



Zoila Elena Vega Salvatierra
(Arequipa, 1973)



Docente de investigación musical en la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y en la Maestría de Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y doctora en Musicología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro de la Sociedad Internacional de Musicología y de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamérica. Ha publicado *Texto y contexto de la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo xx*, *Vida musical cotidiana en la Arequipa del Oncenio de Leguía 1919-1930*, *Música en la Catedral de Arequipa (1609-1881)* y otras publicaciones sobre música peruana en revistas especializadas. Su área de investigación es la música surperuana de los siglos XVIII al XX.

Un género cortesano en un siglo romántico: esquemas galantes en los minuets para guitarra de Pedro Ximénez (1784-1856)

A courtly genre in a romantic century: gallant schemes in
the guitar minuets of Pedro Ximénez (1784-1856)



Zoila Elena Vega Salvatierra
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
zoelvesa@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-6748-7648



Resumen

El minuetto es un género musical que disfrutó de un éxito singular tanto como danza y como música instrumental en los siglos XVII y XVIII, y que a su vez se constituyó en un modelo compositivo que superó los límites de su propio tiempo y fue bien acogido por sociedades que lo asimilaron, reestructuraron y resignificaron de acuerdo con sus propias realidades. El repertorio de minuets para guitarra sola, escritos por Pedro Ximénez Abrill (1785-1856) y publicados en 1844, es una colección ideal para estudiar la permanencia de lenguajes del siglo anterior en espacios seculares como el salón sudamericano en tiempos de la independencia. Comparado a menudo con autores como Fernando Sor o Mauro Giuliani, guitarristas contemporáneos suyos, Ximénez podría estar más relacionado, musicalmente hablando, con compositores españoles de una generación anterior. Para dar respaldo a esta idea, se analiza el primer cuaderno de su *Colección de minuets (sic)*, donde se identifican estructuras melódicas y de acompañamiento próximas a los esquemas galantes descritos por Robert Gjerdingen (2014) y que estuvieron en boga en la música europea en la segunda mitad del siglo XVIII.

Palabras clave

Guitarra peruana del siglo XIX; esquemas galantes; minuetto; Pedro Ximénez Abrill

Abstract

Minuet is a musical genre that received outstanding success both as a dance and as an instrumental genre in the 17th and 18th centuries, and which in turn became a compositional



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

model that exceeded the limits of its own time and was well received by societies that assimilated, restructured and resignified it according their own realities. The repertoire of minuets for solo guitar, written by Pedro Ximénez Abrill (1785-1856) and published in 1844, is an ideal collection to study the permanence of languages from the previous century in secular spaces such as the musical "salón sudamericano" in the Independence period. Often compared with authors like Fernando Sor or Mauro Giuliani, his contemporary guitarists, Ximénez could be related more closely, musically speaking, to Spanish composers of the previous generation. To support this idea, the first notebook of his Collection of minuets is analysed, where melodic and nearby accompaniment structures are identified close to the gallant schemes described by Robert Gjerdingen (2014) and which were in vogue in European music in the second half of 18th century.

Keywords

Peruvian guitar of 19th century; gallant schemes; minuet; Pedro Ximénez Abrill

Recibido: 04/06/21

Aceptado: 05/07/21

Introducción

El siglo XIX emergió de las consecuencias de la Revolución Francesa y de las guerras napoleónicas, e inauguró un nuevo orden en Europa, un orden conservador en lo político, pero renovador en lo artístico y filosófico. Esto significó una reacción política contraria a los impulsos revolucionarios que desembocó en la restauración de dinastías monárquicas absolutistas en Francia, España e Italia, y el afianzamiento de imperios como el ruso y el austriaco. Sin embargo, la filosofía, la literatura y la música, entre otras artes, experimentaban nuevos lenguajes y tanteaban nuevos terrenos bajo el impulso, primero, de las ideas ilustradas y luego, del ideal romántico que instaba a buscar nuevos horizontes expresivos.

Por otro lado, en el mundo hispano, grandes cambios se presentaron debido a la pérdida de la conexión con la metrópolis. Las sociedades resultantes del proceso de la independencia se vieron obligadas a organizar nuevas formas de gobierno, diseñar nuevos pactos sociales y establecer los parámetros culturales en los cuales se desenvolverían como naciones. En lo político, se mostraban progresistas, abogaron por la instalación de gobiernos republicanos, el reconocimiento de derechos civiles y la firma de constituciones liberales, pero en el terreno de lo artístico buscaron afianzar su prestigio como naciones dignas de reconocimiento, apelando a formas conservadoras que habían sido consagradas en el pasado. Un ejemplo lo proporciona la poesía, que parecía muy influenciada por las formas literarias neoclásicas españolas del siglo anterior, así como la arquitectura, que recurría a las formas y al simbolismo del clasicismo grecolatino para legitimar instituciones modernas. Tal es el caso de repúblicas, democracias y ciudadanías que en las principales ciudades del continente, como Buenos Aires y Sucre, se expresaron a través de columnas, frontispicios y arquerías que hacían referencia a la Roma republicana. Especialmente la música parecía

estar en una fase de consolidación de modelos establecidos durante el siglo anterior antes de que fuera sacudida por la influencia de la ópera italiana, sobre todo de Rossini, entre las décadas de 1820 y 1840. Pero, aunque la música escénica tomara la delantera en el quehacer musical, o por lo menos en el imaginario de las élites, otras músicas sonaban en salones y espacios domésticos, que arrastraban cierto aire de conservadurismo que pudo ser percibido o enunciado como contenido intelectual de alta calidad, vinculado a corrientes ilustradas de pensamiento.

Artes y oficios se consideraban como expresiones de los hombres libres y la libertad era precisamente la virtud más valorada en naciones que habían logrado su independencia política a través de la propaganda ideológica y la acción militar. Una forma de expresar esa nueva libertad era a través de la oposición dicotómica entre los antiguos tiempos virreinales, considerados bárbaros y oscuros, y los nuevos tiempos republicanos llenos de luz, progreso y, sobre todo, cultura y educación, ya que el hombre educado nunca sería un siervo como lo fue en el pasado ni estará sujeto a los males que acarrea la ociosidad mal empleada¹. Esta concepción del arte como actividad liberadora del ser humano se expresaba, no obstante, en formas provenientes de la tradición neoclásica europea, en general, e hispánica, en particular. Géneros teatrales como la tonadilla escénica y el teatro heroico continuaron vigentes hasta la entrada del género lírico italiano, algunas décadas después; y en música, si bien el piano ya había hecho su aparición en los últimos años del gobierno virreinal y se divulgaba ampliamente su comercio y uso, la guitarra mantenía un lugar muy sólido como instrumento culto de salón y tertulia, empleado como solista o acompañante de voces en canciones de escritura erudita o por lo menos refinada. Es recién a mediados del siglo que se verá sustituida en los salones por el piano y relegada a espacios y usos populares (Eli, 2015, p. 98).

En el caso concreto de la guitarra, este conservadurismo aparente es mucho más notorio. La ruptura política con España, ocurrida finalmente en 1825, no cambió significativamente la escritura para este instrumento, como lo demuestran diversos ejemplos, como el álbum de Carmen Caycedo en Bogotá² y las colecciones de danzas para guitarra aparecidas en diarios y ediciones para aficionados a lo largo del siglo³. Compositores que en Italia y España contribuían a la literatura guitarrística de principios del siglo XIX, como Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Mateo Carcassi (1792-1853), Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849), empleaban un lenguaje renovador, derivado de la estructura armónica pianística, y a la vez se interesaron en reinventar formas ya conocidas y explorar otras nuevas. Se ha especulado que estos autores pudieron ser un modelo en la escritura guitarrística hispánica del primer tercio del siglo XIX y que el compositor peruano-

1.- En el periódico *El Republicano* de Arequipa aparecen múltiples textos alusivos al poder regenerador de las artes, especialmente del teatro. En abril de 1828, elogiaba así la construcción de un nuevo recinto teatral: «la Ciudad de Arequipa no podía carecer por más tiempo de un teatro público como el behículo (*sic*) de la ilustración y el medio de entretener útilmente su numerosa juventud» (t. 3, n.º 14, del 12 de abril de 1828, p. 64, c. 2).

2.- Anónimo, 1810.

3.- Se puede acceder al estudio que hizo Julián Navarro (2011) al grabar los vales de este cuaderno en <http://www.juliannavarro.com/audio/folletos/JN1.pdf> (consultado el 2 de junio de 2020) (Navarro, 2011)

boliviano Pedro Ximénez (1784-1826) podría ser un heredero notable de estas influencias⁴, pero su escritura, sin duda original, emplea modelos que no se corresponden exactamente con aquellos que escribieron sus pares europeos de la época, pero sí con otros modelos más antiguos que estuvieron en boga en el Viejo Mundo a mediados del siglo anterior, lo que aianza una impresión de conservadurismo en la escritura guitarrística sudamericana en tiempos independentistas. Pero ¿este conservadurismo debe leerse como tal en un tiempo de transformaciones?

El presente trabajo aborda el estudio de la *Colección de minués para guitarra* (sic), publicada en París en 1844 por la casa Parent (Ximénez Abrill Tirado, 1844) y distribuida en diez cuadernos de diez minuetos cada uno. Este estudio se centra en los diez primeros minuetos, agrupados en el primer cuaderno, y se emplean los esquemas galantes propuestos por Robert Gjerdingen para identificar estructuras formales y técnicas compositivas pertenecientes a corrientes anteriores de la historia de la música, como el lenguaje galante que se prolongó en América del Sur hasta bien entrado el siglo XIX. Estas obras no guardan, en textura melódica y forma, las mismas características de obras similares escritas por Fernando Sor e incluso por Carulli o Carcassi en la misma época, pero conservan rastros de estructuras formales propias de este género escrito para guitarra de una o dos generaciones anteriores. El éxito del minuetto se refleja no solo en su permanencia como danza aristocrática en varias cortes europeas y salones americanos, sino también como modelo didáctico ampliamente usado en el siglo XVIII para enseñar rudimentos de composición a aficionados y profesionales.

1. El minuetto como danza de corte y como herramienta de enseñanza compositiva en el siglo XVIII

El minuetto como danza de corte conoció un rápido éxito en Europa desde el siglo XVII, donde está documentada su aparición en la corte de Luis XIV hacia la década de 1660. Gozó también una larga vida sobre todo por su capacidad de absorber otros ritmos y pasos de danzas ternarias, como la escocesa, el *walter* y el *landler* en Alemania, así como el fandango y el bolero en España; y siguió cultivándose como danza aun cuando en su tierra de origen, Francia, había caído en desuso (Little, 2007).

Diana Campóo (2015) menciona que, en 1800, el minuetto se nombra y describe con profundidad en un método de la escuela de baile del Real Seminario de Nobles de Madrid como el primer baile a enseñarse a los estudiantes, e incluso aborda sus diferentes variantes:

4.- El guitarrista argentino Néstor Guestrin (citado por Cornejo, 2007), por ejemplo, ha planteado la cercanía entre los minuetos ximénianos y los de Sor (consultado el 1 de junio de 2021). Por otro lado, José Manuel Izquierdo (2017) ha establecido relaciones estilísticas específicas entre algunos minuetos de Ximénez (especialmente el n° 15 de la Colección de Ximénez, con el minuetto op. 11 n° 8 de Fernando Sor. Ximénez realiza una cita-variación que incluye material del español en su propia escritura (p. 92). También se han encontrado obras de Sor y de Carulli en la colección Ximénez que se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, en Sucre; y es evidente que el peruano tuvo referencias de sus colegas contemporáneos y que conocía y admiraba sus trabajos. Es posible también que estas influencias se aunaran a conocimientos sobre guitarra adquiridos por Ximénez en su juventud, sobre los cuales me referiré más adelante.

minueto figurado, minueto de la corte, minueto del Congo, minueto escocés, minueto alemandado, existentes por entonces en la península. En 1808, los alumnos presentaron exámenes en los que demostraron su habilidad en estas danzas que eran consideradas apropiadas para la buena sociedad, en contraposición con los boleros y fandangos que quedaban expresamente prohibidos en este reglamento por ser considerados indignos de un caballero (p. 166).

Para 1820, el baile figuraba entre los primeros a enseñarse, como lo menciona un *Compendio de las principales reglas del baile*, traducido del francés por Antonio Cairon y publicado en Madrid. En él, se describe el carácter de esta danza como «muy elegante y lleno de noble sencillez» (Cairon, 1820). Si el minueto era el primer baile para dar una instrucción apropiada a señores de buena cuna, no resulta muy difícil imaginar que se afianzó como representación de lo caballeresco y lo distinguido en los salones del mundo hispano y que pudieron desarrollarse diversas variantes incluso en la América colonial. Llegó a Buenos Aires, de acuerdo con Héctor Aricó (2014), en 1710, y fue prohibido su despliegue en las iglesias por el obispo José de Peralta (1741-1743). Víctor Maúrtua (1906) refiere que el geógrafo español Pablo José Oricaín, un explorador que visitó el virreinato del Perú a fines del siglo XVIII, escribió con cierto escándalo que en las iglesias peruanas de 1790 se cantaban minuets junto con yaravíes y otras canciones seglares en ambientes sacros (pp. 338-339).

Para el caso argentino, Héctor Aricó (2014) menciona algunas crónicas que se refieren al minueto cantado (p. 90), lo que señala la enorme adaptabilidad del género no solo como danza sino también como canción. Juan María Veniard (1992) ha estudiado el minueto rioplatense como danza aristocrática en los salones bonaerenses en las primeras décadas independientes y hasta épocas tan tardías como 1880, en que era considerado una danza noble que abría los bailes de salón, pero también empleado como género instrumental para ser escuchado y no danzado en el mismo espacio, especialmente el piano (p. 200). En el Perú, el cronista Antonio Pereira (2009) menciona la presencia del minueto como danza apropiadamente bailada por los vecinos de la ciudad de Arequipa entre 1810 y 1814 (p. 39); y en 1833, en la misma ciudad, el vizconde francés Eugène de Sartiges menciona que este baile «está a la moda y se admiraron que yo no lo supiera bailar. Me vi obligado a jurar que jamás lo había visto a no ser en la ópera o en algún ballet de fantasía» (1996, p. 273).

Además de su uso como danza de corte y posteriormente de salón, el minueto también se destacó como género instrumental y se le cultivó de manera independiente como parte de estructuras a solo o grupales, en suites y sonatas barrocas, hasta llegar a los períodos galante y clásico donde se convirtió en algo más. Su relativa simplicidad de texturas, su ritmo ternario, su estructura básica de frases pares y su movimiento armónico sencillo lo convertían en un vehículo para la experimentación de nuevas formas en el estilo galante que admiraba la sencillez tanto en la melodía como en el bajo. Esto hizo posible su posterior inclusión en la sinfonía clásica como movimiento independiente, en que alternaba con otra sección binaria conocida como trío. En el caso específico de la guitarra, Pompeyo Pérez-Díaz

(2003) señala que, a finales del siglo XVIII, una generación de compositores buscó rescatar la guitarra del simple acompañamiento de canciones y bailes y renovar su técnica de cara a un auditorio de aficionados interesados en aprender un instrumento propiamente español. Menciona, entre otros, a Fernando de los Ríos, Juan García y Antonio Ballesteros, cuyas obras se han perdido, pero estuvieron activos en el último cuarto del siglo XVIII. El primero y el tercero son autores de minuetos publicados en 1780 (p. 48). Pérez-Díaz atribuye este gusto por la composición de minuetos a su popularidad entre el público consumidor, que, además de ser breves, están escritas en un lenguaje sencillo y asequible tanto para el intérprete como para el auditor aficionado (p. 49). Por otro lado, Ignacio Ramos (2013), en su *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, nombra también a Manuel García (c. 1790), conocido como el Padre Basilio, y a Fernando Ferandiere (c. 1740-c. 1816), vinculados al estilo galante de moda en Madrid a finales de siglo XVIII, centuria a la que Ramos califica como «discreta» en lo que a la producción musical guitarrística se refiere (pp. 58-61).

Asimismo, el minuetto fue empleado como modelo para la enseñanza de la composición para aficionados y profesionales, al ser utilizado como epónimo de una pieza corta que incluía las principales características de la buena música galante de mediados del siglo XVIII: sencillo, armónicamente simple, elegante y equilibrado. Su forma binaria original, que oscilaba entre una tónica y una tonalidad vecina aludida con brevedad —generalmente la dominante o la relativa mayor, en caso de que estuviera escrita originalmente en menor—, resumía el pensamiento armónico de la época, así como la preferencia de una textura sencilla por encima de los refinamientos polifónicos del barroco. Por ello, como lo mencionó Joseph Riepel y lo ha recalado Robert Gjerdingen (2007), aprender a escribir minuetos significaba dominar los principios básicos de composición que permitirían luego componer sonatas, sinfonías y conciertos. De hecho, alumnos de Mozart, como Thomas Attwood, atestiguaron que el maestro salzburgués les encomendaba esta tarea antes de proceder a escribir formas más complejas (Gjerdingen, 2007)⁵.

Al ser una danza, el minuetto debe escribirse en secciones claramente identificables de seis tiempos (dos compases) o múltiplos de estos seis tiempos para que los bailarines puedan contar claramente los pasos y organizar su desplazamiento en el espacio de baile. Por lo tanto, las frases se escriben siempre en número par de compases. Los minuetos instrumentales conservan esta estructura medida de las frases, y esta construcción se resalta a través de figuras en la melodía y en el bajo que conducen a cadencias conclusivas y movimientos de reposo cada dos, cuatro o seis compases en medición ternaria.

2. La propuesta de Robert Gjerdingen para el análisis de unidades de comprensión sonora en el estilo galante

Una herramienta para identificar algunas de estas figuras melódicas y desplazamientos del bajo en la música del período es el conjunto de esquemas galantes enunciados

5.- Incluso Arnold Schönberg reconoció al minuetto como un género útil para la enseñanza de la composición en su *Principios generales de composición*, (Schoenberg, 1994, p.168).

por Robert Gjerdingen en su libro *Music in the Galant Style*. En él, explica que el estilo galante de origen napolitano fue un repertorio particular que en su escritura utiliza frases musicales organizadas en secuencias convencionales que conformaban sistemas de sentido decodificables por la audiencia (2007, p. 17). Estas frases, articuladas en tales secuencias, reciben en su trabajo el nombre de esquemas musicales (*schemata*), los cuales asumen diferentes características, que agrupan especificaciones melódicas y del bajo que se combinan para conformar frases de mayor extensión. Gjerdingen se basa en diversos tratados de composición de la época para identificar varios de estos esquemas que se encuentran en forma reiterativa en el repertorio galante e incluso de la segunda mitad del siglo XVIII, desde compositores asociados a la escuela napolitana en la década de 1740 hasta los maestros vieneses de finales del mismo siglo que tomaron tales esquemas y los aplicaron profusamente, aunque con visiones muy personales.

La propuesta de Gjerdingen ayuda a identificar combinaciones de estos esquemas en estructuras más extensas y articulados en un verdadero *ars combinatoria*, es decir, la capacidad del compositor de desarrollar ideas musicales complejas a partir de la combinación de unidades más pequeñas que se pueden organizar de maneras infinitas⁶. Tales procedimientos de organización desaparecieron de la composición académica occidental a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX, cuando una escritura más armónica y basada en una melodía estructurada en frases simétricas antecedentes y consecuentes sustituyó a los antiguos esquemas galantes.

Una rápida revisión de algunos minuetos de Fernando Sor (los que componen el op. 3 y algunos del op. 6) y Mateo Carcassi (el de *do* mayor y el de *sol* mayor) ponen de manifiesto que en el italiano persiste aún cierta influencia del estilo clásico que desaparece en el español. La forma musical sigue escribiéndose en compases pares, pero la organización melódica y del bajo no guarda relación con esquemas galantes, sino con variaciones del perfil melódico organizados en antecedentes y consecuentes, es decir, más familiarizado con la estructura clásica de la frase, antes que con la galante. Este perfil es aún más difuso en Sor que en Carcassi, puesto que la dimensión armónica juega un papel mucho más importante en la obra del primero.

Estas características no son tan evidentes en el caso de los minuetos de Ximénez, en donde el peso de la melodía y su correspondencia con determinados movimientos del bajo se organizan precisamente en esquemas galantes como los descritos por Gjerdingen. Esto podría significar

6.- La idea de *ars combinatoria* se remonta a la Edad Media cuando Ramón Llull (1232-1315), en su *Ars Magna*, mencionó la existencia de principios generales de pensamiento para captar el orden divino, los cuales pueden combinarse para generar proposiciones cada vez más complejas (*Encyclopaedia Herder*, s. f. b) (consultado el 30 de mayo de 2021). En el siglo XVII, Leibniz tomó la idea para su cálculo de agrupaciones y la existencia de un lenguaje universal basado en el simbolismo y reglas combinatorias que constituyen un verdadero alfabeto del pensamiento humano: *Dissertatio de arte combinatoria* (1666) (*Encyclopaedia Herder*, s. f. a). En 1970, Leonard Ratner aplicó el término a las estrategias compositivas del siglo XVIII que empleaba unidades melódicas, rítmicas y armónicas básicas para construir estructuras más complejas (p. 347). El término es recuperado por Gjerdingen para explicar cómo los esquemas galantes son empleados por los compositores de esta misma época en la escritura de formas extensas basadas en dichas unidades hábilmente combinadas (2007, p. 99).

que Ximénez, si bien cronológicamente contemporáneo —e incluso algo menor— que varios de los guitarristas mencionados, no necesariamente podría haber sido influenciado por ellos, sino que proviene de una tradición de escritura guitarrística más conservadora e imbuida del lenguaje galante cultivado en los salones sudamericanos en la segunda mitad del siglo XVIII y que proyectó su influencia hasta la primera mitad del siglo siguiente.

3. El minueto en Ximénez Abrill: esquemas galantes conservadores y organización de los materiales

Si bien no existe una referencia sobre cuándo fueron escritos los minuets para guitarra de Pedro Ximénez, por su cantidad parecen ser piezas escritas durante un largo período para el uso personal o tal vez para su interpretación en espacios cerrados e íntimos como el salón y la tertulia. Es posible que iniciara la composición de estos minuets en algún momento durante su estancia en Arequipa, en la década de 1810-1820, y continuara haciéndolo después de llegar a Sucre, hasta, aproximadamente, 1840, puesto que la colección fue publicada en 1844. No se conocen los manuscritos originales de estas obras, así como tampoco se han publicado estudios sobre su desarrollo estilístico y probables etapas dentro de las mismas⁷.

Tampoco es posible afirmar que los minuets se ordenaran en la colección según la fecha de composición. La selección de los diez primeros minuets, realizada para este trabajo, obedece a un criterio de orden antes que temporal o cualitativo y están agrupados en el primer cuaderno de la colección.

Estos minuets están escritos en forma binaria, y alternan tonalidades mayores y menores, a excepción del último par que comparten tonalidad.

| Minueto | Tonalidad |
|---------|-----------------|
| 1 | <i>la</i> mayor |
| 2 | <i>mi</i> menor |
| 3 | <i>mi</i> mayor |
| 4 | <i>mi</i> menor |
| 5 | <i>la</i> mayor |
| 6 | <i>la</i> menor |
| 7 | <i>re</i> mayor |
| 8 | <i>re</i> menor |
| 9 | <i>do</i> mayor |
| 10 | <i>do</i> mayor |

Cuadro 1. Disposiciones tonales de los minuets del primer cuaderno de la *Colección de minuets* de Pedro Ximénez.

7.- Harold Beizaga ha reflexionado brevemente sobre esta colección, señalando que hay notables diferencias entre los minuets publicados y los inéditos que se conservan en colección privada, siendo estos últimos más osados y menos convencionales en comparación con los primeros (2011, p. 34). No ha sido posible ubicar estos últimos para su comparación en este estudio.

Los minuets ximenianos de este primer cuaderno muestran el empleo continuo de esquemas galantes, algunos con mayor frecuencia que otros. Si bien estos esquemas son parte importante de la construcción de un minuetto clásico, la incidencia de su uso parece demostrar que Ximénez conocía estos esquemas específicos de construcción, aunque quizás no los denominara con la nomenclatura que se emplea aquí. No solo los conocía, sino que empleaba distintos esquemas amalgamados de maneras tan diferentes unas de otras y tan originales, que suponen un verdadero *ars combinatoria*. Las variantes que pueden encontrarse de cada uno de estos esquemas demuestran una gran familiaridad con estos recursos compositivos propios del estilo galante.

Al presentar su propuesta sobre el estilo galante, Gjerdingen organiza sus esquemas según su función y los nombra de acuerdo con tratadistas o teóricos eminentes de la época. Aquí revisaré brevemente algunos que son los que pueden identificarse en los minuets ximenianos. Estos esquemas cumplen un papel en el discurso musical y estos roles pueden clasificarse en:

a. Apertura: Esquemas empleados para iniciar una obra o un período de recapitulación. Son los precursores de las frases antecedentes de los temas del clasicismo que a finales del siglo XVIII se impondrían como modelos melódicos.

- *Romanesca*
- *Do-re-mi*
- *Meyer*, con sus variantes *Júpiter*, *romanesca* y *aprile*
- *Sol-fa-mi*

b. Cierre: Son lo opuesto al esquema anterior y dieron origen a las frases consecuentes posteriores. Son unidades que buscan darle cierre a los esquemas de apertura.

- *Prinner*

c. Digresión: Están diseñados para añadir variedad a la melodía o a la armonía a través de combinaciones de modo (mayor o menor) o repetición del diseño melódico en dirección descendente (*fonte*) o ascendente (*monte*). También se podían emplear como esquema de apertura en la región de dominante (*Fenaroli*).

- *Fonte*
- *Monte*
- *Fenaroli*

d. Estabilidad en una región determinada: Podían presentarse después de una modulación importante, generalmente a la dominante (*ponete*), de una digresión que le diera variedad a la progresión (*indugio*) o para afianzar una reciente cadencia en la tónica (*quiescenza*).

- *Ponte* (dominante)
- *Indugio* (subdominante)
- *Quiescenza* (tónica)

Asimismo, Gjerdingen menciona un gran número y tipos de cadencia que son fundamentales para identificar la organización de los esquemas, ya que los engarzaban o concluían, dándole sentido al discurso musical (p. 171). Fueran perfectas, extensas, evitadas, engañosas, simples o compuestas, su uso continuo ayudaba a organizar las ideas musicales, a crear sensaciones de reposo, de continuidad y de final. Eran la culminación natural de cada esquema, y un compositor familiarizado con estas fórmulas conocía cuándo usar un determinado tipo de cadencia. En este estudio, se analizan las más frecuentes y también algunas singulares.

A continuación, se ofrece una serie de ejemplos que rescatan los más resaltantes usos de esquemas galantes en los minuets mencionados para comprender cómo el compositor los empleaba. Se ha utilizado la nomenclatura de Gjerdingen para su descripción: para la identificación de los esquemas melódicos se utiliza la numeración arábiga en círculos negros; y para el movimiento del bajo, la numeración arábiga en círculos blancos. Los números, tanto de la melodía y del bajo, se refieren no a acordes ni inversiones, sino a la posición de la nota dentro de la escala (1 = primer grado, 2 = segundo grado, etc.). La combinación de números de grados de la escala en la melodía y en el bajo producen los denominados esquemas galantes descritos por Gjerdingen o variantes asociadas a ellos. Aunque el autor menciona varios esquemas en su tratado, se les agrupa aquí en cuatro categorías: de apertura; de cierre; *fontes, montes y pontes*; y cadencias, que son los más frecuentes en la escritura ximéniana.

A) Los esquemas de apertura

Servían para plantear una melodía, un tema o manifestar una intención de inicio. En el minuetto 9, se observa un esquema de apertura muy conocido, el *do-re-mi*, definido como uno de los más frecuentes para las secciones de apertura y que se caracteriza por un perfil ascendente en la melodía por pasos conjuntos (de allí su nombre), mientras que el bajo hace un movimiento entre los grados I-VII-I o I-V-I. En la figura 1, se observa un perfil ascendente de la melodía, aunque ornamentado por notas descendentes.



Figura 1. Esquema *do-re-mi* con perfil ascendente en la melodía y movimiento de I-VII-I-en el bajo. Minuetto 9, cc. 1-3.

Y en el compás 5, el perfil se invierte ligeramente, pero sin perder su sentido ascendente; mientras el bajo enriquece su propia línea melódica, preparando una modulación hacia la dominante.

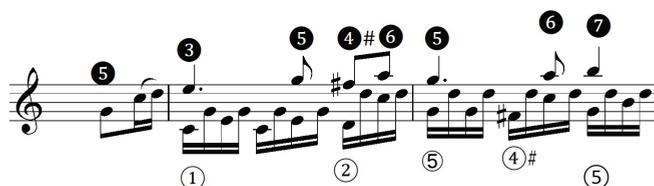


Figura 2. Esquema *do-re-mi* con perfil ascendente en la melodía y movimiento preparatorio de la modulación en el bajo. Minueto 9, cc. 5 y 6.

B) Los esquemas de cierre: *prinner*

El *prinner* era una respuesta apropiada a un esquema de apertura. Se desenvuelve como una sucesión de grados VI-V-IV-III en la melodía con una contraparte IV-III-II-(V)-I en el bajo. En Ximénez, el *prinner* es empleado con cierta frecuencia y algunas variantes, pues puede modificar ligeramente el perfil melódico o emplearlo como *prinner* modulante. En las figuras 3, 4 y 5 pueden observarse aplicaciones de este tipo.

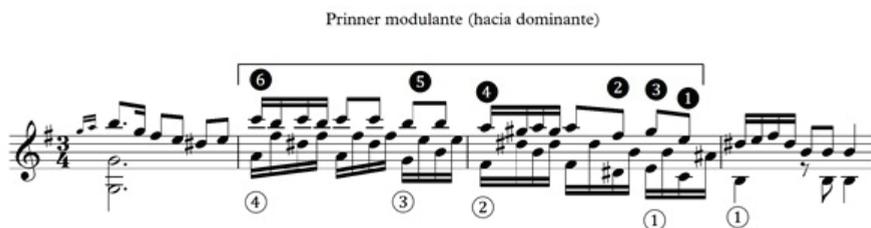


Figura 3. *Prinner* modulante. Minueto 2, cc. 1-4.

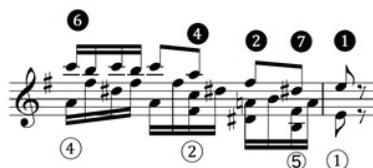


Figura 4. *Prinner* de respuesta. Minueto 4, c. 3.

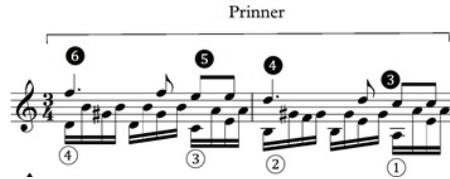


Figura 5. *Prinner* de respuesta. Minueto 6, cc. 5 y 6.

Algunas modificaciones al *prinner*, como por ejemplo un *prinner* cromático, también son posibles:

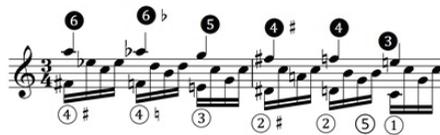


Figura 6. *Prinner* cromático en la melodía y el bajo. Minueto 10, cc. 5 y 6.

C) *Fontes, montes y pontes*

Aunque Ximénez utiliza estas figuras como esquemas de aperturas, no siempre son empleadas de esa manera en la literatura musical galante. Se mencionan juntas aquí por la singularidad que suponen. Las *fontes* son figuraciones que sirven como digresión y regreso a la tonalidad principal. Consisten en la presentación de una figura melódica y su repetición en un grado más bajo. Generalmente la primera parte está en modo menor y la segunda, en modo mayor. Ximénez emplea la primera característica, es decir, la repetición temática de un grado más abajo, pero ambas frases se hallan en mayor.



Figura 7. *Fonte*. El modo mayor de la primera parte se altera empleando cromatismos. Minueto 3, cc. 1-4.



Figura 8. Nuevamente el *fonte* es tratado como dos secciones en mayor. Minueto 5, cc. 13 y 14.

El *monte* posee una figuración melódica opuesta a la *fonte*, porque su movimiento es ascendente y no requiere una modalidad específica para cada uno de sus componentes. Ximénez presenta uno muy claro entre los compases 1-4 del minuetto 6, ambos en modo menor.

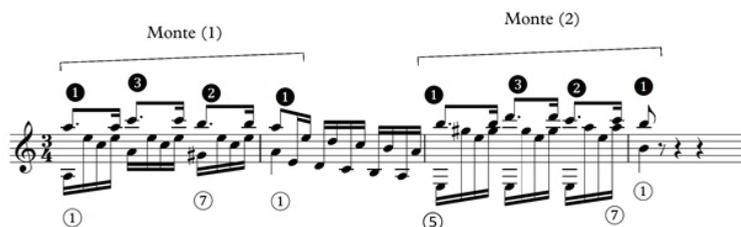


Figura 9. *Monte* de dos partes unidas por una escala que une los grados 1 y 5 en el bajo que actúa como enlace. Minuetto 6, cc. 1-4.

En cambio, la figura más constante en casi todos los minuetos es el *ponte*, colocado siempre luego de la barra de repetición al inicio de la segunda sección. Este es un emplazamiento que Gjerdingen describe como típico de esta figura. La función del *ponte* es asegurar el establecimiento de una nueva tonalidad o, por lo menos, de una transitoria; y en los minuetos generalmente afianza la tónica transitoria que se ha dejado en la sección anterior (generalmente la dominante, aunque también puede ser la relativa mayor como en el caso del minuetto n° 10) y se prepara su regreso a la tónica original. El nombre (*punte* en italiano) proviene precisamente de la función de enlace que cumple este esquema entre la región de la dominante y la región de tónica en la reexposición.

En los minuetos de Ximénez no existe una reexposición literal del material melódico de la primera sección como era de uso en algunos minuetos galantes y clásicos. Muchos autores anteriores o contemporáneos de Ximénez podían preferirla o no; sin embargo, existe lo que se llamaría una reexposición de la tónica, que se define como el regreso a la tonalidad original empleando una variación melódica del motivo original o simplemente presentando fórmulas nuevas en la tónica primaria. Su principal característica es que el bajo suele presentar el pedal en la dominante mientras la melodía asciende, en ocasiones, del grado quinto al séptimo o desciende del quinto al segundo. A veces, este pedal puede trasladarse a la melodía y es el bajo el que realiza el movimiento ascendente.

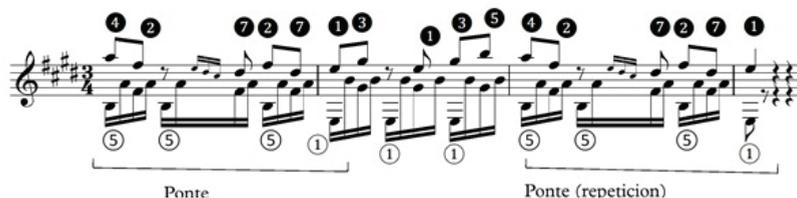


Figura 10. *Ponte* sobre la región dominante después de la doble barra. Minuetto 3, cc. 10-12.



Figura 11. *Ponte* después de la barra de repetición. Minueto 5, cc. 19-22.

D) Cadencias

Por supuesto, las cadencias son las figuras más empleadas. Están presentes al finalizar los esquemas de cierre para establecer el fraseo en compases pares, propios de la danza, al conectar secciones o al final de las obras. A continuación, se mencionan las más empleadas. Las cadencias perfectas son las más comunes y aparecen siempre al final de una sección o de la exposición de una idea. Las cadencias finales son generalmente de este tipo. Se caracterizan porque el movimiento del bajo de quinto grado al primero se da por un salto de fundamentales que puede ser tanto ascendente o descendente del quinto al primer grado.

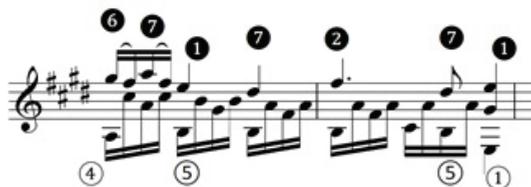


Figura 12. Cadencia perfecta. Minueto 3, cc. 15-17.

Otro tipo es la cadencia convergente, que es muy común. Se trata de un movimiento opuesto entre melodía y bajo que se encuentra finalmente en la tónica.

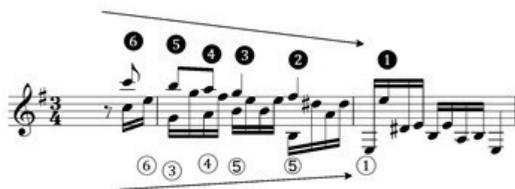


Figura 13. Cadencia convergente. Movimiento opuesto del bajo y la melodía. Minueto 4, cc. 14-16.

La cadencia llamada *Jommelli*, porque era muy usada por este compositor, supone el uso de dos pares de combinaciones 7-1 en el bajo, para crear un efecto suspensivo (como el que tendría una coma en la escritura literaria) antes de caer en la tónica.

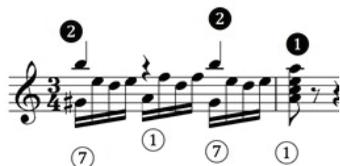


Figura 14. Cadencia *Jommelli*. Minueto 6, cc. 9 y 10.

La cadencia larga se producía cuando en el bajo se daban dos terceras descendentes seguidas y concluía con una cadencia perfecta.



Figura 15. Cadencia larga. Minueto 8, cc. 16 y 17.

Se halla también una cadencia fría. El bajo hace un movimiento descendente desde el primero hasta el quinto grado y, a la vez, prepara una modulación hacia la dominante. Esta cadencia es propia de los modos menores.



Figura 16. Cadencia fría con el bajo que desciende cromáticamente. Minueto 8, cc. 6 y 7.

A continuación, se ofrecen algunos ejemplos de cómo estos esquemas se articulaban para formar una frase completa. En el minueto n° 2, los últimos cuatro compases presentan un esquema melódico ascendente, identificado como *do-re-mi* (notas sucesivas), un *indugio* (una sección de pausa sobre la región de la subdominante, en la melodía y estabilidad en el bajo sobre el sexto grado) y una cadencia perfecta en el bajo que se complementa con una cadencia *doppia*. Esta cadencia consiste en que las voces de la soprano y la contralto llegan a la tónica por movimiento contrario.

The musical score for Minuetto 2, measures 13-16, is shown in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is annotated with fingerings (1-7) and articulation marks. Brackets identify three sections: 'Do-Re-Mi (melodía ascendente)' covering measures 13-14, 'Indugio (región de la subdominante)' covering measures 14-15, and 'Cadencia doppia' covering measures 15-16. A 'Cadencia perfecta' is also indicated at the end of measure 16.

Figura 17. Articulación de esquemas: *do-re-mi*, *indugio* (esquema sobre la subdominante) y *cadencia perfecta* con *cadencia doppia*. Minuetto 2, cc. 13-16.

La segunda sección del minuetto 8 encadena un doble *ponte*: en el primero, la dominante se muestra con un pedal en la melodía mientras el bajo se mueve en forma ascendente, y en el segundo, el bajo sostiene el pedal mientras la melodía retoma el movimiento ascendente. Les sigue una figura de respuesta, un *prinner* que conduce a la tónica para concluirla con la *cadencia longa* que se menciona en la figura 15.

The musical score for Minuetto 8, measures 10-17, is shown in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The score is annotated with fingerings (1-7) and articulation marks. Brackets identify four sections: 'Primer ponte: dominante en la melodía. Bajo ascendente' (measures 10-11), 'Segundo ponte: dominante en el bajo.' (measures 11-12), 'Prinner (respuesta) hacia la tónica' (measures 12-13), and 'Cadencia longa' (measures 13-17).

Figura 18. Articulación de esquemas: *doble ponte*, *prinner* y *cadencia longa*. Minuetto 8, cc. 10-17.

Conclusiones

- A la luz de la información obtenida de estos análisis, los minuets de Ximénez plantean varias consideraciones que valen la pena recapitular y que se plantean a continuación como interrogantes que pueden servir como puntos de partida para futuras investigaciones.
- ¿Son minuets para la danza o para la interpretación instrumental? Al parecer, son ejemplos del segundo caso, piezas escritas para la interpretación doméstica en ambientes que valoraban tanto el género como el instrumento. Si, como menciona Veniard para el caso rioplatense, los minuets eran piezas instrumentales que se escribían para aficionados en los salones americanos y que conocieron un largo uso en los salones sudamericanos, se explica entonces la enorme cantidad de obras cortas que escribió Ximénez para su uso personal o de su círculo amical que estaba en constante demanda de nuevos materiales de calidad para sus actividades de esparcimiento. Es menos probable que hayan sido empleados para la danza, aunque conservan escrupulosamente la organización par de los compases, generalmente en múltiplos de dos, donde cada frase efectúa un movimiento de cierre, empleando esquemas galantes o cadencias de diversas clasificaciones. La estructura de la danza era empleada como pretexto para la organización de los materiales sonoros en unidades de sentido que pudieran plantearse como de apertura, cierre, digresión o retorno a diferentes regiones armónicas, como la tónica y la dominante, lo que dota al minuetto de posibilidades múltiples de elaboración temática. Ximénez aprovechó muy bien esta característica del género para reelaborarlo de maneras originales y diversas, pero siguiendo ciertos dictados de organización que reconocía como necesarios dentro de las características del género.
- ¿Son los esquemas descritos los únicos empleados por Ximénez en su repertorio y se ajustan a los descritos en la teoría estudiada? Esta cuestión es mucho más espinosa. Así como Ximénez emplea asiduamente esquemas como el *ponte*, el *monte* y el *fonte* modificado, el *prinner*, tanto en función de respuesta como de sección modulante, y cadencias específicas como la perfecta, la convergente, la *jommelli*, etc., otros esquemas como el *fenaroli* (semejante a la cadencia convergente pero con un pedal interior) y la *romanesca* (un esquema que prioriza en la melodía un movimiento de tónica y dominante mientras el bajo puede moverse por cuartas descendentes hacia la dominante o por pasos conjuntos, alternando acordes en fundamental y primera inversión) no figuran entre sus favoritos. En otros repertorios, como algunos de sus villancicos sacros en lengua romance, se pueden ver cadencias «pulcinellas», que usan el movimiento libre del bajo mientras las voces superiores permanecen estáticas y también es posible hallar algunos esquemas *do-re-mi* (en los que la melodía inicia en tónica y sigue una línea ascendente en tanto el bajo se mueve entre tónica y dominante). Es necesario recalcar que Ximénez no aplica estos esquemas de manera idéntica a como figuran en los ejemplos nombrados por Gjerdingen en su estudio. La

modificación del modo de la primera parte de las *fontes*, el uso de *priners* cromáticos o candencias frías con abundancia de cromatismos, la introducción de notas de paso, bordaduras y notas escapadas para adornar o modificar ligeramente los esquemas básicos forman parte de su propia *ars combinatoria*.

- Aún está por estudiarse con estas herramientas otros repertorios del compositor, como sus obras de cámara o sus sinfonías, para saber hasta qué punto era capaz de aplicar tales fórmulas a texturas más complejas. Es muy posible que este sistema de organización temática se haya ido perfeccionando e incluso modificando mientras tomaba contacto con otras corrientes estilísticas y que pueda incluso emplearse para datar algunas de sus obras, no solo guitarrísticas, sino también para otros medios sonoros en la medida en que los esquemas galantes fueron cambiando o desapareciendo de su escritura.
- ¿Son los minuetos piezas influenciadas por una tradición guitarrística anterior a la generación de Fernando Sor y otros guitarristas del comienzo del siglo XIX? Por la aplicación de esquemas galantes en este primer cuaderno, resulta evidente que el lenguaje guitarrístico de Ximénez podría no haberse alimentado de sus contemporáneos europeos, sino que provendría de una práctica más antigua, emparentada con los lenguajes galantes imperantes en Europa a mediados del siglo XVIII. Estos lenguajes podrían estar vinculados a la generación española anterior a Sor y Aguado, como, por ejemplo, el legendario y poco conocido padre Basilio o Fernando Ferandiere, aunque la escasez de fuentes musicales impida confirmar estas suposiciones por el momento. De ser esto cierto, significaría que estas tradiciones compositivas fijaron patrones que la generación de Ximénez siguió cultivando con sus propios aportes y reinterpretaciones, independientemente de los derroteros que tomaron sus pares en Europa y cuyas obras se conocieron en Sudamérica algo más tarde. Esto supone la existencia de una escuela continental —si no regional— particular con sus propias interconexiones, variantes y postulados. Es posible que estos lenguajes fueran percibidos como modernos o portadores de prestigio en una era de renovación política en la América de los tiempos independentistas y, por lo tanto, cultivados asiduamente en los salones de todo el continente. La escritura de cien piezas de estas características es un indicador de su buena recepción en círculos donde la guitarra gozaba aún de gran consideración social.
- Faltan, sin embargo, estudios que ayuden a determinar variaciones o constantes estilísticas tanto en la colección como en obras manuscritas que expliquen si la utilización de estos esquemas galantes fue común en toda su extensión o si fueron transformándose sutilmente con el correr del tiempo. Ello quizás permitirá establecer criterios de datación para este corpus y determinar cómo fueron cambiando gustos y estrategias compositivas en los años en que fueron escritos.
- Para concluir, estas obras, cuyo lenguaje puede sonar conservador e incluso arcaico en comparación con otros que se dieron en escenarios europeos en la misma época,

asumen plena significación si dejamos las comparaciones y los asumimos como productos de su tiempo, como ejercicios creativos de y para una élite que los cultivaba con mucho éxito. Este ejercicio artístico personal o colectivo, propio de ambientes íntimos, podría leerse como un intento persistente en sociedades sudamericanas por alcanzar un ideal de nación civilizada que desarrollaba sus propios medios expresivos basados en la autoridad de una tradición reconocida como original y avalada por el prestigio del pasado.

Referencias

- Anónimo. (1810). *Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Caycedo* [Manuscrito musical].
- Aricó, H. (2014). Los bailes en la Buenos Aires colonial: De la historia al folklore. *Investigaciones y Ensayos*, 60, 83-101.
- Beizaga, H. (2011). Riscoprendo Pedro Ximénez Abrill y Tirado (1780-1856) a 155 anni dalla morte. *II Fronimo*, XXXIX(156), 24-36.
- Cairon, A. (1820). *Compendio de las principales reglas del baile*. Imprenta de Repullés.
- Campó, D. C. (2015). Danza y educación nobiliaria en el siglo XVIII: El «método» de la escuela de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid. *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria.*, 5, 157-173.
- Característica universal—Encyclopaedia Herder.* (s. f.). Recuperado 2 de junio de 2021, de https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Caracter%C3%ADstica_universal
- Eli, V. (2015). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Consuelo Carredano y Victoria Eli, Vol. 6, pp. 71-129). Fondo de Cultura Económica.
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford University Press. <https://books.google.com.pe/books?id=ItghP4WKVvMC>
- Izquierdo, J. (2017). *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions. Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado* [Thesis, University of Cambridge]. <https://doi.org/10.17863/CAM.12398>
- Little, M. E. (2007). Minuet. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018751>
- Maurtua, V. (1906). *Obispos y audiencia del Cuzco. VOLUMEN II del Juicio de límites entre Perú y Bolivia*. Henrich y Compañía.
- Navarro, J. (2011). *Música De Guitarra De Mi Señora Doña Carmen Caycedo*.
- Pereira Pacheco, A. (2009). *Noticia Histórica de Arequipa*. Idea.
- Pérez-Díaz, P. (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Alpuerto.
- Ramon Llull—Encyclopaedia Herder.* (s. f.). Recuperado 2 de junio de 2021, de https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Autor:Ramon_Llull
- Ramos, I. (2013). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Editorial Club Universitario. <https://books.google.com.pe/books?id=KGoZDwAAQBAJ>
- Ratner, L. (1970). Ars combinatoria, Chance and Choice in 18th-century Music. En *Studies in Eighteenth-century Music: A Tribute to Karl Geiringer* (H. C. Robbins with Roger E. Chapman (editors), p. 343363). Oxford University Press.

Sartiges, E. (1996). Arequipa. En *Imagen y Leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990* (Edgardo Rivera Martínez, pp. 265-279). Fundación M. J. Bustamante de la Fuente.

Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=82598>

Veniard, J. M. (1992). El minue. Supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense. *Latin American Music Review-Revista De Musica Latinoamericana*, 13, 195.

Ximénez Abril Tirado, P. (1844). *Colección de Minués para Guitarra*. Parent.

El presente trabajo obtuvo la mención honrosa - Categoría 2 en el *Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021*, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música. La determinación del comité evaluador del certamen fue autónoma respecto de los criterios editoriales de Antec.
