”, “Águila negra”, “Ay mi Lourdes”, “El guardiancito”, “Triste es la vida en el mar”.

Entre los conjuntos o intérpretes reconocidos por su calidad interpretativa del huayno cerreño se tiene a: “Ídolos del pueblo”, “Melodía andina”, “Estampas andinas”, “Alma cerreña”, “Todos del pueblo”, “Quinteto cerreño”.

Los instrumentos utilizados para la interpretación del huayno cerreño comúnmente son: la guitarra, el violín, el saxofón, el clarinete, el acordeón, en los últimos tiempos el órgano electrónico, la batería y el bajo electrónico.

ANÁLISIS DEL HUAYNO CERREÑO

“HAY MI LOURDES”

Las herramientas y técnicas usadas en el análisis de las melodías cerreñas fueron:

- Transcripción melódica, con el uso de la notación musical docta (pentagrama)
- Segmentación, de fragmentos melódicos y rítmicos para encontrar la forma
- Estadística de sonidos, para ubicar escalas, ámbitos y figuraciones rítmicas

El análisis de la melodía, no sólo mostraron un resultado técnico musical, sino que ayudaron a interpretar el contexto en el que fue compuesta, así mismo se tendrá una confirmación del conocimiento del lenguaje musical de los músicos que crearon dichas melodías, ya que podrían haber sido hechas con un conocimiento técnico del lenguaje musical, o sólo obedecen a la manifestación intuitiva de los intérpretes. También ayudó a ver si el estilo es auténtico de la provincia de Pasco o fue influenciado o tomado de otros lares del territorio peruano. Diversos aspectos del contexto de la música cerreña se dilucidaron con el análisis de las melodías

La melodía fue compuesta por Jesús Enciso. La presente transcripción se realizó de la versión cantada de Fidel Roque, de la producción musical que lleva su mismo nombre. No se tomó en cuenta la introducción instrumental, porque es un derivado de la melodía principal, además de que cada intérprete crea su propia introducción instrumental.

♩ = 100

2º vez

3º y 4º vez

extensión cadencial

Escala pentatónica

Centro tonal

Ámbito

intervalo de 9º novena

La textura que presenta es de melodía con acompañamiento, las texturas homofónicas que se perciben son sólo expuestas en la melodía, encontrando de esta manera una de las primeras características de los huaynos cerreños.

Presenta un cambio de compás: 2/4 a 1/4, tal como muestra la transcripción, esta es una característica propia de la música que se practica en la región central del Perú; es decir; la acentuación de los tiempos fuertes, fuera del patrón regular.

La escala es de fácil percepción, ya que, en la exposición del primer patrón musical se presentan todos los sonidos principales que se utilizaron en el desarrollo del tema.

En el primer compás aparece un do# que podría tomarse como nota de paso, pero no, esta característica melódica hace referencia al uso de la escala menor melódica, que fue introducida en las formas musicales andinas, durante la transición del periodo colonial al republicano en el Perú y afectó a las regiones del centro y sur.

La velocidad con la que se ejecuta este huayno es de pulsaciones casi ligeras, ésta es una de las características vitales para la ejecución del huayno cerreño.

Esta melodía es acompañada de un ostinato rítmico, característico del huayno cerreño, es producido por la guitarra de rasgueo, el bajo electrónico y la guitarra bordón:

The image shows a musical score for three instruments: Guitarra Bordón, Guitarra de Rasgueo, and Bajo Electrónico. The score is in 2/4 time and consists of five measures. The Guitarra Bordón part shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Guitarra de Rasgueo part shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating strumming. The Bajo Electrónico part shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'y' marks above them, indicating a specific bass line.

Los contornos melódicos que realiza la guitarra bordón son diversos y responden a la creatividad del ejecutante, además cambian de acuerdo a la tonalidad en uso. La guitarra de rasgueo lleva la rítmica en torno al uso de los acordes que acompañan al tema. El gráfico anterior muestra el estilo rítmico con el cual se ejecuta el rasgueo.

La incorporación de instrumentos electrónicos a la música peruana, en especial en los huaynos, presenta al bajo electrónico marcando una rítmica de la mayoría de huaynos peruanos; los contornos melódicos se dan en base a los acordes seleccionados para cada melodía, se resalta que la mayoría de notas giran en base a la escala pentatónica. El análisis estructural presenta una sección claramente definida, con un criterio primario para desarrollar una idea musical, todo el tema gira alrededor de un estribillo musical de cinco compases, y sólo presenta algunas modificaciones en las sucesivas repeticiones.

En esta única sección se encontró que los segmentos tienen una relación entre sí, de antecedente y consecuente, creándose un patrón habitual en la música andina de 2 compases más 3 para generar una idea.

SECCION ÚNICA

patrón A

♩ = 100

antecedente consecuente

2º vez

3º y 4º vez

patrón A1

antecedente consecuente

extensión cadencial

La unidad de la forma se da porque cada antecedente y consecuente se repiten dos veces más una extensión cadencial, en cada exposición del tema; esto genera una estructura lógica de fácil percepción auditiva. Esta sección presenta un patrón que se repite con una ligera variación. Los patrones son de forma binaria que estabilizan aun más a la melodía. Los segmentos melódicos no fueron compuestos con motivos elaborados; prima el instinto andino para componer fragmentos sonoros al criterio elaborado de desarrollar ideas musicales, esto ayuda a dar unidad, en lo pequeño y lo grande de la estructura.

Se propone una forma estructural desde el punto de vista del análisis musical, enfocado en las formas académicas; es decir; a cada segmento podemos llamar semi-frase y a sus elementos motivos, convirtiendo así la sección en un periodo musical binario, además se utilizan grados armónicos que acompañan a la melodía.

PERIODO

frase A

semi frase a semi frase b

♩ = 100

2° vez

Mi menor: III

3° y 4° vez

frase A1

semi frase a1 semi frase b1

I

extensión cadencial

III I

Como se mencionó, en la elaboración de motivos también prima el criterio instintivo; así, en base a cuatro pequeñas ideas se ha desarrollado todo el tema, motivos *a*, *b*, *c* y *d*.

The musical score illustrates the development of four motifs (a, b, c, d) in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The motifs are defined as follows:

- Motif a:** A four-note phrase: G4, A4, B4, C5.
- Motif b:** A two-note phrase: D4, E4.
- Motif c:** A four-note phrase: F#4, G4, A4, B4.
- Motif d:** A four-note phrase: C5, B4, A4, G4.

The score shows the first occurrence of each motif, followed by a second occurrence of 'a' and 'b' (labeled '3° y 4° vez'), and then a first and second extension of 'c' and 'd' (labeled 'extensión cadencial').

Los motivos *a*, *c*, *a1* y *c1* establecen el estilo melódico rítmico del huayno cerreño.

CONCLUSIONES SOBRE EL ANALISIS MUSICAL DEL HUAYNO CERREÑO

“AY MI LOURDES”

El presente análisis nos reveló diversos aspectos técnico-musicales que sirvieron para entender y comprender el estilo musical del huayno cerreño, y estos son:

La textura y el color

Actualmente el color o timbre de la música cerreña ha tenido una mixtura con el uso de instrumentos acústicos e instrumentos electrónicos, en especial con el uso del bajo electrónico y el teclado electrónico o sintetizador que utiliza sonidos denominados como *string* u órgano electrónico, la utilización de estos instrumentos electrónicos

está haciendo que se convierta en una de las características propias del huayno cerreño, a diferencia de años anteriores.

La textura mantiene el formato de melodía acompañada, solo aplicando polifonías en la melodía principal en forma de segunda voz, siendo ésta, otra característica principal de la música cerreña. Las sensaciones polifónicas se dan gracias a la libertad de la guitarra bordón, órgano electrónico u otro instrumento melódico como el violín o acordeón. De esta manera se forma una mixtura de texturas pero que son claramente identificables y que estructuran gran parte del estilo del huayno cerreño.

Elementos melódicos

Es totalmente audible el uso de la escala pentatónica, propio del estilo andino, pero también encontramos la influencia de la escala menor melódica, que es una característica propia de la música andina del centro y sur del Perú, que se desarrolló entre los períodos colonial y republicano, debido a la influencia y/o a la convivencia con la cultura Europea, también encontramos esta característica melódica en las mulizas cerreñas que acentúan con mayor énfasis el uso de la escala menor melódica, teniendo así que el huayno cerreño es menos europeizado que la muliza cerreña.

Los motivos rítmicos melódicos son netamente característicos de la música andina de toda la región centro y sur del Perú, por lo tanto no podemos hablar de un estilo netamente auténtico.

La rítmica

La velocidad del pulso, es el elemento más importante del huayno cerreño; es decir, gracias a este elemento, el huayno cerreño recién cobra autenticidad y estilo propio, sólo ejecutando el huayno a esa velocidad se entiende que es de Cerro de Pasco,

porque como ya se indicó anteriormente, los demás elementos musicales también se encuentran en las diferentes formas musicales del ande peruano

La armonía

El elemento armónico se maneja en un ámbito totalmente instintivo, utilizando solo dos grados armónicos de la escala menor, esto podría parecer un nivel primitivo del uso de la armonía, pero en realidad con esta forma de usar la armonía se logra enmarcar el estilo del huayno andino; o mejor dicho, se logra percibir mejor la esencia del huayno en estudio.

5.3. La muliza de Cerro de Pasco

La muliza cerreña: Canción testimonial del Cerro de Pasco

Las minas cerreñas, comenzadas a trabajar desde 1567, alcanzan en el siglo XVIII, un desarrollo verdaderamente monumental. Su producción es tanta que para 1620, se le llama "El Nuevo Potosí". No en vano había suplido con creces al cerro rico potosino cuando éste pasó a conformar el virreinato de Buenos Aires. "El Cerro de Pasco, es el centro minero más importante del siglo XVIII en América" afirma categórico Von Humbolt, Antonio Raymondi y otros tantos estudiosos que, admirados, confirman su testimonio en sendas publicaciones. Las pruebas de la alucinante fecundidad argentífera de aquellos años, lo dan las precisas informaciones estadísticas de las Cajas Reales de Pasco y el Alto Tribunal de la Minería. Los ricos mineros de entonces, no contentos con poseer ingentes fortunas fundidas en marcos de plata, compraron para reforzar su prestigio personal y

familiar, sendos títulos de condes y marqueses, con plata contante y sonante de sus minas, el mismísimo rey de España rubrica con su firma estos pergaminos.

Extremadamente abundante resultó la producción minera cerreña en este siglo, que la llama y el caballo resultaron débiles e insuficientes para el transporte de los minerales. Sabemos que la llama, por ejemplo, puede cargar hasta cien libras de peso cubriendo una distancia de diez leguas diarias. Los caminos rípidos y angostos de la agresiva zona andina, no podían ser vencidos por estos animales, por lo que se recurrió a la solución ideal: la mula. Este poderoso híbrido, no solamente resultaría idóneo para el transporte mineral como había ocurrido en Potosí el siglo anterior, sino que también fue usado para el pisoteado de los minerales en los ingenios cerreños.

El problema que representaba la cría de este resistente animal es que, a diferencia del vacuno cimarrón que se produce libremente en los campos, la mula es un animal doméstico que exige ciertas técnicas para su reproducción y una especial dedicación en varias etapas que llegan hasta el momento de la venta; desde el mes de noviembre que comenzaba la parición, hasta el 24 de Junio, día de San Juan, en que comenzaba la hierra, la selección y separación de los reproductores. Cuidar la alimentación de las pequeñas crías, capar a los machos, marcar a los animales con hierro, amansarlos, y la prueba más brava, el arreo hasta la zona de venta de los ventisqueros andinos de Pasco era una delicada que solo podía estar a cargo de personajes especializados de Córdoba, Tucumán, Santiago del Estero, Salta, Jujuy. De allí había que traer las numerosas mulas que la industria minera requería. Es así que, conduciendo tropas de tres a cuatro mil mulas, los jinetes argentinos

vendedores conjuntamente con los compradores jinetes cerreños, llamados *muleros* por la especialidad, atravesaban las pampas, las cordilleras y tantos valles para llegar hasta Cerro de Pasco.

Llegada la noche de cada jornada, los arrieros se sentaban en derredor de la parrilla gaucha, para escanciar las marmitas de locros y saborear el asado argentino. Más tarde, con el inmenso telón de fondo del cielo campero entonaban hermosas y sentidas canciones acompañados de guitarras y quenenas. Estas canciones, la vidalita y el triste argentino, hicieron nacer mixtificada, una nueva canción cadenciosa y nostálgica que por ser creación de muleros, devino en muliza. Durante la tarea de transporte en el día, las voces broncas y hermosas de los arrieros cerreños, inundaban los páramos inmensos con acompasado trotar de sus cabalgaduras. Así nació la muliza. Esta hermosa creación musical cerreña, fue a partir de aquellos años, no sólo vehículo de los más recónditos sentimientos amorosos, tanto en sus versos refinados y quejumbrosos, como en sus melodías cadenciosas y acompasadas; sino también cuando la ocasión lo determinó como grito de denuncia y protesta.

Entre algunas mulizas más populares se tiene: “A ti”, considerada como una de las más extraordinarias composiciones de este género; “Las carretas ruedan”; “Vida de estudiante”; etc.

Características de la muliza de Cerro de Pasco

- Su origen temporal es colonial, por lo que podría caracterizarse de chola.
- Su origen musical se da como una derivación de las formas: zeguel,-vidala-muliza o romance-muliza.

- Es de ritmo regular, recuerda la cadencia del paso de las mulas.
- Usa la escala diatónica y la tonalidad es menor.
- Su uso es periódico, preferentemente en los carnavales.
- En la letra de sus canciones revela temperamentos y pasiones sociales.
- La muliza está compuesta especialmente para ser cantada, pero también tiene un efecto especial cuando es interpretada por las bandas de música.
- La temática lírica de su inspiración se encuentra en la belleza femenina, los sentimientos de amor, correspondidos o no, el paisaje de las alturas andinas de Cerro de Pasco, la nostalgia, el trabajo de las minas, las luchas sociales, el existencialismo humano, etc.
- El canto de las mulizas se hace al unísono o a dos voces que marchan por terceras paralelas.
- Generalmente las mulizas son acompañadas con guitarras, mandolinas, violines, quenas, clarinetes, acordeones, etc.
- Muchas mulizas han sido compuestas para ser interpretadas en los concursos de carnavales.
- El tempo aproximado de la muliza es de 80 negras por minuto.

ANALISIS DE LA MULIZA CERREÑA

“A TÍ”

La melodía fue compuesta por Graciano Ricci, y la letra por Mariano V. Collao. La presente transcripción se realizó de la versión cantada de los “Ídolos del Pueblo”, de la producción musical que lleva su mismo nombre. No se ha tomado en cuenta la introducción, la variación instrumental, y la pequeña llamada al remate, debido a que son derivados de la melodía principal, además de que cada intérprete crea su propia introducción instrumental, por lo tanto, varían.

La presente transcripción, ha sido reorganizada y sistematizada, en concordancia con el estilo propio de la muliza y el remate del huayno cerreño; esto se debe a que los intérpretes de las distintas versiones que se pueden conseguir en diversas producciones musicales, tienen un conocimiento empírico del lenguaje musical, y se manifiestan en una interpretación de nivel inicial y/o podemos llamarlo de aficionado, es por ello que varían en las entradas de las melodías, no respetando la pulsación propia de los compases.

MULIZA

$\text{♩} = 110$

Sol menor: I III V I VII III

VI III V I

Escala Melódica

Centro Tonal

Ámbito

intervalo de 8^o octava

REMATE DE HUAYNO

$\text{♩} = 85$

Sol menor: I VI III V I

III V I

Escala Pentatónica

Centro Tonal

Ámbito

intervalo de 8^o octava

La textura que presenta, es de melodía con acompañamiento, las texturas homofónicas que se perciben son sólo expuestas en la melodía (intervalos armónicos de 3ra), encontrando de esta manera una de las primeras características de las mulizas cerreñas.

La escala sobre la cual se desarrolla la melodía es la escala menor melódica. Los contornos melódicos, que son muy característicos de las mulizas, muestran una vez más la influencia europea en la música andina, esta influencia tiene su origen en la transición del periodo colonial al republicano en el Perú, y afectó a las regiones del centro y sur.

La tonalidad de la melodía, está en *sol* menor. El uso del *mi* natural y del *fa* sostenido en la primera y segunda parte de la muliza en estudio, podrían verse como notas de bordadura, pero una vez más, no es así, esta característica melódica hace referencia al uso de la escala menor melódica.

La velocidad, con la que se ejecuta esta muliza es de $\text{♩} = 110$ pulsaciones por minuto, esta es una de las características vitales para la ejecución de la muliza cerreña.

Esta melodía es acompañada de un ostinato rítmico, característico de la muliza cerreña, y es producido por la guitarra de rasgueo y el bajo electrónico:

The image shows a musical score for two instruments: 'Guitarra de Rasgueo' (Acoustic guitar) and 'Bajo Electrónico' (Electronic bass). The score is written in 2/4 time and consists of five measures. The guitar part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords marked with a sharp sign (#). The bass part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords marked with a sharp sign (#). The key signature is one flat (F major/D minor).

La guitarra de rasgueo, lleva la rítmica en torno al uso de los acordes que acompañan al tema, el bajo electrónico lleva las notas fundamentales de cada acorde, lo que da la característica especial al estilo de la muliza, es el uso de las articulaciones en las pulsaciones propias de la llevada rítmica.

Las pulsaciones de los compases, son propias de un compás partido, esta métrica de las pulsaciones se rompe con la acentuación de un pulso largo; de esta manera; se organiza un patrón rítmico, que es la característica principal de las muliza cerreña ($\frac{\overline{C}}{E}, 1/2$), y lo podemos observar en el grafico anterior.

Haciendo el análisis estructural, vemos que esta muliza presenta dos secciones claramente definidas (A, B).

En estas dos secciones encontramos que los segmentos tienen una relación entre sí, de antecedente y consecuente, a la vez que se mantiene la característica habitual de la muliza cerreña $\frac{\overline{C}}{E}, 1/2$, en el patrón del pulso.

MULIZA
SECCIÓN A

SECCIÓN B
Patrón B

La unidad de la forma se da gracias a que cada antecedente y consecuente se repiten dos veces en cada sección; esto; auditivamente genera una estructura lógica de fácil percepción.

Todos los patrones se estructuran de forma binaria, lo que estabiliza de manera más consistente a la melodía.

También se observó que los segmentos melódicos no fueron compuestos con motivos melódicos elaborados, sino que las líneas melódicas se dejan llevar por el patrón del pulso; es decir; la rítmica característica de la muliza, prima a la elaboración melódica, una vez más prima el criterio primario e instintivo de elaborar segmentos melódicos. También podemos proponer una forma estructural desde el punto de vista del análisis musical, enfocado en las formas académicas; es decir; que a cada segmento podemos llamar semi-frase y a sus elementos motivos, convirtiendo así la sección en un periodo musical binario.

MULIZA

PERIODO A

PERIODO B

al repetirse, se genera el periodo

Aquí podemos ver que las frases A y B, dan estructura a toda la identidad de la muliza. La semi frase *b1* y la semi frase *c*, son de tal importancia, que sin ellas no se podría distinguir el estilo de la muliza cerreña; debido a que; el uso de semi tonos descendentes en estos segmentos melódicos, crea una sensación peculiar de carácter melismático, teniendo así otra de las características más resaltantes de la muliza cerreña.

Como anteriormente se indicó, en la elaboración de motivos también prima el criterio instintivo, aquí podemos observar como en base a dos pequeñas ideas (*a* y *b*) se ha desarrollado casi todo el tema.

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff contains motifs labeled 'a', 'b', 'a1', and 'b1'. The second staff contains motifs labeled 'c', 'b2', 'c1', and 'b3'. Brackets and lines above the notes indicate the structure and relationships between these motifs.

El motivo “*b*” y todos sus derivados, son en esencia, la célula musical que da forma y define la identidad de la miliza cerreña.

Otra de las características más saltantes de la forma musical en estudio, es el remate de huayno que utiliza al final. A continuación vemos su gráfico estructural.

The image shows two staves of musical notation for the ending of a huayno. The first staff is labeled 'SECCIÓN A' and 'REMATE Patrón A'. It is divided into 'antecedente' and 'consecuente' sections. The second staff is labeled 'SECCIÓN B' and 'Patrón B', also divided into 'antecedente' and 'consecuente' sections. The notation includes measure numbers 18 and 24.

El remate final está compuesto por dos secciones melódicas que viajan sobre una escala pentatónica. La relación entre antecedente y consecuente es de fácil percepción debido a las características rítmicas que presentan las dos secciones. También podemos proponer un análisis con las segmentaciones propias de la música docta.

PERIODO REMATE

frase A

frase B

18

24

Podemos observar que existe el cambio de compás 3/4 a 2/4, muy propio de las acentuaciones de la música andina. También existen las apoyaturas melódicas, propias de las melodías andinas.

El remate de huayno es acompañado por un ostinato rítmico que está a cargo de la guitarra de rasgueo y el bajo electrónico, este último sigue el patrón melódico propuesto por el acorde; es decir, sólo arpeggia el acorde, y la guitarra de rasgueo cambia de acuerdo a los acordes propuestos.

Organo electrónico

Guitarra de Rasgueo

Bajo Electrónico

La función que actualmente cumple el órgano electrónico, la cumplía el acordeón; de esta manera la textura era más acústica, hoy en día ya no es así, solo en algunas agrupaciones guardan la textura acústica de los instrumentos que acompañan a las melodías.

En la elaboración de motivos también prima el criterio instintivo, aquí podemos observar como en base a dos pequeñas ideas se ha desarrollado todo el tema, motivos a y b.

The image displays two staves of musical notation in a single system. The first staff begins at measure 18 and the second at measure 24. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Brackets below the notes identify specific motifs: 'a' (measures 18-19), 'b' (measures 19-20), 'b1' (measures 20-21), 'a1' (measures 21-22), 'b2' (measures 22-23), and 'c' (measures 23-24) on the first staff; and 'a2' (measures 24-25), 'b3' (measures 25-26), 'a3' (measures 26-27), and 'c' (measures 27-28) on the second staff. The motifs 'a' and 'b' are the primary ideas mentioned in the text.

Con el análisis de motivos, vemos que el elemento que genera una de las características principales, es el paso de medio tono en el motivo "c", ésta es una de las características más saltantes de los huaynos cerreños.

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS CUALITATIVO

Siguiendo las pautas del manual para Maestrías de la Universidad César Vallejo de Trujillo denominado *Diseño del Trabajo de Investigación* que señala:

“Cómo realizar el análisis Cualitativo. Para realizar el análisis se debe tener en cuenta los siguientes puntos:

- 1) *Transcribir textualmente toda la información recolectada a través de los instrumentos aplicados.*
- 2) *Organizar la información de un modo visualmente fácil.*
- 3) *Definir una forma de análisis”.* 9

Se realizó el análisis cuantitativo correspondiente al trabajo de investigación presente.

Cuadro N° 1

Pregunta	Entrevistados				
	1	2	3	4	5
1. ¿Reconoce Ud. el proceso histórico que ha atravesado la denominada “música cerreña” desde sus orígenes hasta la actualidad?	si	si	si	si	si

Fuente: Cuestionario

A la **pregunta N° 1**: ¿Reconoce Ud. el proceso histórico que ha atravesado la denominada “música cerreña” desde sus orígenes hasta la actualidad? se tuvo el siguiente resultado:

Análisis: Los entrevistados en su totalidad coinciden en responder que: “Sí” reconocen el proceso histórico que ha atravesado la denominada “música cerreña” desde sus orígenes hasta la actualidad.

Ningún entrevistado (0) señaló las alternativas “no” y/o “en algunos casos”.

Conclusión preliminar: De las respuestas se puede deducir que la denominada “música cerreña” es una manifestación folklórica que presenta un origen y proceso histórico propio a través de la historia y que en la actualidad mantiene su vigencia en esta ciudad lo que implica la existencia de intérpretes solistas, dúos, tríos y conjuntos, que persisten en la práctica y difusión de estos géneros musicales y costumbristas.

Cuadro N° 2

Pregunta	Entrevistados				
2. ¿En qué época de la historia considera Ud. que la música cerreña alcanzó su mayor apogeo o esplendor?	1	2	3	4	5
	Siglo XX	Siglo XX	Siglo XX	Siglo XX	Siglo XX

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 2: ¿En qué época de la historia considera Ud. que la música cerreña alcanzó su mayor apogeo o esplendor? se obtuvo el siguiente resultado:

- El total de entrevistados (5) respondieron el siglo XX.
- Ningún entrevistado indicó por las alternativas de: siglo IXX y/o siglo XXI.

Análisis: Se advierte que la totalidad de entrevistados considera el siglo XX frente a ninguno de las otras alternativas planteadas.

Conclusión preliminar: Teniendo en cuenta estas respuestas se puede inferir que el siglo de mayor apogeo o esplendor de la música cerreña” fue el siglo XX.

Cuadro N° 3

Pregunta	Entrevistados				
	1	2	3	4	5
3. ¿Qué géneros musicales han sido más característicos o representativos de la “música cerreña” en el siglo XX?	Huayno muliza	Huayno muliza	Huayno muliza chunguinada	Huayno muliza	Huayno muliza chunguinada

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 3: ¿Qué géneros musicales han sido más característicos o representativos de la “música cerreña” en el siglo XX? se obtuvo el siguiente resultado:

- Tres (3) entrevistados señalaron “huayno y muliza”.
- Dos entrevistados señalaron la “huayno, muliza y chunguinada”.
- Ningún entrevistado indicó la alternativa “yaraví”, “cashua” y/o otros.

Análisis: La mayoría de los entrevistados señalan que el huayno y la muliza son los géneros musicales más característicos o representativos de la ciudad de Cerro de Pasco, considerando dentro de ellos a la música de la danza la chunguinada.

Ninguno considera como representativo de esta ciudad a la “cashua” y/o el “yaraví”

Conclusión preliminar: Teniendo en cuenta estas respuestas se puede inducir que, los géneros musicales más característicos de la “música cerreña” en el siglo XX han sido el huayno, la muliza y la música costumbrista de la danza chunguinada.

Cuadro N° 4

Pregunta	Entrevistados				
	1	2	3	4	5
4. ¿Opina Ud. que el “huayno cerreño” tiene características muy propias desde su origen hasta la actualidad que lo diferencian de otras versiones regionales de nuestro país?	si	si	si	En algunos casos	sí

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 4: ¿Opina Ud. que el “huayno cerreño” tiene características muy propias desde su origen hasta la actualidad que lo diferencian de otras versiones regionales de nuestro país? se obtuvo el siguiente resultado:

- Cuatro (4) entrevistados indicaron la alternativa “sí”.
- Un (1) entrevistado señaló la alternativa “en algunos casos”.
- Ningún entrevistado indicó la alternativa “no”.

Análisis: Mayoritariamente los entrevistados consideran que, el “huayno cerreño” tiene características muy propias desde su origen hasta la actualidad que lo diferencian de otras versiones regionales de nuestro país. Solamente un entrevistado indicó señaló “en algunos casos”.

Conclusión preliminar: El “huayno cerreño” tiene características muy propias desde su origen hasta la actualidad que lo diferencian de otras versiones regionales de nuestro país.

Cuadro N° 5

Pregunta	Entrevistados				
	1	2	3	4	5
5. ¿Cree Ud. que el género musical muliza es propia y originaria de la ciudad de Cerro de Pasco?	Es producto del mestizaje	Es producto del mestizaje	Es producto del mestizaje	Es producto del mestizaje	Es totalmente originaria

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 5: ¿Cree Ud. que el género musical muliza es propia y originaria de la ciudad de Cerro de Pasco? se obtuvo los siguientes resultados:

- Cuatro (4) entrevistados indicaron la alternativa “es producto del mestizaje”.
- Un (1) entrevistado señaló la alternativa “es totalmente originaria”.
- Ningún (0) entrevistado indicó la alternativa “es foránea”.

Análisis: Mayoritariamente los entrevistados consideran que la muliza la música es producto del mestizaje. Una opinión en minoría señala que “es totalmente originaria”.

Conclusión preliminar: En base al análisis se colige que el género musical muliza es producto del mestizaje en la ciudad de Cerro de Pasco

Cuadro N° 6

Pregunta	Entrevistados				
	1	2	3	4	5
6. ¿Cree Ud. que la música de la danza “chunguinada” es originaria de la ciudad de Cerro de Pasco?	Es originaria	Producto del mestizaje	Producto del mestizaje	Producto del mestizaje	Producto del mestizaje

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 6: ¿Cree Ud. que la música de la danza “chunguinada” es originaria de la ciudad de Cerro de Pasco? se obtuvo el siguiente resultado:

- Cuatro (4) entrevistados indicaron la alternativa “es producto del mestizaje”.
- Un (1) entrevistado señaló la alternativa “es originaria”.
- Ningún entrevistado optó por la alternativa “es foránea”.

Análisis: Un mayor número de entrevistados (4) consideran que la música de la danza “chunguinada” es originaria de la ciudad de Cerro de Pasco en relación a la opinión minoritaria (1) que considera que “es originaria”.

Conclusión preliminar: Basado en el análisis se infiere que, la música de la danza “chunguinada” es producto del mestizaje o fusión con otras melodías extranjeras provenientes de Inglaterra y Norteamérica.

Cuadro N° 7

Pregunta	Entrevistados				
7. ¿Considera Ud. que los instrumentos usados en la ejecución de la “música cerreña” según su origen son:	1	2	3	4	5
	europeos	europeos	europeos	fusionado	europeos

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 7: Considera Ud. que los instrumentos usados en la ejecución de la “música cerreña” según su origen son; se obtuvo el siguiente resultado:

- Cuatro (4) entrevistados señalaron la alternativa “europeos”.
- Un entrevistado eligió la opción “fusionados”.
- Ningún entrevistado optó por la alternativa “nativos”.

Análisis: El mayor número de entrevistados (04) afirman que, los instrumentos usados en la ejecución de la “música cerreña” según su origen son europeos, una opinión en minoría considera que los instrumentos señalados son “fusionados”.

Conclusión preliminar: Teniendo en cuenta el análisis se infiere que los los instrumentos usados en la ejecución de la “música cerreña” según su origen son europeos.

Cuadro N° 8

Pregunta	Entrevistados				
	1	2	3	4	5
8. ¿Qué vivencias ha influenciado más en el sentimiento o inspiración de la “música cerreña”?	del trabajo minero y románticas	del trabajo minero	del trabajo minero	del trabajo minero y románticas	del trabajo minero

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 8: ¿Qué vivencias ha influenciado más en el sentimiento o inspiración de la “música cerreña”? se obtuvo el siguiente resultado.

- Todos los entrevistados (5) señalaron la alternativa “del trabajo minero”.
- Dos (2) además señalaron a la respuesta anterior la alternativa y “románticas”.
- Ningún entrevistado optó por las alternativas “ecológicas”, “históricas” y/o “religiosas”.

Análisis: El mayor número de entrevistados (05) afirman que, las vivencias que ha influenciado más en el sentimiento o inspiración de la “música cerreña” provienen “del trabajo minero” agregado a ésta con dos (2) opinión que también son de origen “románticas”.

Conclusión preliminar: Teniendo en cuenta el análisis se deduce que, las vivencias que ha influenciado más en el sentimiento o inspiración de la “música cerreña” provienen de las vivencias “del trabajo minero” y de tipo “románticas”.

Cuadro N° 9

Pregunta	Entrevistados				
	1	2	3	4	5
9. De los huaynos de la ciudad de Cerro de Pasco, ¿cuál considera Ud. que es la más característica o representativa de esta ciudad?	Ay mi Lourdes	Ay mi Lourdes	Corazón corazón	Ay mi Lourdes	Laguna de Patarcocha

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 9: De los huaynos de la ciudad de Cerro de Pasco, ¿cuál considera Ud. que es la más característico o representativo de esta ciudad? se obtuvo el siguiente resultado:

- Tres (3) entrevistados señalaron el huayno “Ay mi Lourdes”.
- Un entrevistado indicó el huayno “Corazón corazón”.
- Un (1) entrevistado optó por señalar el huayno “Laguna de Patarcocha”.

Análisis: El mayor número de entrevistados (03) opinan que el huayno más representativo de la ciudad de Cerro de Pasco es el denominado “Ay mi Lourdes”. Los huaynos “Corazón corazón” y “Laguna de Patarcocha” son señalados en minoría,

Conclusión preliminar: Teniendo en cuenta el análisis se deduce que, el huayno más representativo o característico de la ciudad de Cerro de Pasco es el denominado “Ay mi Lourdes”.

Cuadro N° 10

Pregunta	Entrevistados				
10. De las mulizas de la ciudad de Cerro de Pasco, ¿cuál cree Ud. que es la más representativa?	1	2	3	4	5
	A ti	A ti	A ti	A ti	A ti

Fuente: Cuestionario

A la pregunta N° 10: De las mulizas de la ciudad de Cerro de Pasco, ¿cuál cree Ud. que es la más representativa? Se obtuvo el siguiente resultado:

- Cinco entrevistados (5) indicaron la muliza denominada “A ti”.
- Ningún entrevistado señaló la denominación de otra muliza.

Análisis: El total de entrevistados (05) señalan que la muliza más representativa de la ciudad de Cerro de Pasco es la titulada “A ti” frente a ninguna otra nombre de muliza.

Conclusión preliminar: En base análisis anterior se deduce que la muliza más representativa o característica de la ciudad de Cerro de Lasco es la muliza denominada “A ti”.

CONCLUSIONES

1. El principal medio que influyó en el proceso de sincretismo cultural en la historia de la ciudad de Cerro de Pasco, fue la actividad económica de extracción minera por parte de empresas o compañías transnacionales o extranjeras principalmente de los países europeos en el siglo XIX y Norteamérica en el siglo XX.
2. La música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco del periodo del siglo XX es el resultado de la influencia significativa de un largo e intenso proceso de sincretismo cultural que se desarrolló desde años anteriores; la transculturización y el mestizaje produjeron nuevas expresiones folklóricas con características muy singulares.
3. La *chunquinada*, como danza y música es originaria de Cerro de Pasco, siendo esencialmente una derivación por imitación de la música y danzas provenientes de Francia y Norte América, tal como se explicita y demuestra en el presente estudio.
4. El huayno de Cerro de Pasco tiene características muy peculiares con relación a otras manifestaciones de este género en otros departamentos o regiones del Perú, producto del proceso de mestizaje o fusión cultural dado en esta ciudad.
5. La muliza es originaria de la ciudad de Cerro de Pasco, producto o derivado de melodías llegadas y fusionadas de otras regiones como el zeguel, la vidalita o el romance.
6. Al final del siglo XX la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en los géneros de chunquinada, huayno y muliza, vienen siendo influenciados por el proceso de globalización, lo que significa cambios o variaciones en muchos aspectos o facetas de estas manifestaciones.

RECOMENDACIONES

1. Al Instituto Superior de Música Público:

Se sugiere la organización de conversatorios, seminarios, talleres u otro tipo de eventos académicos, relacionados al proceso de sincretismos cultural y su influencia en la música folklórica del Perú, especialmente en la zona andina.

2. A las instituciones culturales de la ciudad de Cerro de Pasco:

Se sugiere la revaloración, la conservación y promoción de los géneros de música folklórica de la *chunquinada*, el huayno y la muliza; mediante la creación de un Archivo Folklórico Regional en la ciudad de Cerro de Pasco.

3. A los docentes y estudiantes de música

Se recomienda iniciar y profundizar en los estudios de carácter etnográfico, a fin de comprender el valor y la trascendencia de la música folklórica nacional y regional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BARRIENTOS G. Pedro (2009) *Investigación científica*. Enfoques metodológicos. Editorial San Marcos Lima –Perú.
2. GRILLO, Máximo (2002) *Filosofía Andina Pre-Hispánica*.
3. HERNANDEZ S. Roberto y otros (2006) *Metodología de la Investigación*.
4. JUSIDMAN, Miguel. Remedio o enfermedad: Globalización cultural?. h//tm
5. LABOR. (1998) *Centro de Cultura Popular. Historia de Cerro de Pasco*.
6. MINAYA T. Juan (2008) *La Muliza Pasqueña*. Cerro de Pasco-Perú.
7. MINEDU (2006) *La cultura en el Perú*. Lima-Perú.
8. RODOLFO BERNAL, Dionicio (1978) *La muliza cerreña Lima*. G. Herrera Editores, 1978, 2da ed.
9. ROSAS F. Pedro (2010) [http:// chonguinada.blogspot.com/](http://chonguinada.blogspot.com/)
10. SANTOS TORRES, Eustorgio (2006) *La música folklórica La Chunguinada de Cerro de Pasco*, informe monográfico ISMP Daniel Alomía Robles-Huánuco.
11. UNIVERSIDAD CÉSAR VALLEJO-UCV (2010). *Diseño y desarrollo del trabajo de investigación*. Escuela de Post Grado – Huánuco.
12. VARGAS HERNANDEZ, José. *Cultura y globalización*. Jyargas@cusur.mx
13. WIKIPEDIA. La enciclopedia libre. <http://wikipedia.org.glob.mun.htm>.

ANEXOS

MATRIZ DE CONSISTENCIA

TÍTULO: El sincretismo cultural y la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX.

PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	VARIABLES	METODOLOGÍA
<p>Problema general ¿Qué manera influyó el sincretismo cultural en la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX?</p>	<p>Objetivo general Establecer la influencia del sincretismo cultural en la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX?</p> <p>Objetivo específico</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Describir las principales características del contexto y los principales fenómenos económicos-sociales que propiciaron el proceso del sincretismo cultural desarrollado en la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX. ▪ Ejecutar el análisis y descripción técnico musical de la danza la <i>chunquinada</i> y de los géneros musicales del <i>huayno</i> y la <i>muliza</i> de la ciudad de Cerro de Pasco del siglo XX, para discriminar la presencia y/o características de géneros musicales provenientes de otras regiones extranjeras. ▪ Elaborar el análisis funcional de las manifestaciones musicales folklóricas en estudio para argumentar la influencia de otros géneros musicales foráneos y/o extranjeros en la ciudad de Cerro de Pasco del siglo XX. ▪ Aplicar un cuestionario a personajes de la cultura de la ciudad de Cerro de Pasco para obtener datos confirmatorios sobre el tema de investigación. 	<p>Hipótesis general H1: La influencia del sincretismo cultural ha sido significativa en la música folklórica de la ciudad de Cerros de Pasco en el siglo XX.</p> <p>H0: La influencia del sincretismo cultural no ha sido significativa en la música folklórica de la ciudad de Cerros de Pasco en el siglo XX.</p>	<p>Variable independiente Sincretismo cultural</p> <p>Dimensiones Mestizaje Transculturización.</p> <hr/> <p>Variable dependiente Música folklórica de Cerro de Pasco.</p> <p>Dimensiones - Costumbristas - Género huayno. - Género muliza.</p>	<p>Tipo: Cualitativa etnográfica.</p> <p>Diseño: Ex-post-facto con grupo de criterio.</p> <p>Muestra - Música costumbrista - danza "chunquinada". - Género musical huayno. - Género musical muliza.</p>

Instrumentos de recolección de datos.

HOJA DE ANALISIS MUSICAL

Para obtener datos y describir la influencia del sincretismo cultural en la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX.

Responsable: Fecha:.....

1. Guía de para la recopilación de géneros musicales folklóricos

GÉNERO MUSICAL	Melodía	Armonía	Ritmo	Compás
Huayno				
Muliza				
Yaraví				
Chunguinada				

2. Para la grabación musical: Uso de cinta magnetofónica

3. Para la transcripción musical:

Gráfica del ritmo de la melodía:
 Ritmo:
 Pulso:
 Intervalos:
 Acentuación:
 Altura:
 Frase y semifrase:

4. Para el análisis de las melodías

Comentario de la melodía:
 Importancia de las notas:
 - Número de veces que se presenta las notas en la melodía:
 - Cuadro frecuencial de las notas de la melodía:
 - Ejemplo de la escala:
 - Extensión interválica:

5. Análisis de los compases, ritmos e intervalos

Compases:
 Ritmos:
 Intervalos:
 Descripción de la melodía:
 Partitura de la melodía:
 Gráfica de la línea melódica:

CUESTIONARIO

Para recopilar informaciones de investigación sobre: *El sincretismo cultural y la música folklórica de la ciudad de Cerro de Pasco en el siglo XX*, realizado en el I.S.M.P. "Daniel Alomía Robles".

Nombre:

Referencia:

1. ¿Reconoce Ud. el proceso histórico que ha atravesado la denominada "música cerreña" desde sus orígenes hasta la actualidad?

Sí No En algunos casos

2. ¿En qué época de la historia considera Ud. que la música cerreña alcanzó su mayor apogeo o esplendor?

En el siglo IXX En el siglo XX En el siglo XXI

3. ¿Qué géneros musicales han sido más característicos de la "música cerreña" en el siglo XX?

Huayno muliza chunguinada cashua yaraví

Otros:

4. ¿Opina Ud. que el "huayno cerreño" tiene características muy propias desde su origen hasta la actualidad que lo diferencian de otras versiones regionales de nuestro país?

Si No En algunos casos

5. ¿Cree Ud. que el género musical muliza es propia y originaria de la ciudad de Cerro de Pasco?

Es totalmente originaria Es producto del mestizaje Es foránea

6. ¿Cree Ud. que la música de la danza "chunguinada" es originaria de la ciudad de Cerro de Pasco?

Es originaria Producto del mestizaje Es foránea

7. Considera Ud. que los instrumentos usados en la ejecución de la "música cerreña" según su origen son:

Europeos nativos fusionados

8. ¿Qué vivencias ha influenciado más en el sentimiento o inspiración de la “música cerreña”?

Del trabajo minero románticas ecológicas históricas religiosas

Otras:

9. De los huaynos de la ciudad de Cerro de Pasco, ¿cuál considera Ud. que es el más característico o representativo de esta ciudad?

.....

10. De las mulizas de la ciudad de Cerro de Pasco, ¿cuál cree Ud. que es la más representativa?

.....

Fecha:/...../.....

Responsable

RELACIÓN DE ENTREVISTADOS

Nombres	Referencia
1. Raúl Montes Baldeón	<ul style="list-style-type: none">• Escritor e historiador.• Docente de la Especialidad de Filosofía y Psicología• Actual Regidor de Cultura del Municipio Distrital de Huariaca
2. Willy Morón Fonseca	<ul style="list-style-type: none">• Docente y periodista Historiador y escritor con publicaciones en diarios y revistas sobre el folklore nacional y pasqueño.
3. Oscar Herrera Quintana.	<ul style="list-style-type: none">• Docente de la especialidad de Historia y Geografía.• Estudiosos de del folklore y las costumbres
4. César Pérez Arauco	<ul style="list-style-type: none">• Docente universitario• Historiador y escritor sobre tradiciones y costumbres de Cerro de Pasco.
5. Félix Luquillas	<ul style="list-style-type: none">• Docente cesante del colegio Daniel Alcides Carrión.• Folklorista pasqueño.• Recopilador de mitos, leyendas y costumbres de la ciudad de Cerro de Pasco.

Huánuco, 13 de setiembre del 2010

RESOLUCIÓN DIRECTORAL N° 068-2010-DG-ISMP"DAR"-HCO.

Visto el expediente N° 3638 de los Señores JAVIER CHAVEZ HURTADO y GREGORIO VALERIANO LUJAN CALIXTO; quienes solicitan aprobación de los Proyectos de Tesis correspondiente;

CONSIDERANDO:

- Que, con INFORME N° 006-2010-JDIP-"DAR"-HCO. el Presidente de la Comisión de Sustentación y Titulación, opina que el proyecto de Tesis se encuentra apto para su elaboración y ejecución.
- Estando a lo opinado por la comisión respectiva y con las atribuciones conferidas por la Resolución Directoral Regional N° 00358.

SE RESUELVE:

1. APROBAR el proyecto de Tesis siguientes:

- EL SINCRETISMO CULTURAL Y LA MÚSICA FOLKLORICA DE LA CIUDAD DE CERRO DE PASCO EN EL SIGLO XX" y la presentación de las obras musicales, aprobado por la comisión de sustentación y titulación de la Institución; solicitado por los Señores JAVIER CHAVEZ HURTADO y GREGORIO VALERIANO LUJAN CALIXTO teniendo como asesor al Prof. Félix Arturo caldas y Caballero.

2. DISPONER, el cumplimiento de la presente Resolución.

REGÍSTRESE, COMUNÍQUESE Y ARCHÍVESE



MINISTERIO DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN REGIONAL DE EDUCACIÓN HUÁNUCO
NIVEL UNIVERSITARIO "DANIEL ALOMÍA ROBLES"
LEY N° 28458

Prof. E. *Carlos Cárdenas Vizoso*

DIRECTOR(a)
I.M. 0673061



El autor de la investigación con un grupo de danzantes de la chunguinada.



El autor comparte unos momentos del descanso de los danzantes de la Chunguinada.



Vista en que se aprecia los rasgos europeos del "chunguino" y los rasgos andinos o nativos en la máscara de los danzantes denominados "chutos".



El modelo de las faldas, blusas, manto y sombrero de las danzantes son de origen europeo.



La fusión cultural es evidente en los rasgos del vestuario, las máscaras y otro objetos que usan los danzantes.



El conjunto musical que acompaña la danza esta compuesto principalmente de instrumentos de viento, en este caso los saxofones.



Los instrumentos de viento de origen europeo se han adaptado a la danza de " chunguinada "