



La Melancolía en el Huayño del Norte de Potosí

Andres Giovanni Silva Terán

La Melancolía en el Huayño del Norte de Potosí

Melancholy in the Huayño of Northern Potosí

Andrés Giovanni Silva Terán*

Cómo citar: Silva, G. (2025). La Melancolía en el Huayño del Norte de Potosí. *Revista Dialógica Intercultural*, 6, 1-35. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17903267>

Recibido: 20 de agosto de 2025 • Aprobado: 18 de noviembre de 2025

RESUMEN | El análisis que propone este estudio tiene como objetivo explorar la relación entre la estética de la melancolía de los siglos XVI y XVII, particularmente la que operaba en la música del Renacimiento en Europa, y el huayño del Norte de Potosí, un género que integra canto, poesía, danza y zapateo, y sus particularidades influenciadas por la geografía de la región, cuya sonoridad refleja la cosmovisión de los intérpretes locales.

El enfoque surge del interés por comprender cómo ciertos giros melódicos y elementos del texto de este huayño evocan a la nostalgia y cómo esta fusión pudo articularse en el tiempo a partir de la dialógica sonora con influencias musicales llegadas durante el periodo colonial.

Así mismo la investigación contempló metodológicamente el análisis melódico, armónico y poético en tanto su comprensión histórica comparativa. A través de la transcripción en notación universal de cinco huayños seleccionados, se estudiaron sus estructuras de finales de frases, periodos y cadencias, observándose en estos un giro melódico descendente en la progresión V-i en modo menor (III-vi en modo mayor), intensificado previamente por un giro interválico de sexta ascendente, generando un efecto expresivo asociado a la evocación melancólica.

Esta interacción entre melodía y texto revela una relación intrínseca entre las representaciones poéticas y las elaboraciones melódicas del huayño, donde el gesto melódico descendente llega a ser una expresión simbólica de los afectos nostálgicos.

El análisis estableció paralelismos entre estos recursos expresivos del huayño y la melancolía como sentimiento universal en el arte y la cultura en Europa de los siglos XVI y XVII, que nos permiten inferir que el huayño del norte de potosí contiene y transmite rasgos de la influencia de la música de estos siglos, evidenciando una estructura básica de giros melódicos evocativos nostálgicos que en su desarrollo en el tiempo se han convertido en una experiencia estética significativa.

Palabras clave | Huayño del Norte de Potosí, Melancolía, Giros Melódicos Descendentes, Experiencia Estética, Representación Poética, Música del Renacimiento.

ABSTRACT | The analysis proposed in this study aims to explore the relationship between the aesthetics of melancholy in the 16th and 17th centuries, particularly as it operated in Renaissance music in Europe, and the huayño of Northern Potosí, a genre that integrates song, poetry, dance, and footwork, and its particularities influenced by the region's geography, whose sound reflects the worldview of the local performers.

The approach stems from an interest in understanding how certain melodic turns and lyrical elements of this huayño evoke nostalgia and how this fusion was articulated over time through a sonic dialogue with musical influences that arrived during the colonial period.

Likewise, the research methodologically considered melodic, harmonic, and poetic analysis within a comparative historical framework. Through the transcription of five selected huayños into universal notation, their phrase endings, periods, and cadences were studied. A descending melodic turn was observed in the progression V-i in minor mode (III-vi in major mode), previously intensified by an ascending sixth intervallic turn, generating an expressive effect associated with melancholic evocation.

This interaction between melody and text reveals an intrinsic relationship between the poetic representations and the melodic elaborations of the huayño, where the descending melodic gesture becomes a symbolic expression of nostalgic emotions. The analysis established parallels between these expressive resources of the huayño and melancholy as a universal feeling in the art and culture of 16th and 17th century Europe, which allow us to infer that the huayño of northern Potosí contains and transmits features of the influence of the music of these centuries, evidencing a basic structure of nostalgic evocative melodic turns that in their development over time have become a significant aesthetic experience.

Keywords | Huayño from Northern Potosí, Melancholy, Descending Melodic Turns, Aesthetic Experience, Poetic Representation, Renaissance Music.

Introducción

El huayño del norte de Potosí¹ se caracteriza por su interpretación vocal, acompañada de un soporte melódico paralelo ejecutado en el charango y complementado por otros instrumentos. La particularidad del charango en este estilo le otorga una trascendencia musical que lo diferencia notablemente de otros huayños, especialmente por el uso de una técnica de interpretación, el *qhalampeado*² o “melodía rasgueada” (Pedrotti, 2012, p. 190), conocido también en los pueblos de la región, por su variante como “t’ipado”³ (Espinoza Terán, comunicación personal, 29 de agosto de 2024). Geográficamente, esta técnica y su

¹ Es una variante del género *Huayño*. Huayno en Perú y Ecuador.

² Técnica de interpretación del charango que integra el rasgueo con la construcción melódica, entrelazando ritmo y melodía en una unidad interpretativa.

³ Este término hace referencia a una variante del *qhalampeo*, que consiste en entrelazar y amarrar sonidos dentro de una elaboración melódica, fusionando el rasgueo rítmico con los punteos melódicos.

origen en general parece haberse iniciado en las minas del Norte de Potosí, para luego extenderse a los valles cercanos⁴.

El interés en esta versión del género está profundamente vinculado a mis raíces familiares. Independientemente de que según los intérpretes del huayño *qhalampeado*, su esencia se fundamenta en temas que tienen que ver con el ciclo agrícola y productivo, que su interpretación estaría determinada por los cambios de estación, y que estos, en correspondencia a sus afectos temporales, le conferirían una identidad nostálgica. En el huayño norte potosino, se ha generalizado uno de carácter melancólico⁵, por temas de amor, desamor, desarraigo, abandono, etc., y este es el objeto de nuestro estudio.

Es así que, entre los habitantes locales, existe un sentimiento constante de nostalgia, gran parte provocado por la migración, que se canaliza a través de las representaciones poéticas y evocativas del huayño. Estos cantos expresan sensaciones de alejamiento de la tierra natal, de abandono, recuerdos y amores no correspondidos o frustrados, actuando como un medio de sublimación emocional⁶.

Por otro lado, nuestra aproximación a la interpretación del “huayño del Norte de Potosí” en el charango, junto con mi experiencia como guitarrista en la música de los siglos XVI y XVII de compositores como John Dowland⁷, Luys de Narváez⁸, entre otros, nos ha proporcionado una percepción sonora que nos permite relacionar las construcciones melódicas vinculadas a la fenomenología de la melancolía⁹, asociada a la música europea. Esto surge a partir de la identificación de un *giro melódico*¹⁰ evocativo de la melancolía en una colección de música de Dowland, y su vinculación con las elaboraciones melódicas¹¹ del huayño norte potosino.

Estas composiciones revelan melodías descendentes, apoyados en acordes basados en los grados I, III, VI y V¹², así como saltos ascendentes de intervalo de sexta¹³. Dichos movimientos guardan similitud con los giros melódicos de intervalo de cuarta descendente

⁴ “La gente ha migrado de las minas a las ciudades, también ha ido con su música y costumbres”. Bony Alberto Terán (Crespo, 2013).

⁵ Según Crespo, este huayño corresponde a la “cultura pueblerina” (Carta a F. Galindo, 21 de octubre de 2025)

⁶ Emoción intensa como la melancolía transformada en una expresión estética, musical, convirtiendo su carga afectiva en una manifestación simbólica.

⁷ Compositor laudista inglés (1563-1626).

⁸ Compositor y escritor español (1500-1547).

⁹ Experiencia subjetiva de la melancolía y su incidencia en la conciencia, así como su relación con el tiempo, la memoria y la creación artística.

¹⁰ Es un fragmento breve y distintivo dentro de una melodía, con identidad reconocible, utilizado para aportar expresividad o desarrollar un tema.

¹¹ La melodía

¹² Son las funciones armónicas que cumplen dentro de un contexto o sistema tonal específico. Por ejemplo: I=Tónica o V=Dominante

¹³ Es una distancia entre dos notas separadas por seis grados dentro de una escala.

y sexta ascendente menor que, según Holman (1999, p. 40), “son símbolos típicos del dolor en la música de Dowland”. Estos giros, característicos de las canciones melancólicas de Dowland, se ajustan también a los textos que incorporan elementos esenciales para acoplarse a dichas melodías (Barreiro, 2009, p. 202).

En cuanto al huayño del Norte de Potosí, algunos estudios señalan que las elaboraciones melódicas, según su base armónica, están estrechamente relacionados con el texto, y representan “intensidades emocionales que van de menor a mayor compromiso a lo largo de los versos” (Pedrotti, 2012, p. 212). Esta apreciación se complementa con la visión de intérpretes y compositores, quienes afirman que “el norte potosino se distingue por su melodía melancólica y a la vez festiva, una combinación de ambos sentimientos que le da su sabor característico” (Crespo, entrevista con B. A. Terán, 2013).

Desde una perspectiva histórica, es complejo determinar el momento exacto en que las sonoridades europeas se resignificaron en las tradiciones locales, sobre todo considerando que en los siglos XVI, XVII, etc. la transmisión musical en América era mayormente oral. Sin embargo, es plausible que los afectos locales se hayan adecuado a los elementos melancólicos traídos de Europa, junto con instrumentos como la vihuela o la guitarra española, y que hayan circulado géneros como pавanas, romanzas, villancicos, etc. (Grebe, 1967, p. 326). Investigaciones sugieren, además, que el charango tiene su origen en estos instrumentos europeos (Cavour, citado en Delgado, 2019, p. 18).

En un enfoque cualitativo, a través del análisis de las frases melódicas en relación con los versos y la estructura armónica subyacente, es posible inferir sobre una relación entre el carácter nostálgico del huayño del Norte de Potosí y los giros melódicos melancólicos de la música para laúd de Dowland, los cuales están asociados a la melancolía en la cultura y el arte europeos de los siglos XVI y XVII.

De este modo, surge la pregunta: ¿qué relación existe entre el carácter evocativo y nostálgico de los versos, melodía y texto del huayño del Norte de Potosí y el giro melódico melancólico o “motivo de la lágrima”¹⁴, presente en la música europea de los siglos XVI y XVII?

¹⁴ Según Holman, el giro melódico Lagrima, “Se compone de dos tetracordos descendentes conectados por un intervalo de 6ta” (1999, p. 40). Un tetracordo es un grupo de cuatro notas consecutivas dentro de una escala

Discusión

Temas

Tema 1. Sobre la melancolía

La melancolía es un estado de ánimo, un sentimiento o una emoción acerca de la cual, a lo largo de la historia, se han establecido discusiones sobre su origen. Su descripción se remonta a tiempos de la antigua Grecia. Como señala Morales Cabrera: “es una idea con 2500 años de historia” (2016, p. 27). Este estado se definió como un mal, una enfermedad. Por ejemplo, en la Edad Media se la vinculó con otros males, como la bilis negra. La melancolía ha sido asociada con una teoría del siglo IV a. C. atribuida a Hipócrates. Según describe Barreiro: “la melancolía es una noción que remite a la teoría desarrollada en la antigüedad clásica de los cuatro humores” (2010, p. 196). En resumen, la melancolía fue considerada como una de las emociones humanas básicas (Bar-Joshafat, 2021, p. 919) que ha evolucionado de manera inmanente a las circunstancias históricas, sociales y culturales de los individuos.

A partir del Renacimiento (siglos XV y XVI), la melancolía se vinculó al proceso creativo. “Los principios de Galeno sentaron las bases para considerar a la melancolía, durante este periodo, como un estado deseable y relacionado con la inspiración” (Corona Alcalde, 2010, p. 208). Pensadores del siglo XV, como Ficino, otorgaron a la melancolía un estado de sensibilidad propicio para la creación, al “despertar en el temperamento del artista, un furor inventivo¹⁵.” Morales Cabrera señala que: “sufrir de melancolía se relaciona como una cualidad de los genios.” Esto implica que solo el genio artístico tiene la capacidad de alcanzar lo celestial, algo inalcanzable en la vida terrenal, mediante la estimulación de la melancolía, a la que Ficino define como “verdad del alma” (Morales Cabrera, 2016, p. 29).

Por lo tanto, se resalta que la capacidad de los individuos creativos, considerados geniales, para hacer representaciones literarias, musicales, etc., está sustentada en la nostalgia de lo que solo existe en su pensamiento. Según Hurvitz: “a los que fueron eminentes filósofos, héroes, políticos, poetas o artistas se les atribuyó un carácter o temperamento melancólico” (1999, p. 4). En la actualidad, pensadores como Giorgio Agamben se refieren al estado melancólico como un momento en el que se establece una relación entre la ilusión y la realidad a través de la revelación de un objeto perdido o inexistente (Agamben, 1982, p. 32; citado en Morales Flores et al., 2021, p. 165).

Se considera, entonces, que la melancolía es el estado en el que la creatividad artística encuentran su estímulo más significativo; un encuentro con la esencia y el interior de uno mismo, donde el pensamiento entreteje sus representaciones evocativas desde lo más entrañable del espíritu humano. Sin embargo, en el siglo XX, tendencias como el

¹⁵ Marsilio Ficino, en su obra *De vita coelitus comparanda*, sugiere que ciertas influencias celestiales pueden inducir en el artista un “furor divino”, elevando su creatividad y comprensión (Ficino, 1989).

existencialismo¹⁶ de Camus, recobraron el sentido melancólico, anticipado a partir de Baudelaire en su noción de *spleen*¹⁷, como representación del hastío y la pérdida de sentido del individuo moderno. Este eslabón entre melancolía y absurdo se proyecta en movimientos artísticos de origen existencialista y nihilista, por sus representaciones distópicas; según Rogliano existe una “premisa en los movimientos artísticos de deformar la realidad” (2019, p. 163)

Tema 2. Sobre la melancolía en la música

Como se puede observar, el estado melancólico tiene su incidencia en el arte y la música, ya que se constituye como la emoción que origina un momento de introspección, estado en el que un pensamiento se convierte en sujeto para su representación metafórica. Es decir, la obra de arte se convierte en el objeto, en el presente, de ese pensamiento... “La esencia del arte es la nostalgia por el otro mundo” (Murena, 2002, p. 401).

En el caso de la música, su condición semiótica, es decir, la significación de los signos que representan los sonidos y le confiere su naturaleza melancólica, a diferencia de la verbalización, que representa y comunica un contenido concreto y específico; esta diferencia es la “fuente del poder singular de la música”. “Steinberg señala que, debido a su incapacidad de significar como las palabras, la melancolía en la música surge como parte de su condición inherente” (Bar-Yoshafat, 2021, P.919-920).

Pensadores como Heidegger sugieren que la obra de arte debe ser analizada desde su significación intrínseca¹⁸, es decir desde su esencia, que actúa como metáfora de un pensamiento; su reflexión, desde una perspectiva extrínseca, limita su interpretación a un solo plano. Morales Cabrera observa una tensión en la obra de arte entre la ausencia de significación extrínseca y su presencia intrínseca, lo que sugiere que la música puede evocar un mundo melancólico a través de sus elaboraciones sonoras¹⁹ (2016, p. 21).

Durante el florecimiento cultural o época Isabelina en Inglaterra, el estado de melancolía también permeaba la música y la poesía. Compositores como John Dowland incorporaron en sus obras gestos o movimientos melódicos que evocaban una profunda tristeza; él utilizó uno descendente que creaba una sensación de melancolía, con el objetivo de conmover a los oyentes (Corona Alcalde, 2010, p. 22). En concreto, trataba de dos tetracordos unidos

¹⁶ El pensamiento de Camus se acerca al absurdismo, pues enfatiza el conflicto entre el anhelo de sentido y la indiferencia del universo, diferenciándose del existencialismo centrado en la libertad y la responsabilidad.

¹⁷ El *spleen* en Baudelaire es un estado de aburrimiento y fatiga existencial del individuo moderno, un estado de melancolía, de angustia y vacío, en la disyuntiva de la conciencia, con respecto de la dimensión de la realidad y el deseo de trascenderla.

¹⁸ Según Heidegger, el arte no debe analizarse como una mera representación, sino más allá de lo técnico o lo histórico, explorando el mundo que revela y la verdad que en él se teje.

¹⁹ Una elaboración sonora puede definirse como el proceso de organizar y transformar sonidos con fines estéticos, comunicativos o funcionales.

por un intervalo ascendente de 6ta menor; este puede identificarse en su colección *Flow my tears*²⁰. Este movimiento se convirtió en un tópico melódico²¹ para expresar el dolor, al que él llamó *Lágrima*, resonando con la poética de su tiempo.

Con anterioridad, compositores como Luca Marenzio y Orlando di Lasso²² habrían incorporado en su música una técnica de composición conocida como “pintado de la palabra o el texto”, para representar la pérdida y el dolor; ambos influyeron en la obra de Dowland (Holman, 1999, p. 43). Esta técnica consistía en el uso de recursos musicales específicos para dar intensidad a la expresión emocional y retórica de las palabras, a través del uso de elaboraciones melodías ascendentes o descendentes, para significar palabras con esos sentidos; en esa línea, la representación de estados emocionales sugeridos por el texto, a través de giros melódicos, armonías o texturas. “Este proceder se sitúa dentro del contexto de la tradición de la teoría de los afectos, para representar emociones y estados de ánimo particulares y por lo tanto conmover a los oyentes (O’connell y Powell, 1978, P. 17, citado en Barreiro); otros como Giovanni Gabrieli y Claudio Monteverdi²³, también usaron el mismo procedimiento en los siglos XV y XVI.

En Latinoamérica, se pueden observar investigaciones sobre la melancolía en la música, durante el siglo XX enfocadas en la identificación de giros melódicos descendentes que, autores como Hernández Salga han denominado a estos, como el “tópico de la melancolía”, en la música colombiana. Este autor relaciona elementos como la melodía y el texto y, establece una conexión entre ambos, en correspondencia con el contexto cultural, y señala: “una cierta combinación de elementos musicales y textuales configura una simulación de la experiencia emocional de la melancolía” Hernández Salga (2013, p. 5). Esta denominación podría considerarse una variación del “gesto retórico melancólico” que se atribuye a Dowland.

En conclusión, la estética melancólica de los siglos XVI y XVII, ha sido y es motivo de inspiración en la música, y en correspondencia, capacidad de esta para evocar emociones profundas, los compositores a través de sus sonoridades la han convertido en un vehículo para la exploración, introspección y reflexión sobre las complejidades de la condición humana y, el vacío existencial de las sociedades modernas, utilizando, según Rogliano, ciertos tópicos melancólicos, como acordes menores, progresiones lentas y cadencias no resueltas. De esta manera, con una mirada comparativa, se puede entender cómo estos giros melódicos también pueden estar presentes en otras tradiciones musicales como la del huayño norte potosino, cumpliendo funciones expresivas parecidas.

²⁰ *Flow, My Tears* de John Dowland, originalmente una pavana instrumental (*Lachrimae*, 1596), se convirtió en una emblemática canción isabelina, destacando por su melancolía y expresividad.

²¹ Un tópico melódico puede definirse como un patrón o fórmula melódica recurrente evocativa.

²² Marenzio (1553-1599) y Di Lasso (c. 1532-1594) fueron compositores del siglo XVI, pertenecientes al Renacimiento tardío.

²³ Gabrieli (1557-1612), Monteverdi (1567-1643), compositores italianos del Renacimiento

Tema 3. Sobre la melancolía en el huayño del Norte de Potosí

Este género también sería resultado de la influencia colonial, transformándose, en una entidad híbrida, como parte de un proceso dialógico sonoro. Este proceso daría lugar a un nuevo contexto sonoro y emocional en el que resaltaría la coexistencia de la estética melancólica con la tradición local. Algunos estudios identifican en la estructura armónica del huayño dos áreas tonales en condiciones de ambigüedad tonal, y sugieren que existe una dualidad tonal, manifestada en la combinación de modos mayores y menores en sus progresiones armónicas, pudiendo ser una de las razones detrás de esta intensidad emocional. Según los intérpretes Bonny Alberto Terán y Carlos Espinoza, el huayño refleja una dualidad en la que la evocación y el lamento coexisten con la alegría y el disfrute, especialmente en escenarios rituales y festivos, así como en aquellos vinculados a los cambios de estación, la cosecha y la siembra. En este sentido, el huayño expresa la relación íntima entre el ser humano y su entorno, adaptándose a los diferentes ciclos naturales del año y a la diversidad de rituales²⁴.

Esta característica de dualidad podría fundamentarse en la cosmovisión andina, como señala Pedrotti (2012, p.212), al combinar simultáneamente temas de tristeza y nostalgia con la alegría característica del huayño, reflejada en el movimiento rítmico implícito que invita a la danza y al gozo, incluso cuando se abordan temas de desconsuelo (Crespo, entrevista con B. A. Terán, 2013). En este contexto, la alternancia entre modos mayores y menores puede interpretarse como un proceso emocional no excluyente, sino como dimensiones complementarias de una misma experiencia estética. Según Terán y Espinoza, la melancolía en el huayño se configura como una estética compleja y culturalmente construida, que permite transitar entre extremos emocionales y transmitir una amplia variedad de sentimientos.

Así mismo, el uso del *qhalampeado* genera sonoridades que evocan lamento y nostalgia, a través de las múltiples capas de armónicos que las cuerdas metálicas producen al rasgarse. Esta técnica, resalta la melodía a partir de notas individuales que se entrelazan con los acordes formados en las cuerdas del instrumento, acentuándose unas más que otras para enfatizar la línea melódica, que emerge de la cuerda más aguda; esta imbricación sonora produce un eco, una textura evocativa.

Según estas investigaciones, este fenómeno sonoro se enmarcaría dentro de la estética andina, en la cual subyace la búsqueda de la expansión del sonido, mezclado, ancho o doble²⁵. Es decir, esta densidad sonora y compleja, que contrasta con la uniformidad de tonos propia de la tradición musical occidental, es melancólica para Espinoza y Terán.

En cuanto a la estructura melódica de los huayños *qhalampeados*, el análisis muestra que la evocación de sentimientos de nostalgia está vinculada, en particular, en la cadencia

²⁴ Festividades religiosas.

²⁵ Sonido *Tara* en los instrumentos aerófonos.

final²⁶ o los finales de la segunda frase o verso de los periodos a y b. Pedrotti identifica un esquema de estrofas repetitivas (a-a' y b-b'), que se organizan en secciones instrumentales y cantadas. Los huayños estudiados en esta investigación comienzan con una sección instrumental que introduce la melodía que corresponde a la primera frase b1 del 2do periodo, en una tonalidad en modo mayor; estas secciones también se presentan como interludios instrumentales entre las partes cantadas. Al final de las frases, versos o estrofas, a2 y b2, es común que se alcance una progresión armónica cadencial con la progresión V-i del modo menor (III-vi, del modo mayor, entendiendo que la tonalidad general es en modo mayor); la tónica menor es la que genera una sensación evocativa y de nostalgia.

En la poética del huayño del Norte de Potosí, como metáforas recurrentes se habla del amor, los amores no correspondidos, los sueños perdidos y el paso del tiempo. También se expresa la añoranza por los pueblos abandonados debido a la migración. Bony Alberto Terán resalta la constante referencia al sufrimiento emocional, vinculado al abandono y la separación. Por su parte, Carlos Espinoza subraya que los temas nostálgicos desarrollados en la poesía del huayño del Norte de Potosí se contrastan con los momentos de celebración y alegría expresados a través del baile y el zapateo. Esto genera una representación de la dualidad entre el sufrimiento y la alegría, al unir movimiento y palabra en un acto simultáneo de duelo y celebración.

Según este estudio, la teoría se fundamenta en que la evocación nostálgica en el huayño del Norte de Potosí se refleja en la construcción de un descenso melódico en los finales y/o extensiones de frase, o estrofas, en correspondencia con el texto inmanente. Según Pedrotti, el discurso melódico-poético transita desde un estado emocional neutral, o un contexto festivo, según Espinoza y Terán, hacia un estado más triste o nostálgico, pero de mayor intensidad emocional, debido a las transiciones hacia el relativo menor en las cadencias finales

Este descenso melódico ha podido convertirse en una configuración natural e integrarse a la tradición de creación del huayño norte potosino, como si se tratara de una *fórmula melódica*²⁷; mientras en este expresa nostalgia y alegría, en Dowland pérdida.

Tema 4. Sobre la melancolía sublimada

En la tradición musical renacentista, el "pintado de la palabra" o "pintado del texto", observable en la música europea de los siglos XVI y XVII, se utilizaba como un enfoque retórico-melódico para representar emociones humanas, especialmente aquellas relacionadas con la melancolía. Esta técnica consistía en la interacción precisa entre los elementos musicales y los significados del texto, permitiendo al oyente experimentar emociones como la de una melancolía transformada. No se limitaba a un estado de ánimo

²⁶ Sucesión de acordes que señala el final de una frase, sección o pieza, proporcionando sensación de reposo o continuidad.

²⁷ Patrón recurrente en una melodía que caracteriza un estilo, género o tradición.

negativo, sino que se elevaba a un plano contemplativo y trascendental: “la melancolía aparece en la percepción de lo sublime; la noción de lo sublime tiene un amplio sentido, no es lo bello solamente” (Morales Cabrera, 2016, p. 37).

Desde esta perspectiva, la sublimación se presenta como una capacidad humana fundamental para descubrir belleza en diversos estados emocionales, es así que el arte y la música no solo representan emociones complejas, como el sufrimiento, sino que las convierten en experiencias estéticas superiores. Este proceso no solo reflexiona sobre el dolor, la pérdida y la desesperanza, sino que los convierte en estados contemplativos y trascendentes, ofreciendo una comprensión más profunda de la condición humana.

Flow My Tears de Dowland, es el ejemplo paradigmático de esta sublimación; a través del gesto melódico *Lágrima*, se alcanza una profundidad emocional que transforma el sufrimiento en una categoría estética. La música melancólica de este compositor no solo expresa tristeza, sino que eleva dicha emoción a una experiencia trascendental, capaz de encontrar significado en las paradojas emocionales. Sobre la experiencia sonora de dicha obra, el músico Sting describe su efecto paradójico: una canción profundamente triste que, al final, proporciona consuelo. Sting afirma que se trata de “una canción de desesperanza extrañamente edificante” (citado en Barreiro, 2010, p. 206). En otras palabras, la música produce un efecto catártico en el oyente, facilitando la integración de estados afectivos contrastantes y confirmando alivio emocional.

Este proceso trascendental está relacionado con la sublimación de emociones, que permite alcanzar alivio en la tristeza, el duelo y la tragedia. La representación melódica y poética en la música, junto con su poder único para transformar el dolor en belleza, da lugar a lo que algunos autores describen como “melancolía sublimada” (Barreiro, 2010, p. 203). Comparativamente este fenómeno estético y emocional encuentra su equivalente en el huayño norte potosino, donde la melancolía reconforta.

Tema 5. Sobre la melancolía sublimada del huayño del Norte de Potosí

El huayño del Norte de Potosí propone una experiencia sonora que invita a la reflexión al integrar también, diversos estados emocionales en los elementos que lo constituyen, en correspondencia a la cosmovisión andina y a las particularidades de su contexto cultural. Es decir, a través de estas experiencias sonoras determinadas²⁸ se refuerza no solo el carácter dual del pensamiento andino, sino también los mencionados procesos emocionales profundos en los que la tristeza y la alegría no son contradictorias sino partes de un todo equilibrado.

Con el uso del *qhalampeo*, los intérpretes logran la riqueza amónica que genera la sensación del “sonido doble o con sombra;” para ellos subyace un sonido paralelo, que no es producido directamente.

²⁸ Representaciones acústicas derivadas de su tradición.

Como se señaló anteriormente, esta sonoridad evoca una nostalgia profunda, por la cualidad del tono que la proyecta como un sonido inalcanzable; es una percepción sonora producida por un hecho o una realización melódica inexistente; tiene relación a una percepción descrita sobre el logos del arte, “la melancolía surge a causa de la nostalgia por algo que no se posee” (Murena, 2002, P. 404).

En esa línea, la bimodalidad²⁹ que se establece en la misma tonalidad del huayño del Norte de Potosí a partir de la coexistencia de los modos mayor y menor, es una representación de la integración de opuestos, en esta se refleja una filosofía de complementariedad entre ellos. En otras palabras, los intérpretes del género buscan alcanzar en este fenómeno acústico una intensidad emocional en equilibrio de tal manera de hacer trascendental esta experiencia sonora.

En correspondencia a su tradición, en el huayño del Norte de Potosí se puede observar la articulación de un proceso de sublimación de emociones profundas encontradas, entre ellas la melancolía. A partir de la incorporación, de un elemento expresivo como la danza, la celebración de un hecho religioso, o de los ciclos naturales, tienen un carácter alegre, generando experiencias sonoras introspectivas y simbólicas, que transforman el desamor y la añoranza en consuelo o el recogimiento espiritual en celebración. Así la dualidad emocional que refleja el pensamiento andino, transforma un sentimiento doloroso en una experiencia estética y significativa que celebra la vida; comparativamente teniendo en común la misma función estética de la música renacentista, independientemente del contexto cultural.

Tema 6. Sobre el origen del charango

El charango tiene sus raíces en la adaptación de la vihuela y la guitarra española, introducidas en América Latina durante el periodo colonial. Estas influencias organológicas y musicales llegaron a la región de Potosí alrededor del siglo XVII. Con el transcurso del tiempo los individuos locales adoptaron estos instrumentos, los modificaron y adaptaron, dando lugar al charango³⁰. Este proceso de transformación se dio como parte de un mestizaje cultural, en tanto se fusionaron sonoridades tradicionales locales con las traídas de Europa para crear otras nuevas.

Una de las evidencias más claras de la conexión entre la vihuela española y el charango son las esculturas de sirenas en la fachada de la Iglesia de San Lorenzo en Potosí, donde se muestran sosteniendo lo que parecen ser vihuelas o charangos. (Baumann, 2004, P8). Este detalle refleja cómo el charango surgió en un contexto de intercambio cultural profundo, y cómo Potosí, el centro más importante de intercambio económico y cultural de la época,

²⁹ En música, implica la superposición o alternancia de dos modos tonales.

³⁰ Según Baumann el charango es un “arquetipo de un proceso de aculturación entre las tradiciones ibéricas y las andinas y de un actual proceso de transculturación” (2004, P5).

fue posiblemente uno de los lugares, donde el charango comenzó a desarrollarse y a difundirse (Baumann, 2004, P13).

La creación del charango ha sido la representación de un proceso de resignificación de elementos ajenos por las culturas locales (Delgado, 2019, P 20). Entre estos elementos, los musicales, así como repertorios, inherentes a la naturaleza de estos instrumentos. Inicialmente basado en la vihuela de cinco cuerdas dobles, el charango fue adaptado en sus materiales y también acústicamente resignificado, a través de un proceso de aculturación. En esa línea el charango habría sido adoptado y transformado por los individuos locales de las comunidades indígenas e integrado a sus prácticas musicales y vida cotidiana. Este proceso de adaptación no solo permitió la creación de un nuevo instrumento, sino también su incorporación en las tradiciones indígenas y campesinas, donde el charango se consolidó como un símbolo de identidad cultural³¹.

En suma, el charango sería el resultado de un proceso de transformación cultural en el que las sonoridades europeas habrían sido asimiladas y reformuladas por las comunidades andinas, dando origen a un instrumento que refleja tanto la historia colonial de la región como su capacidad de integrar y resignificar elementos sonoros externos en su identidad musical.

De este proceso, descrito en el enunciado anterior, podría derivarse el charango del Norte de Potosí, y este sería fundamental para el estilo de interpretación que define el huayño de esta región, caracterizado por el *qhalampeado*. Como se indicó, durante la época colonial y republicana, en las minas de la región se desarrolló un proceso de mestizaje cultural, produciéndose intercambios y adaptaciones musicales tanto andinos como europeos (Pedrotti, 2012, p. 24), incidiendo en la forma de tocar, que, a partir del rasgueo de todas las cuerdas, destaca la melodía, en tanto que la armonía se entrelaza en la textura sonora. De esta manera, el contacto e interacción entre culturas dio lugar a un estilo musical único, que constituye una parte fundamental de la identidad cultural de la región.

Tema 7. Sobre el origen del huayño.

Según estudios sobre el “huayno peruano”, el huayño, en sus orígenes, era una danza andina cuyo contexto de ejecución podría haber estado vinculado a las festividades agrícolas y religiosas. Es decir, en las culturas precolombinas, la música cumplía una función social y ritual, de manera que estaba siempre unida a la danza, los rituales y las festividades comunitarias, como señala Cergio Prudencio (Citado en Dalponte, et al. P. 2020). En esta línea, se entiende que esta danza consistía en un baile en parejas, entrelazando las manos. Según Mendivil (2010, P. 36), el término en quechua

³¹ El charango, surgido de un proceso de adaptación y aculturación, fue integrado a las prácticas musicales de los individuos locales, convirtiéndose en un símbolo de su identidad.

"Huayñukuni", documentado por Antonio Ricardo en Lima en 1586, haría referencia a esta acción de bailar.

Estas investigaciones resaltan el carácter participativo del huayño, es decir, la elaboración colectiva de la danza como un fin en sí mismo, y lo describen como una manifestación de la simbiosis entre la vida en comunidad y sus creencias religiosas.

Las investigaciones sobre el huayño coinciden en que su origen prehispánico es indiscutible, su ritmo era binario y la escala utilizada, era esencialmente pentatónica, aunque también señalan una evolución significativa a partir del siglo XVI, cuando se produjo una mezcla cultural. Algunos estudios sugieren que el huayño surgió como género musical en el contexto de la conquista y la colonización de América, considerándolo un ejemplo claro de mestizaje y resistencia cultural. Es decir, el huayño prehispánico atravesó un proceso sincrético, en el que se apropiaron y adaptaron elementos ajenos y propios al huayño. Este proceso resultó en la resignificación de dichos elementos, en correspondencia a sus afectos sonoros.

Según estos estudios, el huayño, tal y como lo conocemos hoy no fue la excepción en el proceso de aculturación que atravesaron las formas de expresión musical de los individuos locales. Formas musicales europeas fueron adoptadas y modificadas a partir de la incorporación de la armonía occidental, así como de patrones melódicos y rítmicos que enriquecieron la fusión musical; en esa línea la inserción del castellano repercutiría en la tradición métrica y melódica de las elaboraciones sonoras locales, afectando a la estructura de frase o versos; todos estos elementos le dieron una estructura nueva y más compleja, aunque se mantuvo la escala pentatónica de origen pre-hispanico (Mendivil, 2010, P 36-38). En suma, el huayño simboliza el encuentro intercultural que se dio entre lo indígena y lo hispano, durante el periodo colonial, constituyéndose en la actualidad como uno de los géneros más representativos de los Andes.

En el norte de Potosí, el huayño también se considera resultado de un proceso de mestizaje, adaptación y fusión cultural. Bonny Alberto Terán destaca al huayño nortepotosino³² como una de las expresiones más características de la cultura cholo-mestiza de la región, que no solo expresa la vida cotidiana, sino también emociones profundas que integran lo espiritual, lo festivo y lo emocional de la vida en los Andes, donde la melancolía es un tema recurrente en sus melodías y versos. Según Espinoza, el huayño norte potosino³³ tiende a reflejar una dualidad emocional, impregnada muchas veces de temas nostálgicos y, otras, de un espíritu festivo, donde el dolor y la alegría coexisten. La historia de estos dos elementos, el huayño norte potosino y el charango, está profundamente entrelazada, siendo un ejemplo vívido del mestizaje cultural que ha caracterizado a la región andina durante siglos.

³² Crespo, entrevista con B. A. Terán, 2013.

³³ Espinoza Terán, comunicación personal, 29 de agosto de 2024.

Tema 8. Sobre los predecesores instrumentos y géneros.

En línea con lo mencionado anteriormente sobre el origen del charango y la circulación de instrumentos y géneros musicales, investigaciones históricas señalan que, a partir de la llegada de los conquistadores a América en 1492 y durante el período colonial, entre los instrumentos de cuerda se encontraban la guitarra de cuatro cuerdas dobles y la vihuela (Anleú, 1992, P 31-39). Entre los géneros musicales más destacados figuran las romanzas, pavanas, villancicos, glosas y coplas, entre otros (Grebe, 1967, P 337). Estos elementos habrían sido asimilados por las culturas locales, generando un sincretismo cultural y religioso que incidió profundamente en su identidad cultural.

Independientemente de que el charango haya surgido a partir de los instrumentos mencionados, según Anleú-Díaz, también se habrían incorporado aspectos técnicos de interpretación, como el estilo de “punteado” de la vihuela de seis cuerdas dobles y la técnica de “rasgueo” de la guitarra de cuatro cuerdas dobles. Ambas técnicas podrían haber dado origen al “rasgueo melódico” o *qhalampeado*, característico del huayño norte potosino. En otras palabras, los instrumentos que surgieron en España a lo largo del siglo XV, influenciados por tradiciones árabes y europeas, derivaron en instrumentos locales, como el charango, durante la colonia en América, generando nuevos estilos y géneros musicales que representan la identidad cultural de la región.

Es claro que estos instrumentos de cuerda circularon con sus sonoridades intrínsecas y un repertorio propio que representaba su naturaleza, es decir, música popular española de transmisión oral, como los géneros mencionados anteriormente. Según diversos estudios, durante el Renacimiento, el repertorio para vihuela española conservaba elementos modales heredados de siglos anteriores, tales como estructuras en octavas y cadencias descendentes. Estos elementos del repertorio para vihuela se habrían adaptado a géneros locales, desarrollando un estilo colonial que se transformaría con el paso del tiempo (Grebe, 1967, p. 356)".

A continuación, la propuesta de análisis de los elementos musicales que representan al tema en cuestión, a partir de la identificación de cinco títulos de huayños *qhalampeados*, de la tradición y autores del norte de potosí,

Metodología

Se siguieron los siguientes pasos:

Se transcribieron al pentagrama los siguientes “huayños k’alampeados:”

- Me estoy yendo – DR (Derechos reservados)
- Caripuyo Torrecita – Bonny Alberto Terán
- Uru uru pampita – Luzmila Carpio
- Basta corazón – Bonny Alberto Terán (Atribuido a)

- Amorosa Palomita – Huayño tradicional

Los criterios de selección fueron los siguientes:

- Estructura armónica
- Elaboración melódica y de frase
- El texto, en correspondencia a la elaboración melódica
- La existencia aproximada de un “esquema”, “formula” según Pedrotti, “tópico” según Hernández, armónico – melódico evocativo nostálgico recurrente.

Se obtuvo una copia digital de la *Pavana I* atribuida al compositor John Dowland. Se transcribieron tres compases para identificar la representación del “movimiento o giro melódico melancólico.”

Para la transcripción se recurrió al programa de notación musical Finale; en este programa se escribe, se edita, se ejecuta, se escucha, se imprime música. Finale contribuyó al proceso de análisis porque una vez transcrita la música, se pudo visualizar el movimiento melódico y armónico de cada uno de los huayños transcritos, se pudo identificar los movimientos melódicos evocativos nostálgicos, y se pudo contrastar con los “giros melódicos melancólicos” de la *Pavana I*.

Para el análisis de la organización de frases o versos, de la estructura armónica, del movimiento melódico, en la transcripción se escribieron los acordes de acompañamiento de las melodías.

- Se analizaron la organización de frases o versos y periodos, y se ha identificado su estructura armónica.

Para el análisis del texto, en correspondencia a las elaboraciones melódicas, se incorporaron los textos al proceso de transcripción al pentagrama de la música.

Para identificar y visualizar el movimiento melódico evocativo nostálgico de los huayños y comparar con el giro melódico melancólico atribuido a Dowland, se utilizó, la técnica de Análisis Shenkeriano; esta técnica consiste en identificar el orden de importancia de la relación entre los elementos de la música, ritmo, melodía y armonía y, cómo incide en la coherencia y unidad de la obra. En este caso particular, esta técnica permitió identificar los grados o notas que corresponden parcialmente al giro melódico melancólico.

Muestra

Resultados

Descripción de los resultados

Caso 1:

Nombre: Pavana 1 *Flow my tears* de John Dowland

Para el análisis, descripción y comprensión del “motivo melancólico” atribuido a John Dowland, según Peter Hauge (2001, p. 22) se ha recurrido a la composición *Pavana I* de Dowland, describiendo la estructura de inicio del giro melódico de esta pieza, que resalta el intervalo de 4ta en sentido descendente que existe entre la I (*tónica*) y la V (*quinta*), a continuación, el intervalo de sexta menor en sentido ascendente que existe entre la V (*quinta*) y la III (*tercera*).

“Estos intervalos melódicos, son los que están asociados al “lamento”; de los dos intervalos melódicos, el que expresa mayor lamento de dolor, es el de sexta menor ascendente” (Hauge, 2001, p. 22).

Texto³⁴ inglés y castellano

Flow, my tears, fall from your springs!
Exiled for ever, let me mourn;

Fluyan, mis lágrimas, broten de vuestros
manantiales.
Desterrado para siempre, dejadme llorar;

Ilustración 1

Tonalidad la menor.

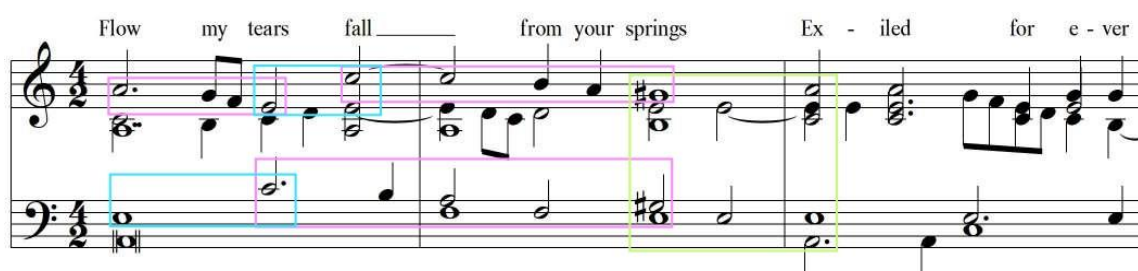
Recuadro lila: Movimiento melódico interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

Recuadro celeste: Movimiento melódico interválico de 6ta ascendente.

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor.

³⁴ Resaltado negrilla-texto emotivo-descenso melódico melancólico.



Nota: elaboración propia, sobre Hauge, 2001, P. 22

Ilustración 2

El gráfico de la Ilustración 2 muestra:

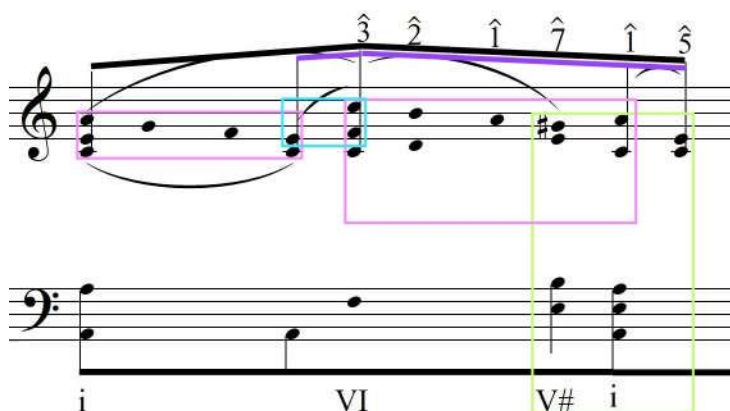
Recuadro lila: Movimiento melódico interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

Recuadro celeste: Movimiento melódico interválico de 6ta ascendente “lamento.”

Recuadro verde: Cadencia en la menor.

Línea purpura: ascenso y descenso melódico melancólico.

Números escala-romanos grados armónicos-análisis Shenkeriano.



Nota: elaboración propia, sobre Hauge, 2001, P. 22

Caso 2:

Nombre: Tonada Colombiana

Para el análisis de lo que Hernández Salgar denomina “tópico de la melancolía”, él ha recurrido a música secular colombiana. “Lo que me interesa es mostrar cómo una cierta combinación de elementos musicales y textuales configura una simulación de la experiencia emocional de la melancolía” (Hernández, 2013, P. 5)

Ilustración 3

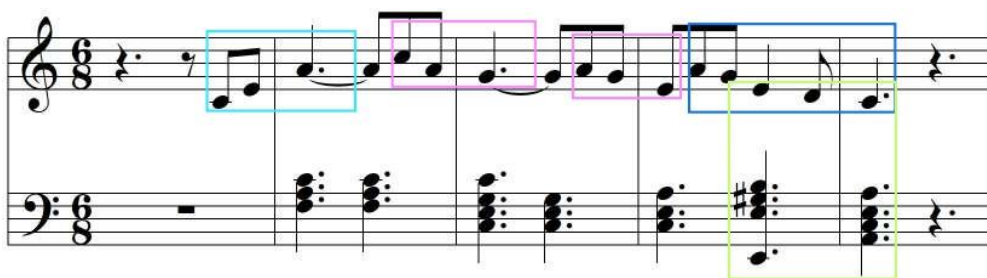
Tonalidad la menor

Recuadro lila: Movimiento melódico interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

Recuadro celeste: Movimiento melódico interválico de 6ta ascendente.

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor.



Nota. elaboración propia, sobre Hernández, 2013, P. 5

Ilustración 4

El grafico de la Ilustración 4 muestra:

Recuadro lila: Movimiento melódico interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

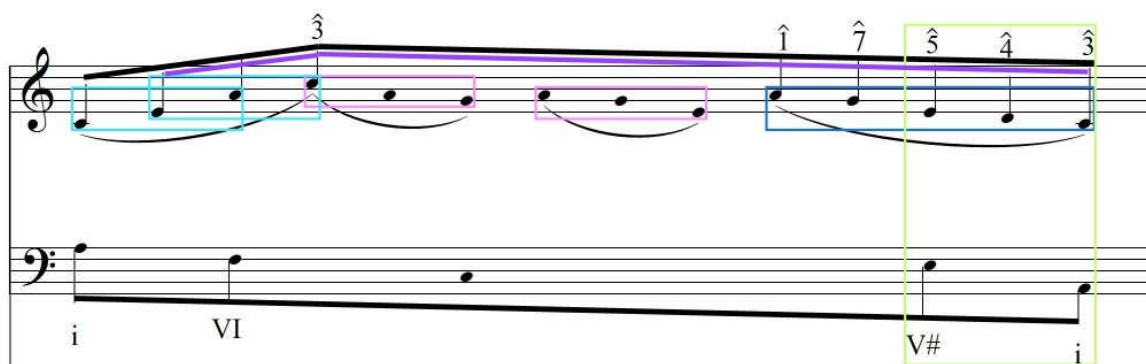
Recuadro celeste: Movimiento melódico interválico de 6ta ascendente “lamento.”

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor

Línea purpura: ascenso y descenso melódico melancólico.

Números escala-romanos grados armónicos-análisis Shenkeriano.



Nota. elaboración propia, sobre Hernández, 2013, P. 5

Caso 3:

Nombre: Huayño Me estoy yendo

Texto³⁵ quechua y castellano

*Uray mayu rejta kutipaj chiwajchu,
iskay munakujpi, negrito, separakunanchu,
khantawan ñoqawan tukuy tumpawanchis,
jakuari ripusun, negrito, chay karu llajtaqa.*

*Río de lágrimas, ¿volverás a fluir alguna vez?
en este amor compartido, negrito, ¿habremos de
separarnos?
con el amanecer, juntos partiremos,
pero tú te irás, negrito, hacia esa tierra lejana.*

Ilustración 5

Para el análisis de los giros melódicos melancólicos descendente y ascendentes hemos identificado los siguientes movimientos interválico melódicos:

Tonalidad Do Mayor/la menor.

Recuadro lila: Movimiento melódico interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

Recuadro celeste: Movimiento melódico interválico de 6ta ascendente.

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor.

³⁵ Resultado negrilla-texto emotivo-descenso melódico melancólico.

The image displays a musical score in 2/4 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The score is divided into four systems, each containing a line of music and its corresponding lyrics in Spanish. The lyrics are: "U-ray ma - yu rej - ta ku - ti - paj - chi-waj - chu", "Is-kay mu - na-kuj - pi ne-gri-to se-pa-ra - ku-nan - chu khan-ta-wan-ño - qa-ta - wan", and "tu-kuy - tum - pa-wan - chis ja-khua - ri - ri-pu - sun ne-gri - to chay ka - ru llaj - ta - qa". The score is annotated with various colored boxes and lines: a purple box highlights a descending interval of 4th and 5th degrees; a light blue box highlights an ascending interval of 6th degrees, labeled "lamento"; a dark blue box highlights a descending interval of 6th degrees; a green box highlights a cadence in the minor mode; and a purple line indicates a melodic ascent and descent. The score also includes Roman numerals (a1, a2, b1, b2) and a key signature change from 2/4 to 3/4.

U-ray ma - yu rej - ta ku - ti - paj - chi-waj - chu

Is-kay mu - na-kuj - pi ne-gri-to se-pa-ra - ku-nan - chu khan-ta-wan-ño - qa-ta - wan

tu-kuy - tum - pa-wan - chis ja-khua - ri - ri-pu - sun ne-gri - to chay ka - ru llaj - ta - qa

Nota. elaboración propia

Ilustración 6

El grafico de la Ilustración 6 muestra:

Recuadro lila: Movimiento melódico interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

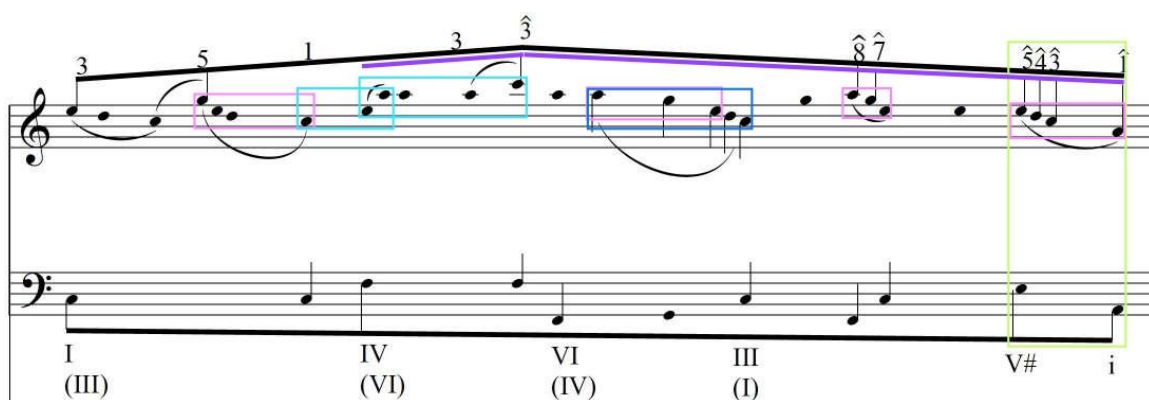
Recuadro celeste: Movimiento melódico interválico de 6ta ascendente “lamento.”

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor

Línea purpura: ascenso y descenso melódico melancólico.

Números escala-romanos grados armónicos-análisis Shenkeriano.



Nota. elaboración propia

Caso 4:

Nombre: Huayño Caripuyo torrecita de Bonny Alberto Terán

Texto³⁶ quechua y castellano

*Kawsajtiyqa kawsallaytaq,
wañujtiy wañupullaytaq,
pipis maypis munasojtin
sonqay kutichipullayta
Quisiera pero no puedo
encontrarte entre mis sueños
encontrarte es imposible
cuando tienes otro dueño.*

*Mientras viva, viviré contigo;
y si muero, moriré por ti.
si alguien, en algún lugar, te ama,
dile que devuelva mi corazón.*

Ilustración 7

Tonalidad de Do Mayor/la menor

Cadencia en la menor

Recuadro lila: Movimiento melódico interválico de 4ta y/o 5ta descendente

Recuadro celeste: Movimiento melódico interválico de 6ta ascendente

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico en inversión de 6ta descendente.

³⁶ Resultado negrilla-texto emotivo-descenso melódico melancólico.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The lyrics are in Spanish and Aymara. The score includes various melodic annotations: a purple box labeled 'a1' covers the first staff; a purple box labeled 'a2' covers the second staff; a purple box labeled 'b1' covers the third staff; a purple box labeled 'b2' covers the fourth staff; a blue box covers the first staff; a blue box covers the second staff; a blue box covers the third staff; a blue box covers the fourth staff; a green box covers the first staff; a green box covers the second staff; a green box covers the third staff; a green box covers the fourth staff.

Qui-sie - ra pe - ro — no pue - do En-con - trar - te, en - tre - mis sue - ños En-con - trar -

te, es - im - po - si - ble cuan - do tie - nes o - tro due - ño kaw - saj - tiy - qa kaw - sa - llay -

taq wa - ñuj - tiy wa - ñu - pu - llay - taq pi - pis may - pis mu - na - soj - tin son - quy cu -

ti - chi - pu - llay - ta

Nota. elaboración propia

Ilustración 8

El grafico de la Ilustración 8 muestra:

Recuadro lila: Los giros melódicos de intervalos de 4ta y/o 5ta descendente

Recuadro celeste: El giro melódico ascendente del intervalo de 6ta “lamento”

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor

Línea purpura: ascenso y descenso melódico melancólico.

Números escala-romanos grados armónicos-análisis Shenkeriano.

1(3) 5(7) 3(5) 3(1) 3̂ 4̂ 3̂ 1̂

IV(VI) I(III) V# i

III VI III V# i

Nota. elaboración propia

Caso 5:

Nombre: Huayño Uru uru pampita - Luzmila Carpio

Texto³⁷ quechua/castellano

*Uru uru, Sumaq pampita,
eres flor de la Patria mia,
sonquykipi ñuka kawsasaj,
como el sol del mas claro día!
uru uru, causanaj pampita
testigo de mis ilusiones
donde goze de los amores
urpiuru como lindas flores*

Uru Uru, hermosa llanura,

en tu corazón, allí vivo yo

Uru Uru, tierra donde vivo,

palomita blanca, como lindas flores

³⁷ Resaltado negrilla-texto emotivo-descenso melódico melancólico.

Ilustración 9

Tonalidad de Do Mayor/la menor.

Cadencia en la menor.

Recuadro lila: Movimiento interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

Recuadro celeste: Movimiento interválico de 6ta ascendente.

Recuadro azul: Movimiento interválico de 6ta descendente.

U - ru u - ru su - maq pam - pi - ta, E - res flor de la pa - tria mi - a

Son - kuy - ki - pi ñu - ka ___ kaw - sa - saj Co - mo, el - sol del mas cla - ro di - a U - ru, u - ru

kaw - sa - naj ___ pam - pi - ta Tes - ti - go de mis i - lu - sio - nes

Don - de go - ce de los ___ a - mo - res Ur - pi, u - ru Co - mo lin - das flo - res.

Nota. elaboración propia

Ilustración 10

El grafico de la Ilustración 10 muestra específicamente:

Recuadro lila: Los giros melódicos de intervalos de 4ta y/o 5ta descendente

Recuadro celeste: El giro melódico ascendente del intervalo de 6ta “lamento.”

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor

Línea purpura: ascenso y descenso melódico melancólico.

Números escala-romanos grados armónicos-análisis Shenkeriano.

The image displays a musical score for 'Huayño Basta corazón' with a detailed Shenkerian harmonic analysis. The score is written for voice and piano, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The analysis is indicated by various markings: a purple line above the vocal staff shows the melodic contour, with numbers 1, 5, 1, 3, 7, 5, 4, 3, 1 indicating scale degrees. A green box highlights the cadence in the piano part, labeled 'V# i'. The piano part also features a purple line and numbers 3, 2, 3, 7, 3, 4, 3, 1 indicating scale degrees. The piano part is labeled with Roman numerals VI, III, i, V#, i. The vocal part is labeled with Roman numerals VI, III, i, V#, i. The analysis is noted as 'Nota. elaboración propia'.

Nota. elaboración propia

Caso 6:

Nombre: Huayño Basta corazón – Huayño peruano/atribuido a Bonny Alberto Terán

Texto³⁸ castellano

*Basta corazón no llores
tu vida no tiene remedio,
tu vida no tiene perdón, corazón.*

³⁸ Resaltado negrilla-texto emotivo-descenso melódico melancólico.

*en vano me vas cautivando, corazón
ingrata teniendo tu dueño, corazón.*

Ilustración 11

Tonalidad de Do Mayor/la menor

Cadencia en la menor.

Recuadro lila: Movimiento interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

Recuadro celeste: Movimiento interválico de 6ta ascendente.

Recuadro azul: Movimiento interválico de 6ta descendente.

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff starts with a key signature change to one flat (B-flat) and contains the lyrics: 'Bas - ta co - ra-zón no llo - res Tu vi - da no tien-ne re-me - dio tu vi - da'. The second staff continues the melody with lyrics: 'no tie-ne per-dón co-ra - zón En-va-no me vas cau - ti-van - do co-ra - zón in-gra-to'. The third staff concludes the phrase with lyrics: 'te-nien-do tu due - ña co-ra - zón'. The score is annotated with several colored boxes and lines: a light blue box labeled 'a1' highlights a descending interval of a fourth; a light purple box labeled 'a2' highlights a descending interval of a fifth; a light green box labeled 'b1' highlights a descending interval of a sixth; a light green box labeled 'b2' highlights a descending interval of a sixth; and a light blue box labeled 'c' highlights a cadence in the minor mode. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Nota. elaboración propia

Ilustración 12

El grafico de la Ilustración 12 muestra específicamente:

Recuadro lila: Los giros melódicos de intervalos de 4ta y/o 5ta descendente

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor

Línea purpura: ascenso y descenso melódico melancólico.

Números escala-romanos grados armónicos-análisis Shenkeriano.

i (vi) VI(IV) V(VII) I(III) III III V#i
 VI V# i

Nota. elaboración propia

Caso 7:

Nombre: Huayño Amorosa palomita – Huayño tradicional

Texto³⁹ quechua/castellano

*Jinakachu nikimanchu
 sima sonkhoy atimanchu
 ay amorosa palomita
 jina sonkhoy apertinpis
 simaris khonkhaykimanchu
 ay amorosa palomita*

*¿Acaso no me hablarás?
 ¿no puede mi corazón alcanzarte?
 ay, amorosa palomita...
 así también, aunque mi corazón se abra,
 mis palabras no te llegan,
 ay, amorosa palomita...*

³⁹ Resultado negrilla-texto emotivo-descenso melódico melancólico.

Ilustración 13

Tonalidad de Do Mayor/la menor

Cadencia en la menor

Recuadro y línea lila: Movimiento interválico de 4ta y/o 5ta descendente.

Recuadro y azul: Movimiento interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia final a la menor

The musical score is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with several descending intervals. Annotations include 'a' above the first measure, 'a1' above the second measure, 'a2' above the third measure, and 'b' above the fourth measure. The second staff starts with a measure number '6' and continues the melodic line. The third staff starts with a measure number '11' and continues the melodic line. The lyrics are written below the staves, with some words in Spanish and others in Aymara. The score is annotated with color-coded boxes and lines: a pink box and a purple line highlight a descending interval of a 4th or 5th; a blue box highlights a descending interval of a 6th; and a green box highlights a final cadence in the minor mode.

6 Ji - na - ka - chu ni - ki - man - chu Ji - na -
Ji - na son - khoy a - per - tin - pis Ji - na

11 ka - chu ni - ki - man - chu Si - ma son - khoy a - ti - man - chu Ay! a - mo - ro - sa pa - lo - mi - ta
son - khoy a - per - tin - pis Si - ma - ris khon - khay - ki - man - chu Ay! a - mo - ro - sa pa - lo - mi - ta

Nota. elaboración propia

Ilustración 14

El gráfico de la Ilustración 12 muestra específicamente:

Recuadro lila: Los giros melódicos de intervalos de 4ta y/o 5ta descendente

Recuadro azul: Movimiento melódico interválico de 6ta descendente.

Recuadro verde: Cadencia en la menor

Línea purpura: ascenso y descenso melódico melancólico.

Números escala-romanos grados armónicos-análisis Shenkeriano.

The image displays a musical score for a huayño del Norte de Potosí. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and features a melodic line with a trill marked '3' at the beginning. A purple box highlights a sequence of notes, and a green box highlights a later sequence. The middle staff is in bass clef and contains harmonic accompaniment with labels 'IV(VI)' and 'V I(III)'. The bottom staff is a single-line staff with labels 'V III(I)', 'V#', and 'i'. Various numerical figures like '1(3)', '5(7)', '3(5)', and '3(1)' are placed below the notes. The score is annotated with purple and green boxes and lines to highlight specific musical elements.

Nota. elaboración propia

Conclusiones

La experiencia sonora del huayño del Norte de Potosí integra una riqueza simbólica, histórica y estética que lo transforma en un género musical profundamente significativo. Más allá de su función inicial, se erige como un espacio de reflexión y conexión humana, generando una multiplicidad de significados que definen su carácter polisémico.

Este carácter polisémico se manifiesta en que en estas elaboraciones melódicas subyace un recurso retórico estético que invita a reflexionar sonoramente sobre la celebración de la vida, la dualidad o ambivalencia emocional, gracias al equilibrio simbólico que se establece entre la alegría y la celebración proyectada por la danza, y lo ritual y el duelo, comunicados a través de las elaboraciones melódicas y el texto. La experiencia sonora que surge convierte la melancolía, es decir, las vivencias emocionales vinculadas con el desamor, la añoranza por lo perdido o lo nunca alcanzado, en introspectiva, trascendental, a través de recursos como la melodía, armonía, texto y técnicas interpretativas como el rasgueo melódico.

Según algunos estudios el *qhalampeado* constituye la ontología del carácter melancólico del huayño del Norte de Potosí, porque, en la dimensión de los intérpretes locales hay una búsqueda voluntaria de una estética que responda a su cosmovisión, a la dualidad de su

pensamiento. Esta sonoridad a partir de la expansión de su textura, evoca una ausencia, aquello que le falta al individuo, y opera como la representación acústica de la nostalgia. En definitiva, los significados de esa experiencia sonora, buscada tanto como alcanzada, representan una expresión ontológica de su pensamiento de tal manera que emergen como una sublimación de la melancolía y actúan como símbolo de esa polisemia.

La capacidad de vincular dimensiones aparentemente opuestas del huayño norte potosino, es comparable con la de las elaboraciones sonoras occidentales de los siglos XVI y XVII, en las que identificamos afectos parecidos. Por tanto, no es nada desdeñable una consideración ontológica sobre la obra *Flow My Tears* o *Lachrimae* (Véase Ilustración 2).. Esta pieza articula una experiencia estética que va más allá de la mera tristeza, como si se tratará de una nostalgia poética. A esta experiencia, a la que Sting encuentra “extrañamente edificante” se la denomina “melancolía sublimada.”

Es decir, la fenomenología de la melancolía, constituida en el logos del pensamiento en el arte durante el Renacimiento y manifestada en la música a través de giros melódicos que representaban diversas emociones, habría extendido su influencia consolidando la correspondencia entre la melancolía y el pensamiento como condición humana, permeando la cultura de la época y, en particular la música. En esa línea inferimos que existía también en la música europea del siglo XVI una búsqueda de emociones opuestas y procesos de sublimación similares a las del pensamiento andino.

El huayño norte potosino resalta una organización de frases que discurren en el primer periodo, segundo verso, hacia un ascenso de intensidad melódica, y hacia un movimiento descendente en el cuarto verso del segundo periodo; en dicho ascenso es posible verificar el intervalo de 6ta menor y el de 4ta en el descenso del 4to verso (Véase Ilustración 6). A este ascenso y descenso melódico se le confirió, en este estudio, el carácter evocativo-nostálgico objeto de esta investigación, por la relación que existe entre el impacto emocional y las elaboraciones melódicas. Es decir, en la integración que se establece entre el pensamiento sonoro y poético de los individuos locales, subyace la búsqueda de complementación entre el discurso melódico con el drama del texto.

Esta búsqueda se asocia con la de los compositores renacentistas que, a través del “pintado de la palabra” (Véase Ilustración 1) representaban emociones humanas, como las melancólicas. Extrapolando esta lógica a la frase o verso b2, puede inferirse el uso de este recurso, notoriamente deseado, en huayño del Norte de Potosí, de tal manera que identificamos un paralelismo estético (Véase Ilustración 7).

Así mismo, para esta investigación, la coexistencia del modo mayor y menor en una misma tonalidad evidencia la búsqueda de una dualidad emocional, debido al uso frecuente del tercer grado diatónico en la introducción instrumental del huayño en una tonalidad menor, para dirigirse cadencialmente al primer grado tonal al final del verso b2 (Véase Ilustración 9).

Con respecto al huayño en su origen prehispánico, parece haber evolucionado, de una forma ritual colectiva hacia un género musical mestizo. Durante la colonia, el sincretismo cultural permitió la adaptación de elementos de la música europea, como la armonía, las progresiones y la rítmica. Estos nuevos elementos enriquecieron la estructura musical del huayño y fueron incorporados progresivamente a su proceso de transformación posterior. De esta manera se estableció una dialógica sonora, en correspondencia con los afectos y la cosmovisión de los individuos locales. Es así que, en este intercambio cultural, también habrían circulado géneros como pavanas, romances, villancicos y glosas, así como instrumentos como la vihuela y la guitarra española, que contribuirían a la evolución de géneros seculares locales y al origen de nuevos instrumentos como el charango.

En definitiva, en el huayño norte potosino confluyen elementos de la tradición local, de su herencia colonial y de una dialógica sonora histórica, donde la experiencia estética de la melancolía trasciende a través de sonoridades que revelan una capacidad de comunicar una diversidad de emociones y pensamiento, como la tristeza y la celebración que se transforman a partir de su sublimación en una forma de comunión con la vida. El huayño del Norte de Potosí, en su polisemia, simboliza sonoramente la condición humana.

Referencias

1. Anleu E. (1992). Situación de la música con el encuentro de culturas en 1492, *Tradiciones de Guatemala*, N° 37, (p. 29–45), Centro de estudios de las culturas en Guatemala.
2. Antezana C. (1991?). Las Qhalampeadas y la nortepotosinización del huayño boliviano, “*Reminiscencias andinas*”, *Transcurriendo los últimos 30 años por el contrapunto de los huayños norte potosinos*.
3. Barreiro E. (2010). De conversión y melancolía en la canción “Flow my Tears” de John Dowland (1563-1626), *Anuario De Letras Modernas*, N° 15, (p. 191–208), Universidad Nacional Autónoma de México.
4. Bar-Yoshafat Y. (2021). On the musically melancholic, *Temporality and affects in western music history, History of european ideas, Volumen 47 N° 6* (p. 918-938).
5. Baumann M. P. (2004). The Charango as Transcultural Icon of Andean Music, *Revista Transcultural de Música*, N° 8, (p. 0) 2004.
6. Baudelaire, C. (2017). Las flores del mal (Trad. J. Cortázar). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1857).
7. Corona A., (2010). Tears of joy or tears of woe? El emblema de la Lachrima en la obra de John Dowland: un ensayo de interpretación, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 24, 2010.
8. Crespo C., (2013). Ecología y cultura en Huayño Nortepotosino. Entrevista a Bonny Alberto Terán. *Decursos, Revista de Ciencias Sociales*. N° 27-28 (p. 11-46) 2013.
9. Dalponte, G., Casa, L., & Dávila Feinstein, J. (2020). El huayno vs. la práctica común: El tamiz colonial en las músicas latinoamericanas. *Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Artes*, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, N°6.
10. Delgado A., (2019). Técnicas extendidas en la composición para charango solo, *Instituto Latinoamericano de arte cultura e historia*, Universidad Federal de Integración Latino-americana.
11. Drollinger M., (2021). Musical development: Evidence of the Influence of Humanism Music in the Renaissance: un ensayo de interpretación, *The Research and Scholarship Symposium 1*
12. Ficino, M. (1989). *Three Books on Life* (C. V. Kaske & J. R. Clark, Eds. & Trans.). Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts & Studies.

13. García J. (2013). El Humanismo y el arte. *Entorno Universitario* (p. 33 – 36).
14. Grebe M. E. (1967). Modality in Spanish Renaissance Vihuela. *Music and Archaic Chilean Folksongs*, N° 3 University of Illinois Press, (p. 326-327).
15. Hauge P. (2001). Dowland's seven tears, or the Art of Concealing the Art, *Danish yearbook of musicology*.
16. Hernández O. (2013). El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: Semiosis del gesto cadencial $7^5 4^3$. N° 22, *A Contratiempo*.
17. Holmann P. (1999). Dowland: *Lachrimae*. Cambridge University Press
18. Hurvitz N. (1996). A Flood of Tears: *Melancholy as a Style in English Music and Poetry, circa 1600*, The University of British Columbia.
19. Mendivil J. (2010). Yo soy el huayno: *El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. A tres bandas* (p. 35-46).
20. Morales A. (2016). La estética de la *melancolía* en la música: *Una mirada a través de la ciencia estética*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
21. Murena H. (2002). Visiones de Babel, Fondo de Cultura Económica.
22. Pedrotti I. (2012). El Charango K'alampeador, *En la construcción identitaria del charango boliviano*, Universidad de Chile.
23. Pedrotti I. (2013). Charango indígena y charango mestizo, *Dos universos en contraste y correspondencia, Revista de Pedagogía en Música, Volumen 1* (p. 61-81) Universidad de Chile.
24. Silbert D. (1947). Melancholy and music in the Renaissance, *Music Library Association, Volume 4 N° 4* (p. 413-424).

Notas

* Investigador en el Centro Interdisciplinario PROEIB Andes y docente en la Facultad de Humanidades de la Universidad Mayor de San Simón. Es licenciado y magister en Música. Actualmente investiga sobre la recuperación de archivos musicales de San Ignacio de Moxos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3650-3545>. Dirección de correo electrónico: gsilva@proeibandes.org

** *Nota.* Comunarios del Municipio de Uncía interpretan la danza de la Qhonqhota. [Fotografía], por ministerio de Relaciones Exteriores de Bolivia, La Paz, 12 de febrero de 2019.