



**Diego Ivan Berrospi Gutiérrez
(Lima,1993)**



Compositor peruano, Bachiller por el Conservatorio Nacional de Música. Ganador del premio Kalevi-Laura Fiestas desde Finlandia, y segundo premio en TAKI 2022. Miembro del primer ensamble de Laptops en Perú. Incluido como una de las jóvenes promesas de la creación nacional por la Asociación Cultural Musuq, cursó Estudios Superiores en la UNM bajo las enseñanzas de Benjamín Bonilla, José Sosaya y Dante Valdez. Aun como estudiante, presentó obras dentro y fuera de su casa de estudios, destacando estrenos con el Coro Nacional del Perú, músicos del Curtis Institute of Music, entre otros. Fue admitido en diferentes estancias internacionales, como el programa de composición del Curtis Institute of Music, programa en Sewanee Summer Music Festival, Tennessee, o la residencia en el ECI Festival en Hidden Valley, California, siendo además becado para ello. Ha recibido clases de compositores de la talla de Wang Jie, Nick DiBerardino, Jorge Variego, Aaron Hunt, y más. Es cofundador y administrador de Sinapsis, y ha estado a cargo tanto de sus cinco ediciones como del Festival de Música Coral Peruana 2021 y el Encuentro Entre Compositores Peruanos 2022.

La influencia del cuento de Arguedas en la elaboración de la obra *El Ayla* de Nilo Velarde

The influence of the Arguedas' tale in the development
of the work 'El Ayla' of Nilo Velarde



Diego Ivan Berrospi Gutiérrez



Universidad Nacional de Música

2017075073@unm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-2990-1406

Resumen

A lo largo de la historia de la composición académica universal ha existido una constante motivación de los creadores por explorar elementos, musicales o no, que puedan generar un rasgo de identidad tanto nacional, regional o personal. Esto, por supuesto, no ha sido ajeno a la realidad musical peruana al encontrar una suerte de simbiosis con otras ramas culturales y al ser una alternativa para la escritura de música nueva desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Con dicho fin, este trabajo se basa en el análisis para determinar aquellos elementos musicales que reflejen una influencia artística del cuento *El Ayla*, de José María Arguedas, en el proceso creativo del compositor Nilo Velarde Chong, uno de los músicos peruanos más destacados del nuevo siglo, para la elaboración de su obra homónima compuesta para ensamble de cámara.

Palabras clave

El Ayla; música peruana contemporánea; análisis; Arguedas.

Abstract

Throughout the history of universal academic composition there has been a constant motivation of creators to explore elements, musical or not, that can generate a feature of national, regional, or personal identity. This, of course, has not been alien to the Peruvian musical reality, finding a kind of symbiosis with other cultural branches, and being an alternative for the writing of new music from the late twentieth century to present. To this end, this work is based on the analysis to determine those musical elements that show an artistic influence of the story "El Ayla," by José María Arguedas, in the creative process of



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

the composer Nilo Velarde Chong, who is one the most prominent Peruvian musicians of the new century, for the elaboration of his homonymous work, composed for chamber ensemble.

Keywords

El Ayla; contemporary Peruvian music; analysis; Arguedas.

Recibido: 15/05/22

02/06/22

Introducción

Estructura

El presente trabajo está dividido en dos capítulos. El primero abarca el estado del tema en cuestión: se describen las investigaciones previas a la propuesta actual, así como el contexto histórico de los personajes involucrados en el estudio. En este caso, se hace una breve mención de las contribuciones de Arguedas a la comunidad etnológica y literaria, además de la repercusión que, desde dichos aportes, tuvo en artes como la pintura y la música. Posteriormente, se señala la actualidad de la música contemporánea peruana, en específico aquella corriente surgida desde la década del 2000, donde se encuentra ubicada históricamente la obra del compositor a tratar.

El segundo capítulo es el centro de la investigación, donde se hace un examen de los dos materiales principales: el cuento y la obra musical. Respecto al primero, se realiza un análisis de su estructura y las características de las secciones disgregadas. A continuación, el trabajo se centra en la música y se presentan, de manera analítica, los elementos musicales más importantes de la obra. Finalmente, se realiza un estudio de la forma y se mencionan las conexiones que existen entre la narración y la pieza musical para concluir en las posibles influencias que el cuento de Arguedas ha tenido sobre la obra de Velarde.

Fuentes

Los materiales principales son la narración de José María Arguedas, contenida en el libro *Amor mundo* (1967) y las partituras de *El Ayla* que han sido proporcionadas por el compositor de manera directa. Es importante mencionar que existen dos formatos de la obra musical: la primera, compuesta de manera original, para flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano; y una segunda versión escrita para el Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú, estrenada en 2017, en el Teatro Municipal de Lima. Esta investigación se centrará únicamente en la primera, que fue compuesta y estrenada en 2014.

Objetivos

Plantear desde cero una obra musical requiere de una serie de toma de decisiones iniciales como, por ejemplo, determinar si será música pura o si tendrá una estructura dependiente

de un programa. Un punto de partida para ambos casos es lo que se denomina el concepto, lo cual el *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)* define como “la idea que concibe o forma el entendimiento”. En este caso, el entendimiento es la obra y la idea es lo cual determinará su forma y tiempo para desenvolverse.

En *El Ayla* se tiene el ejemplo de una obra construida a partir de un concepto que ya se encuentra desarrollado previamente en un cuento del mismo nombre. Además, la narración está basada en la historia que se rige alrededor de un ritual, del cual no se tiene un conocimiento exacto de su origen, pero sí de su actualidad. El creador, si bien ya se encuentra condicionado a todos los elementos que yacen en dicho relato, tiene una cierta ventaja debido a que en la música los materiales y símbolos no tienen connotaciones del todo determinadas y pueden ser interpretadas de diferentes formas (LaRue, 1989). En ese sentido, el compositor es quien puede decidir qué materiales musicales va a utilizar para favorecer su visión respecto a la obra literaria y, por consiguiente, acercarse a su propia verdad.

Por todo ello, este trabajo se centra en identificar cuáles son dichos materiales musicales —entendiéndose estos como elementos melódicos, rítmicos, formales o instrumentales— que el compositor ha encontrado propicios para la interpretación de la obra de Arguedas.

1. Antecedentes de la investigación

El valor del legado que José María Arguedas ha dejado en la cultura peruana no solo se limita al ámbito literario, sino también al de las ciencias sociales. Sus aportes etnológicos y antropológicos son cada vez más respetados tanto por críticos como por investigadores actuales quienes, a diferencia de sus contemporáneos, confirman la profundidad y trascendencia de la visión que él construyó (García-Bedoya, 2011).

El autor de *Los ríos profundos* mantuvo un contacto muy cercano desde temprana edad con el mundo andino. Su madrastra, en acción de desprecio, lo obligaba a dormir en precarios lugares de su hogar, donde la única compañía que poseía era la de los indios sirvientes. José María, fruto de este contacto continuo, adquirió un especial aprecio por las costumbres de estos hombres, por sus relatos, por su lengua, y por todo aquello que alimentó, a su vez, la profunda curiosidad que nacía por lo propio del hombre andino.

Las narraciones de Arguedas son las que más claramente dibujan estos escenarios en los que él estuvo implicado toda su vida, y de los cuales obtuvo información amplia más adelante, ya que su posterior trabajo como etnólogo lo trasladó a diferentes lugares de los Andes para la recopilación directa e indirecta de datos referentes, entre otras cosas, a las actividades características del lugar. Se sabe que Arguedas no separa verdaderamente etnología y obra artística (Murra, 1987, como se citó en Calero, 2006), por lo que sus narraciones están estrechamente ligadas a lo que él pudiera descubrir producto de sus indagaciones. Uno de los relatos más destacados con estas características exploratorias

es el cuento *El Ayla*, publicado en 1967, el cual trata precisamente de una celebración ancestral, en este caso, relacionada con la limpieza de los acueductos. En dicho cuento, los personajes indígenas celebran ese momento de euforia con danzas, embriaguez y cánticos. El personaje principal es un joven llamado Santiago, quien presencia los actos propios del festejo, los cuales no deberían ser vistos por cualquier individuo y, pudiendo ser delatado y ajusticiado por fisgón, logra salir ileso. Al respecto, Edmer Calero del Mar publica para el *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, en 2006, el artículo "Etnohistoria y elaboración literaria de *El Ayla*, de José María Arguedas", donde realiza diferentes observaciones del contexto donde sucede el referido evento, además de un breve análisis de la forma, estructura y trama del cuento.

Arguedas, aparte de ser estudiado como un actor importante en el movimiento cultural nacional del siglo XX, hizo constar su presencia en los círculos intelectuales y artísticos, y alude la cercana amistad que tuvo con el escritor Emilio Adolfo Westphalen, con quien compartía opiniones respecto a, por ejemplo, el arte plástico. Cornelio (2016) explica:

En relación con la producción plástica, Arguedas se muestra como un espectador muy atento. En una carta fechada el 23 de noviembre de 1951, le escribía a Westphalen sobre una serie de preocupaciones relacionadas con la pintura abstracta. El escritor le contaba al poeta que el medio limeño se encontraba lleno de un "artificio y efectismo de la peor especie" (Arguedas & Westphalen, 2001, p. 87) y que el joven pintor Szyszlo estaba escribiendo una serie de artículos en la prensa local sobre el arte abstracto. En otra carta escrita desde Lima y fechada en octubre de 1955, Arguedas le contaba a Westphalen sobre la polémica del arte abstracto y de cómo ésta había terminado "en insultos" entre quienes habían participado en ella. Arguedas no solo estaba plenamente informado, sino que, además, seguía con bastante atención las tendencias de la producción del campo cultural peruano de aquel entonces. (p. 63)

Sus contribuciones lingüísticas también fueron fuente importante de ideas para la producción de este tipo de obras, como lo son sus traducciones de poemas quechuas al castellano. Se sabe que Fernando de Szyszlo realizó en 1963 una serie de cuadros inspirados en el poema *Apu Inca Atawallpaman*, la cual fuera fruto de una precisa traducción del escritor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Otros poemas traducidos, como *Yo crío una mosca...*, *El fuego que he prendido* o *Sauce, sauce* serían utilizados musicalmente en 1955 por Francisco Pulgar Vidal para la realización de obras para coro mixto.

Ya en la década del 2000, se encuentra en Lima un grupo de compositores peruanos cuya diversidad de lenguajes e ideas creativas constituyen un amplio abanico de posibilidades. Sobre ello, la violinista, compositora y musicóloga Clara Petrozzi Helasvuo reflexiona en su tesis doctoral *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades de la diversidad*, publicada por la Universidad de Helsinki en el año 2009. En dicha tesis, la autora plantea un análisis histórico y específico de la creación del repertorio orquestal peruano. Además, dicha investigación se centra también en el estudio de las técnicas y estilos adoptados de la música europea contemporánea por los compositores peruanos en sus obras de la

época, así como de las identidades que estos construyen individualmente alrededor de estas. Es justo el estudio de estas identidades que, en algunos casos y como en tiempos pasados, hace cuestionar acerca de la “peruanidad” presente en las obras. Al respecto, Petrozzi (2010) señala:

Uno de los rasgos característicos de la historia de la música académica peruana es su relación con la música tradicional y popular, ya sea ésta de negación, de imitación o de búsqueda de integración con ella; son pocos los casos en los que un compositor ha permanecido indiferente o ajeno a la problemática de la “peruanidad” de su música. Mucha de su riqueza y originalidad proviene de la interacción entre estos diversos tipos de música. Esta relación ha presentado diversas formas, desde la prohibición de ciertas músicas indígenas en la Colonia, pasando por un indigenismo romántico de carácter paternalista y llegando, algunos casos, a un diálogo entre diversas tradiciones musicales. Por estos motivos, nacionalismo musical y otros temas relacionados a éste como regionalismo y el continentalismo siguen siendo actuales en el estudio de la música peruana. (p. 47)

Un trabajo relacionado al tema, en materia de análisis, es el que publica Aurelio Tello Malpartida para la *Revista Musical Chilena* en 2001, “Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad”. Se profundiza en los aportes personales que Garrido-Lecca ha ofrecido a la música académica peruana, el renovar, en su momento, las técnicas de escritura, notación, estructura y orquestación, y que, finalmente, ubican al compositor como referente peruano a nivel internacional.

Hacia el año 2001, se crea un ambiente propicio para el desarrollo de la música contemporánea nacional. El Círculo de Composición del Perú, por sus siglas CIRCOMPER, es un espacio creado por estudiantes y egresados de la carrera de composición, y empleado para la conversación, análisis, presentación y difusión de obras contemporáneas peruanas. Acerca de esta comunidad, la misma Petrozzi realiza un artículo titulado “Identidades de la música peruana del cambio de milenio. El caso Circomper”, publicado en el año 2010 para la revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, en Bogotá. Aquí se centra en describir los objetivos individuales y grupales del conjunto, pasando por una descripción del panorama musical desde los años 1900, hasta llegar a la historia y creación del círculo y un listado de sus integrantes. Entre ellos, destaca Nilo Velarde Chong, quien fuera ya egresado del Conservatorio Nacional de Música del Perú (CNM).

La producción musical de Velarde abarca hasta la actualidad obras camerísticas, corales y sinfónicas de importante magnitud nacional, como el caso de *Piedra negra sobre piedra blanca* o *El sinsonte*. Esta última fue ganadora en 2007 del Concurso de Composición Coral del Festival de Coros de Lima. Otras de sus obras han sido destacadas en el extranjero, como es el caso de *Espacios, dos movimientos para orquesta sinfónica*, galardonada con el “Premio de Composición Casa de las Américas”, a través de un importante concurso realizado en Cuba.

Velarde, como compositores del pasado, busca a través de su técnica refrescar el enfoque musical que se tiene sobre la peruanidad. Obras como *Del Perú* o *La agonía de Rasu Ñiti* (basada también en una obra homónima de Arguedas) intentan reflejar la búsqueda de una identidad que enriquezca a la música académica peruana de su tiempo a través de una conexión con el arte de autores nacionales, como es el caso de Arguedas. Son estos factores los cuales lo llevan a escribir *El Ayla*, durante su residencia en Santiago de Chile en 2014, como invitado al Curso de Perfeccionamiento en Composición e Interpretación de Música Contemporánea (COPIU), hecho que finalmente deriva en la motivación principal de esta investigación.

2. *El Ayla*: relación del texto y la música

2.1. *El Ayla*, de José María Arguedas

2.1.1. Estructura del cuento.

El cuento es una forma narrativa que ha ido transformándose con el paso de los años. Desde las antiguas fábulas y mitos, o relatos breves dentro de textos mayores —independientes o semiindependientes, comunes estas últimas en novelas del siglo XVIII (Rodríguez, 2004)—, el tratamiento morfológico, formal y expresivo ha llegado a derivar en formas simples, como los microcuentos, o complejas, como el cuento posmoderno.

La manera clásica de dividir su narrativa es en base a tres momentos: la introducción, el nudo y el desenlace. Sin embargo, es complicado apoyarse en tal propuesta puesto que esta estructura ternaria no siempre es divisible: los estratos se pueden dar simultáneamente, determinados entre sí e implicándose unos a otros (Giardinelli, 1992). Es por eso que la división propuesta en esta investigación se basará en dos parámetros más claros: los actos y los escenarios.

El primer acto (a) iniciará de inmediato con un cántico de los *Aukis*, quienes eran los sacerdotes de la comunidad. Se menciona que “entonaban un himno muy antiguo”, lo que da pie a pensar que se trata de un momento espiritual.

El siguiente acto (b) se inicia con el sacrificio de la llama y el carnero, en ofrenda por la conclusión de la limpieza de los acueductos. Se describe luego que el *Auki* mayor “había hablado con el picaflor que vivía en una pequeña capilla hecha de piedras montaraces”.

La tercera escena (c) describe el recibimiento del grupo por los comuneros en la entrada del estanque, en el cual hay un almuerzo ceremonial y se procede luego a rezos en lugares específicos. Luego se dirigen al pueblo, hacia los barrios y *ayllus*.

La próxima parte (d) toma rasgos distintos y la solemnidad finaliza con la entonación de la última estrofa del himno cerca a la llegada al pueblo. El carácter cambia por completo cuando los jóvenes forman una cadena y comienzan a cantar un “ritmo difícil, decían

los forasteros”. En seguida, dan una vuelta a la plaza y se dirigen hacia las montañas. El cuento, con este suceso, nos indica que inicia la celebración propia de la danza de “El Ayla”. El quinto momento (e) es una extensa conversación entre los personajes. Santiago, el protagonista del cuento, conversa con un comunero sobre lo que hacen los jóvenes y pregunta hacia dónde se dirigen. Posterior a esto, Santiago se dirige hacia las montañas también.

La sexta escena (f) tiene lugar en los cerros y es cuando Santiago, a escondidas, presencia las danzas de cortejo entre los jóvenes solteros, además de las escenas sexuales. En este escenario, Santiago es descubierto y perdonado por el atrevimiento; después, prosigue su huida.

El último momento del cuento (g) es cuando Santiago, ya en el pueblo, le confiesa al cura sus acciones y, luego de esto, decide ir a vivir a la costa.

Finalmente, en base a los dos recorridos importantes entre los escenarios que se describen, el cuento poseerá dos grandes partes dando la siguiente macroestructura:

Tabla 1	
Estructura del cuento <i>El Ayla</i>	
PARTE 1	BAJADA DE LAS MONTAÑAS
(a)	Cántico de los <i>Aukis</i>
(b)	Sacrificio y diálogo con el picaflor
(c)	Recibimiento del grupo por los comuneros
PARTE 2	SUBIDA A LAS MONTAÑAS
(d)	Llegada al pueblo y salida a las montañas
(e)	Conversación entre personajes
(f)	Danzas de cortejo
FINAL	FINAL
(g)	Confesión de Santiago

Fuente: Elaboración propia

2.1.2. Breves características de las secciones.

Dado que la investigación plantea encontrar las principales características que influyeron en la obra musical de Velarde, se procede a explicar el carácter de cada parte dividida en el cuento:

La parte (a) describe dos elementos importantes: el canto del himno antiguo y la cruz pequeña cubierta de flores. Esto indica las características religiosas y místicas que recoge. La parte (b) y (c) prolongan el carácter de la parte (a), al mostrar el sacrificio de la llama y el carnero, la entrega de los corazones a las aguas en agradecimiento divino, y un saludo al altar del picaflor, que es un personaje importante en las culturas americanas y que recibe distintos significados de acuerdo con el contexto, pudiendo ser mensajero de los dioses, el que avisa la visita de los seres queridos o el guerrero guía (Mires, 2000).

Aunque se mantiene el carácter anterior, en (d) se genera un gran cambio hacia el final, pues el grupo llega al pueblo y se unen los jóvenes solteros, y es el momento en que comienza la danza.

La conversación entre Santiago y el comunero en (e) plantea búsqueda y curiosidad, y es esto lo que impulsa al protagonista a seguir en secreto al grupo, casi a sabiendas de lo que esperaba. Es importante recalcar que "El Ayla" pertenece a una publicación mayor, *Amor mundo* (1967), y que los sucesos previos en "El horno viejo" y "La huerta" marcan los ánimos y motivaciones del personaje.

En la parte (f), que es donde se desarrolla el conflicto y el desenlace, se plantea un momento frenético, lleno de euforia y erotismo, cuyas situaciones desembocan en descubrir la presencia de Santiago y su posterior absolución.

Finalmente, el cierre en (g) conduce al relato a una conclusión, donde el joven protagonista, sintiéndose liberado de sus actos luego de su confesión, decide enfrentarse a una nueva realidad.

2.2 El Ayla de Nilo Velarde

2.2.1. Análisis de elementos musicales.

Los elementos para analizar han sido seleccionados de acuerdo con su nivel de importancia dentro de la obra; se establece así un posicionamiento jerárquico de acuerdo con su primera aparición en la partitura. Asimismo, se deja de lado aquel material que resulte una variante de uno anterior, o que no tenga un desarrollo sustancial a lo largo de la composición.

El primer elemento (Figura 1) se origina como un acompañamiento; sin embargo, al apreciar la obra completa, se evidencia su importancia, pues repercute y origina otros de característica similar. Su rasgo interválico más importante es el salto de tercera mayor en tres octavas producto de los armónicos.



Figura 1. Elemento (e1). Inicio en violonchelo de la obra *El Ayla*. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 1.

El segundo elemento (Figura 2) tiene más personalidad y extensión, por lo que se encarga de abrir el discurso propiamente dicho. Los intervalos característicos son la quinta y cuarta justa.



Figura 2. Elemento (e2) en piano. Compás 5. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 1.

El elemento (e3) es una doble cuerda cuyo primer sonido será un trino de segunda mayor en nota ordinaria y el segundo, un armónico a dos octavas. Por más que luzca como un efecto, la existencia de este es fundamental en el desarrollo de la obra.

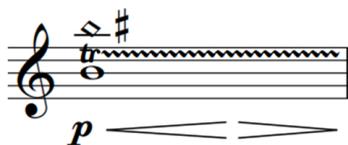


Figura 3. Elemento (e3) en violín. Compás 10. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 2.

Si bien las técnicas extendidas pueden no contener alturas ordinarias en su constitución, en el elemento (e4) es importante destacar el gesto que refleja la curvatura del *glissando* dentro del piano, pues otros instrumentos (Figuras 5 y 6) imitarán dicho efecto dentro de su propia naturaleza.



Figura 4. Elemento (e4) en piano. Compás 13-14. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 2.



Figura 5. Ejemplo de imitación del gesto de (e4) en clarinete bajo. Compás 15-16. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 3.

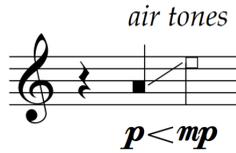


Figura 6. Ejemplo de imitación del gesto de (e4) en flauta. Compás 16. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 3.

El (e5) marca la entrada del discurso de la flauta en dos octavas con el arpeggio de cuarta y segunda.

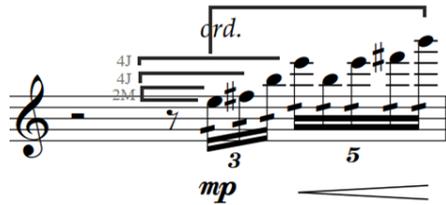


Figura 7. Elemento (e5) en flauta. Compás 20. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 3.

El (e6) se caracteriza por contener intervalos similares a (e5); sin embargo, sus propiedades rítmicas, de registro y dirección melódica hacen que adquiera una personalidad muy distinta a la anterior.

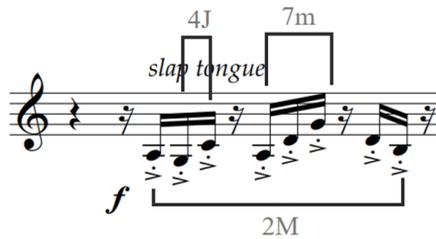


Figura 8. Elemento (e6) en clarinete bajo. Compás 25. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 4.

El elemento (e7) posee generalmente intervalos de segunda mayor y menor, siendo el más diatónico hasta el momento

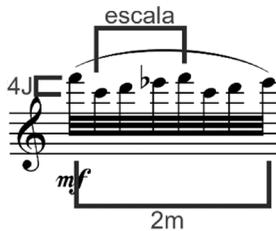


Figura 9. Elemento (e7) en violín. Compás 26. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 4.

El (e8) está basado en las segundas del trino producido en (e3); no obstante, agrega una tercera menor a su configuración interválica. Este elemento será igual de importante en el resto de la obra. Posteriormente, (e9) está basado en la repetición de una sola nota, y será usado en su forma original y variada como acompañamiento. El elemento (e10) adquiere características rítmicas que se desarrollan después.

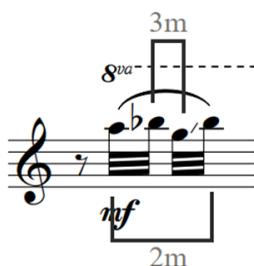


Figura 10. Elemento (e8) en flauta. Compás 26. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 4.



Figura 11. Elemento (e9) en clarinete bajo. Compás 29. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 5.

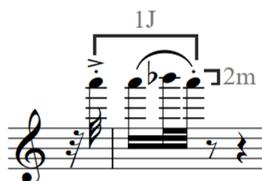


Figura 12. Elemento (e10) en flauta. Compás 46. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 7.

El elemento (e11) utiliza únicamente armónicos en el violín y sus sonidos resultantes producen los intervalos característicos de cuarta justa, tercera menor y sexta menor. Por su parte, (e12) se basa en cuartas y quintas justas, similar a lo analizado en, por ejemplo, (e2).

El elemento (e14) es breve, los intervalos más importantes son la segunda mayor y tercera menor.

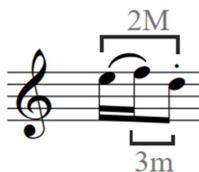


Figura 17. Elemento (e14) en flauta. Compás 95. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 11.

Finalmente, se señala a continuación una lista de semejanzas destacables entre los elementos:

- e2, e5, e6, e7, e11 y e12 contienen en su configuración la cuarta justa.
- e3, e5, e6 y e14 contienen en su configuración la segunda mayor.
- e1, e9, e11, e12, e13 y e14 tienen como base principal la nota *re*.

Cabe resaltar que, de todos los elementos aquí mencionados, e14 es el único que no se inicia con la nota *re*; sin embargo, es hacia donde se dirige.

2.2.2. Análisis de la forma.

Determinar con exactitud los puntos de articulación —término propuesto por LaRue (1989) para determinar los puntos de inflexión estructural en la música, equivalentes a la puntuación gramatical— en una obra de este tipo es diferente a lo convencional, dado que no hay un sistema tonal que proponga zonas cadenciales. Para ello, se tomarán en cuenta cambios de carácter, uso de materiales, variación del *tempo* o de densidad instrumental.

4 *El Ayla*

Figura 18. Primer punto de articulación, c. 23-25. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 4.

El siguiente punto de inflexión se da en el compás 45, donde se retoma el discurso efectista, pero manteniendo ahora el carácter rítmico. Aparece, además, una nueva característica: la galopa (e10).

Figura 19. Segundo punto de articulación, c. 43-46. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 7.

En la letra de ensayo C se genera un nuevo punto de articulación, donde los elementos más importantes, e11 y e12, van marcando una prolongada preparación rítmica hacia lo que será el cambio de carácter más importante de la obra.

Figura 20. Tercer punto de articulación, c. 56-57. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 8.

En el compás 66 se genera un cambio de *tempo* y de carácter, haciendo de este una articulación de gran importancia. En este punto el discurso, el cual fue preparado por la sección anterior, es ahora totalmente dependiente del elemento e13 y el tema del cual deriva. Esta sección contiene otras partes menores en su constitución, dadas en el compás 111 y 150.

Figura 21. Cuarto punto de articulación, c. 66-72. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 10.

Figura 22. Quinto punto de articulación, c. 109-116. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 12.

The image shows a musical score for a piece titled 'Frenético' by Nilo Velarde, starting at measure 148. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B. Si.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The tempo is marked 'Frenético' with a quarter note equal to 120. The music features various dynamics such as 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). There are also performance instructions like 'M. Flatt.' and 'zui pont.' (zui ponticello). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 23. Sexto punto de articulación, c. 148-152. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 14.

Por último, se observa que en la letra de ensayo G hay un breve retorno a la idea inicial de la obra, por lo que se considera que posee una introducción y esta última sección funciona como una coda.

De todo lo estudiado y analizado, se concluye en la siguiente estructura:

Tabla 2 Estructura de la obra <i>El Ayla</i>
INTRODUCCIÓN
SECCIÓN A: (a), (b), (c)
SECCIÓN B: (a), (b), (c)
CODA

2.2.3. Relación del cuento con la obra.

Las estructuras y elementos analizados en el cuento y la obra tienen similitudes que serán conectadas a través del factor del carácter. Se presenta primero un cuadro de relación de las estructuras:

Tabla 3
Relación de las estructuras del cuento y la Música

CUENTO	OBRA MUSICAL
PARTE 1 (a)	INTRODUCCIÓN
PARTE 1 (b)	SECCIÓN A (a)
PARTE 1 (c)	SECCIÓN A (b)
PARTE 2 (d)	SECCIÓN A (c)
	SECCIÓN B (a)
PARTE 2 (e)	SECCIÓN B (b)
PARTE 2 (f)	SECCIÓN B (c)
FINAL (g)	CODA

La sección (a) del cuento, que representa una escena mística, coincide con la introducción de la obra musical, la cual cuenta con elementos que destacan la cuarta y quinta justa. Estos intervalos, dado que son las distancias de los dos primeros armónicos naturales, son usados generalmente para mostrar lo divino o lo espiritual.

La sección (b) del cuento se asemeja con el inicio de la sección A (a) de la obra por el uso recurrente del trino, primero en el violín y luego en la flauta. Esto hace referencia al revoloteo del picaflor en el cuento y el tributo dado por los sacerdotes. El gesto realizado por el (e4), imitado a continuación por el resto de los instrumentos, hace una referencia al movimiento del agua. Al tratarse de una historia sobre el final de la limpieza de los acueductos, es un elemento significativo en la historia. Cabe resaltar, además, que el trabajo musical del movimiento del agua es un tema muy recurrente en Velarde, por ejemplo, en *Del mar y sus orillas* (2009).

La parte (c) de la historia llega a ser complicada de relacionar. Sin embargo, Velarde introduce en la sección A (b) el elemento (e10). Este elemento es expuesto a lo que LaRue (1989) define como un crecimiento progresivo que desembocará finalmente en (e13), el cual es, como se mencionó en el subtítulo anterior, el único que se categoriza como tema. Este hace referencia al camino que el grupo hace hacia el pueblo.

En la parte (d), el cuento nos describe la bajada al pueblo y el inicio de la danza junto a los jóvenes solteros; sin embargo, la música aún no ha llegado al cambio de tempo tan característico y representativo de la obra. Esto indica que el fragmento (d) ha sido dividido en dos momentos: el instante justo de la llegada al pueblo y, luego de este, el inicio de la danza.

En el siguiente momento, pareciera existir un conflicto entre el texto y la música. La escena de la conversación entre los personajes no coincide con el movimiento sumamente rítmico de la sección B, lo que revela que la intención del compositor no es una descripción de los sucesos exactos del cuento, sino de la danza y sus características que se exponen. A esto se suma el hecho de citar directamente la melodía característica del *Ayla*, con más precisión, la recogida por el compositor de la fiesta del agua en Puquio, Ayacucho, 2013. Bajo esta nueva visión, la música coincide ahora perfectamente en la sección B —y sus fragmentos— con la descripción de la danza propuesta por Arguedas. La emoción progresiva y acelerada de la narración hacia su punto climático se evidencia en el desarrollo frenético de la música en toda su segunda sección.

Finalmente, la coda se encuentra vinculada con la introducción al contener sus características principales, sumándose ahora los vestigios de aquellos elementos que representaban al picaflor, y propone un final no relacionado con el cuento que responde más a una necesidad artística en la búsqueda creativa del compositor.

Conclusiones

- Se concluye que la influencia más importante del cuento, en la composición de Velarde, no yace en la historia o situaciones que describe el relato respecto a sus personajes, sino en la visión que Arguedas propone de la danza de *El Ayla*.
- La descripción de la religiosidad y espiritualidad del rezo, que desemboca luego en la cadena humana que baila un ritmo desenfrenado, la subida a las montañas y las situaciones carnales son sucesos que el compositor refleja en la forma de su obra. Ofrece una primera sección llena de elementos que fluctúan e interactúan entre sí y genera texturas que simulan el movimiento del agua o los rezos de los sacerdotes. Este carácter místico y solemne es, en su segunda sección, quebrado por una manifestación más terrenal, y deja de lado los efectos y las texturas para dar paso a un acto más rítmico y melódico.
- Por otra parte, si bien nos enfrentamos a una obra que no utiliza el sistema armónico-tonal tradicional como principal sustento, se puede concluir en que el eje central de la obra es la nota re. Una gran parte de elementos, aparte de compartir su configuración interválica, sugiere haberse creado desde este centro. Además, el hecho de tener un tema construido en la escala de *re pentatónica menor*, sumándose a los factores mencionados en el análisis de elementos y formales, nos indica la posibilidad de que la gran mayoría del material haya nacido de este tema y se dirijan hacia él.
- Se puede determinar también que la flauta es el instrumento más importante del ensamble, pues no solo desarrolla los elementos de la danza. Además, es el reflejo del personaje del picaflor, en quien la flauta inspira su función dentro del conjunto, y da

como resultado una conexión entre la percepción que tiene el artista del rito y de la mística que caracteriza *El Ayla*.

- Por último, se agrega la intención de Velarde en continuar, dentro de su diverso repertorio, con la larga tradición de vincular la música con otros campos culturales nacionales. De esa forma, logra potenciar y unificar la peruanidad en su arte, que históricamente tanto se ha anhelado encontrar.

Referencias

- Calero del Mar, E. (2006). Etnohistoria y elaboración literaria en El Ayla, de José María Arguedas. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 35 (1), 75-86. <https://doi.org/10.4000/bifea.4793>
- Cornelio, J. (2016). Un encuentro entre pintura abstracta y poesía quechua. Szyslo, Westphalen y Arguedas hacia una 'tradicón peruana' en la plástica (1952-1963). *Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, 87 (125). 51-68. <https://doi.org/10.30920/letras.87.125.3>
- Producciones Fiesta en Puquio (2013). Ayla en Puquio 2013 "Fiesta en Puquio Producciones" [Archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cX-En7H3j1Y>
- García-Bedoya, C. (2011). La recepción de la obra de José María Arguedas. Reflexiones preliminares. *Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, 82 (117). 83-93. <https://doi.org/10.30920/letras.82.117.5>
- Giardinelli, M. (2012). *Así se escribe un cuento. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Capital Intelectual.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor S.A.
- Mires, A. (2000). *Así en las flores como en el fuego. La deidad colibrí en amerindia y el dios alado en la mitología universal*. Abya-Yala.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades de la diversidad*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Helsinki]. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/19395>
- Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5 (2), 43-59. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae5-2.impc>
- Rodríguez, B. (2004). *Historia del Cuento Español (1764-1850)*. Iberoamericana.
- Tello, A. (2001). Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, 55 (196), 7-26. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001>