



Josué Daniel Salvio Aldana
(Cerro de Pasco, 1989)



Compositor, pianista y cantante.
Bachiller en arte y cultura con mención en música por la Universidad Nacional de Folklore "José María Arguedas". Magíster en composición musical con nuevas tecnologías por la UNIR - Universidad Internacional de la Rioja.

En el 2022 compuso obras para orquesta sinfónica, sexteto, piano, coro, música para cortometrajes, música para videos comerciales publicitarios, música para película y obras electroacústicas. En el 2020 fue invitado por la escuela Moche para realizar un análisis musical de la marinera "Palo Blanco", por los cien años de haber sido compuesta. Ha participado como ejecutante de acordeón en el Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú.

El canto de Alicia Maguiña Málaga en “El veneno” de 1976: Un análisis de su estilo e interpretación vocal

The singing of Alicia Maguiña Málaga in “El Veneno” from 1976:
An analysis of her vocal style and performance

Josué Daniel Salvio Aldana

Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas

Cerro de pasco, Perú

jsalvioaldana@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0006-2199-2899>

Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

El aporte que se presenta en este artículo es la realización de un análisis musical del estilo y la interpretación vocal de Alicia Maguiña Málaga del triste con fuga de tondero “El Veneno”, pieza recopilada por la misma intérprete en Piura en 1968, y grabada en su primera versión en 1976, para Odeón-IEMPSA en el LP *Te adoro tierra mía* (ELD 02.01.538), con el acompañamiento de la guitarra de Carlos Hayre. Material que, por ser la grabación más cercana a la fecha de su recopilación, será utilizado para este análisis. Mi aporte fue analizar las cualidades y recursos vocales que empleaba Alicia Maguiña en su interpretación. Para ello, tuvimos que hacer una transcripción del audio grabado en 1976, utilizando el editor de partitura Sibelius, donde las cualidades y recursos vocales que adoptó la intérprete fueron transcritos al lenguaje musical y luego descrita de forma narrativa y gráfica. Luego, acercarnos a la vida y formación artística de la intérprete, para conocer su estilo interpretativo.

Las cualidades y recursos más recurrentes encontrados a lo largo de toda la pieza fueron: buena dosificación de aire, agilidad vocal, variación rítmica, el uso de *firulete*, *glissandi* (ascendente y descendente), *vibratos*, apoyaturas, una gran variedad de dinámicas, intensidades, carácter y agógica que se matiza adecuadamente con el contenido de la letra y la melodía; se destaca el empleo de *vibrato* ligero al final de casi todas las frases, siendo este una *floritura* muy utilizada en el canto del tondero. Emplea diferentes colocaciones vocales, a veces con un color claro y, a veces, con un color oscuro, y con ello logra replicar un sentimiento orgánico en su interpretación.

Palabras clave

Recursos vocales; técnica vocal; estilo vocal; interpretación; Alicia Maguiña

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.217>



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

Abstract

The contribution presented in this article is the realization of a musical analysis of the style and vocal performance of Alicia Maguiña Málaga in the triste con fuga de tondero "El Veneno", a piece compiled by the same performer in Piura in 1968, and recorded its first version in 1976, for Odeón-IEMPSA on the LP *Te adoro tierra mía* (ELD 02.01.538), with the guitar accompaniment of Carlos Hayre. Material that, because it is the closest recording to the date of its compilation, will be used for this analysis.

My contribution was, first, to analyze the vocal qualities and resources that Alicia Maguiña used in her interpretation. To do this, we had to make a transcription of the audio recorded in 1976 into score, using the Sibelius score editor; where the vocal qualities and resources adopted by the performer were transcribed into musical language and then described in a narrative and graphic way. And second, get closer to the life and artistic training of the performer, to learn about her interpretive style.

The most recurrent qualities and resources found throughout the entire piece were: good dosage of air, vocal agility, rhythmic variation, the use of *firulete*, *glissandi* (ascending and descending), *vibratos*, *appoggiaturas*, a great variety of dynamics, intensities, character and *agogic* that are appropriately nuanced with the content of the lyrics and the melody. The use of light *vibrato* at the end of almost all the phrases stands out, this being a flourish widely used in the singing of the tondero. He employs different vocal placements, sometimes with a light color and sometimes with a dark color, and thereby manages to replicate an organic feeling in his performance.

Keywords

Vocal resources; vocal technique; vocal style; interpretation; Alicia Maguiña

Introducción

Este análisis es el resultado de un trabajo realizado en agosto del 2023, tras haber sido invitado al círculo de ponencias sobre el tondero en el marco de la celebración de los treinta años de haber sido declarado como Patrimonio Cultural de la Nación.

Nuestro análisis de la interpretación vocal de Alicia Maguiña, tendrá como instrumento de base los planteamientos De la Motte (2002), Molino y Nattiez (1986, 1990), Muniz *et al.* (2010), así como por investigadores como John Rink (2006), Bustos, (2003), y Naidich (1992), entre otros, que nos servirán como un nuevo apoyo metodológico de análisis.

Para el análisis de la interpretación global de la obra, tomaremos como instrumento de base los planteamientos de análisis musical del profesor John Rink, quien propone un nuevo punto de vista llamado: el análisis desde la "intuición instruida" del intérprete. Rink cuestiona la relación entre análisis e interpretación planteada por teóricos rigurosos como Rosenwald (1993), Laster (1999), Narmour (1988), quienes trazaban una brecha cada vez mayor con sus planteamientos. Por ejemplo, Narmour postula que el intérprete no puede ejercer una correcta y profunda interpretación sin un trabajo de análisis riguroso.

El objetivo final de cualquier teoría no es utilitaria o didáctica sino explicativa: las buenas teorías de la música iluminan los diversos significados sintácticos inherentes a una determinada relación musical. (p. 317)

Los artistas nunca pueden sondear la profundidad estética de una gran obra sin un intenso escrutinio de sus elementos paramétricos. En esta empresa, la teoría analítica no sólo es fundamental en la educación de los artistas intérpretes, sino indispensable. (p. 340)

Jorge Luis Moltó (2017), en su trabajo titulado: *El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado*, postula que en la década de los 80 "la conexión del análisis con la interpretación empieza a construir una disciplina por sí misma rodeada de una animada discusión" (p. 105). En ese escenario irrumpe Rink (2006) con el siguiente planteamiento: Entre los posibles tipos de análisis relacionados con la interpretación pueden distinguirse, dependiendo del momento en que sean analizados: "(1) análisis previo a una interpretación determinada, (2) análisis de la interpretación misma" (p. 57). "Los trabajos del primer grupo son de tipo "perspectivo", mientras que los del segundo tienen un carácter "descriptivo" (p. 111).

Nuestro análisis de la interpretación de Alicia Maguiña será de carácter descriptivo, incluyendo la transcripción musical. A la luz del nuevo punto de vista de: "intuición instruida" del intérprete que plantea Rink, describiremos la formación artística, la investigación musical, intelectual, cultural, etnográfica y vivencial que tuvo Maguiña para nutrir su interpretación.

Como parte del resultado encontramos, por ejemplo: la intérprete ha utilizado una variación rítmica interna en los compases 80 y 85 en la frase "Antenoche..."; en el 80 ataca la primera sílaba con una semicorchea de anticipo, para hacer que la melodía resalte el significado de la letra; y en el 85 se repite la misma frase, pero esta vez ataca la primera sílaba a tierra, es decir en el primer pulso del compás, para darle un sabor especial como para invitar a los pies a bailar, y los que bailan sentirán ese pulso muy sabroso. Esta variación es característica en el tondero, y Maguiña la ejecuta no porque se le ocurre o porque lo indica una partitura, sino porque se nutrió de cantores autóctonos y académicos, de bailarines de marinera y tondero como es el caso de la señora Adela Ahón Olguín conocida como "Reina y Señora de la Marinera", quien fue muy amiga de Alicia.

Breve biografía y contexto de Alicia Maguiña

Abordar a Alicia Maguiña como objeto de estudio no es tarea sencilla, porque se trata de una artista extensa y compleja, quien se convirtió en una fuente profunda de diversos saberes que son propios de la cultura musical criolla, y quien ha aportado muchas composiciones al cancionero popular nacional. En el libro de su propia autoría *Mi vida entre cantos*, se puede conocer de primera mano muchos detalles respecto de ella, su voz, su interpretación, su formación artística, sus recopilaciones, sus referentes y sus obras.

Alicia Maguiña Málaga nació en Lima el 28 de noviembre de 1938¹, y falleció en la

1. Maguiña Málaga, A. (2018).

misma ciudad el 14 de septiembre del 2020, hija de Alfredo Maguiña Suero, natural de Huaraz, y Alicia Málaga, natural de Arequipa. Vivió en Ica cuando tenía un año y se quedó allí hasta los trece años, luego retornó a Lima (1950) cuando su padre obtuvo el cargo de magistrado de la Corte de Lima (Revista *COSAS*, s.f.). Alicia continuó sus estudios en el Colegio Santa Úrsula, lugar en el que iniciaría su carrera musical.

Se casó dos veces, primero en 1960 con Eduardo Bryce Echenique, hijo de Francisco Bryce y de Elena Echenique, y hermano del escritor Alfredo Bryce Echenique (Revista *COSAS*, s.f.). La pareja tuvo dos hijos: Alicia y Eduardo Bryce Maguiña y también una nieta: Alicia Moncloa Bryce. Se volvió a casar con el guitarrista y compositor Carlos Hayre, con quien grabó para el sello Iempsa aproximadamente ocho discos.

En su producción musical ha hecho más de treinta composiciones incluyendo valeses, marineras, tonderos, huaynos y yaravíes; "entre sus más reconocidos temas figuran, además de "Indio", "Inocente Amor", "Viva el Perú y Sereno", "La Apañadora", "El Aguador" así como los huaynos "Serrana" y "Perla Andina" (La República, 2020). Ha grabado más de doce producciones discográficas.

Su trayectoria musical se inició a la edad de seis años, cuando escuchó por primera vez dos canciones. He aquí una cita del prólogo de su libro, en palabras de Rodrigo Montoya Rojas, profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos:

fue cautivada por dos encantos: el primero fue oír el vals "Todos vuelven" de César Miró en la voz de Jesús Vásquez, nuestra Reina y Señora de la Canción Criolla. Un tema en el que se reúnen la palabra poética y la melodía que se enriquece con la voz profunda y transparente de una cantante maravillosa. El segundo fue oír a Felicitas, una joven doméstica chahuanquina, apurimeña desarraigada en Ica, cantando en quechua, con voz hermosa y sentida, unos versos que Alicia Maguiña no entendió, pero intuyó que expresaban algo muy hondo. Cuando la voz y las lágrimas se juntan producen una sinceridad capaz de conmover a los cielos. (Maguiña, 2018, pp. 17-18)

Como cantante, una de sus primeras experiencias fue siendo niña, cuando participó en un concurso de canto convocado por un programa radial llamado *Radio Club Infantil*, para elegir a la mejor cantora o cantor criollo, Alicia se hizo presente con el tema "Eres tú" del compositor Augusto Rojas Llerena y en el piano le acompañó Reynaldo Cruz; como resultado Alicia quedó campeona de la canción criolla 1954.

Queda claro que Maguiña, desde temprana edad, tomó una decisión importante para quedarse unida a la música criolla, como ella misma lo manifiesta: "Mientras la mayor parte de mis amigas prefería las canciones en inglés y la música internacional, yo siempre aposté por lo peruano que fue mi más grande sueño" (Maguiña, 2018, p. 55).

Más adelante hubo otro acontecimiento: el asistir a una puesta en escena de un espectáculo criollo denominado "Pancho Fierro" en el Teatro Municipal de Lima, producido por José Durand Flórez, donde los protagonistas fueron Porfirio Vásquez, Vicente Vásquez, Nicomedes Santa Cruz, Olga Vásquez y Ronaldo Campos. En ese evento adquirió el libro *Historia de la canción criolla* de Aurelio Collantes, que se convertiría en un impulso inquietante para conocer más de cerca la cultura musical criolla. En ese libro conoció a los cultores de la música costeña peruana. Al respecto, hacemos una cita de sus propias palabras:

El fascinante mundo de los cultores de la música costeña peruana estaba allí, y como yo quería estar en él, comencé a pedir con insistencia a mis padres que me llevaran a visitar esos rincones que describía Collantes. Fue así como me acerqué a los barrios populares de Lima, tratando de adivinar lo que ocurría en cada casa. (Maguiña, 2018, p. 58)

“Fue así que en 1954 se acercó a la Academia de Música de Óscar Avilés para perfeccionar sus conocimientos de guitarra y criollismo. Dos años después, compuso su primer tema, el vals “Inocente Amor”, estrenado por el trío Los Troveros Criollos” (*La República*, 2020).

Su canto criollo se fue nutriendo de intérpretes como “María de Jesús Vásquez, Javier González, Luis Abanto Morales, Delia Vallejos, Ángel Monteverde, Víctor Dávalos, José Catter Sosa y su padre, el gran cantor Alfredo Catter, Pedrito Otiniano, Rafael Otero, Panchito Jiménez, Carmen Montoro, Olga e Irma Avilés, Norma Wetzell, Lola Marchena y Bertha Campos” (Maguiña, 2018, p. 60), a quienes Alicia consideraba que tenían en su canto “una dulzura, un color que les da un “algo especial”, pues son livianas, flexibles y ágiles, permitiéndoles hacer requiebros, modulaciones y matices, lo que es indispensable para que sean criollas” (p. 60). Dice ella: “Escuché esas voces, esas músicas en la academia de Avilés” (p. 60). Esta academia fue para ella la mata del criollismo, porque además allí conoció también al dúo Avilés y al dúo Wetzell-Campos, ambos muy conocidos.

Se sabe que ella también tuvo como maestros de criollismo a Luciano Huambachano, Humberto Cervantes y Luis Abelardo Núñez. Uno de sus maestros de canto de marinera limeña fue Manuel Quintana Olivares, más conocido como “El canario negro”. Maguiña dice, refiriéndose a este último:

Yo no alcancé a oírlo en su plenitud, pero a pesar de los 77 años que tenía en 1957, y de adolecer de cáncer a la laringe, mantenía la voz con bonito timbre y aguda, como debe ser y siempre ha sido el registro vocal de los cantores de marinera limeña. Su canto y encanto me subyugaron de tal modo que quise volverme negra para cantar así. (Maguiña, 2018, p. 95)

Maguiña compuso una marinera limeña “Negra quiero ser” dedicado a Quintana; cuando se la mostró, este quedó fascinado y festejó el respeto a las reglas, la originalidad y el sabor que contenía su melodía.

Así como estos, hay una larga lista de compositores, intérpretes, músicos y escritores que influenciaron su vida, (para conocer a profundidad se recomienda revisar su libro). No obstante, hay algunas personalidades importantes que ella conoció, como Rosa Mercedes Ayarza, Chabuca Granda, los hijos y esposa de Felipe Pinglo, quienes no fueron necesariamente sus maestros, pero sí una fuente de inspiración y admiración que de alguna manera contribuyeron a la sensibilidad de Maguiña.

Otro acontecimiento importante fue en 1963, año en que Maguiña (ver Figura 1) “alcanzaría notoriedad al componer e interpretar la canción “Indio”, tema musical que le permitió actuar en la película *La Venus maldita*, donde apareció entonándolo con acompañamiento de orquesta” (*La República*, 2020).

“Su trayectoria le valió ser declarada como una de las cinco Mujeres del Bicentenario por el Proyecto Especial Bicentenario de la Independencia del Perú” (*La República*, 2020).

Figura 1

Fotografía de Alicia Maguiña Málaga



Nota. Tomado de *El Peruano* (Diario Oficial).

Instrumento de base para el análisis

Como instrumento de base para este análisis concatenaremos tres planteamientos de análisis musical:

1. El planteamiento de Diether de la Motte (2002)

De la Motte utilizó en sus trabajos de análisis los métodos operativos de Bent (1990); sin embargo, además de ellos, propone sus propios métodos a los que denomina análisis compás por compás, análisis texto-música, análisis "especial", análisis de las tendencias, detalles analíticos y análisis sin presupuestos previos. El planteamiento de De la Motte se complementaría con la metodología de Nattiez (1990), quien introduce su método semiológico, que utiliza tres formas de acercamiento a una obra musical. "El *nivel neutro*, que concierne a la obra en sí misma, sin condicionantes históricos o interpretativos; el *nivel poético*, que se centra en la génesis de la obra, donde las consideraciones históricas, sociales, políticas y estilísticas tienen un gran peso; y el *nivel estético*, que alude a la recepción de la obra por parte del oyente y al juicio crítico que ello dé lugar" (Igoa, s.f., p. 41).

Para el análisis del estilo interpretativo del canto de Alicia Maguiña, nosotros emplearemos el análisis texto-música y detalles analíticos de De la Motte y el *nivel estético* de Nattiez.

2. El planteamiento de Muniz et al. (2010) quien aporta un nuevo punto de partida para el análisis interpretativo vocal

Este autor propone dos apartados vitales para el análisis vocal: Cualidades vocales y recursos vocales, ambos permiten organizar el estilo vocal de un intérprete.

Por ejemplo, cuando se habla de inflexiones vocales, de matices, de estilo, de dinámicas, de agógica, de ornamentación, de resonadores de pecho y cabeza, de la respiración, de la afinación, del ataque, de la articulación y otras cuestiones, no tenemos un orden establecido que nos ayude a describir coherentemente un análisis; sin embargo, con la propuesta de Muniz et al, tendremos un hilo conductor que nos guía al sistematizar el análisis del canto de Alicia Maguiña. A continuación, nombramos ambos apartados:

- a) **Cualidades vocales:** Muniz considera cualidades vocales a: altura, intensidad, timbre, homogeneidad, afinación, flexibilidad, matices (capacidad de atravesar registros, contrastes de intensidad), sonidos sostenidos, trino, modulación y articulación.
- b) **Recursos vocales:** Cuando un cantante interpreta una obra, Muniz considera que, este debe conocer y disponer de recursos vocales para darle vida y riqueza musical a la pieza que interpreta. Los recursos vocales que él plantea son: "variación de intensidad, agilidad vocal (*coloraturas*), variación del ritmo (incluido el *rubato*), *vibrato*, falsete, *legato*, *staccato*, portamento, respiración y diferentes ataques vocales" (Fuertes, 2018, pp. 42-43).

3. El planteamiento de Rink (2006), quien cuestiona los planteamientos de análisis rigurosos y doctrinarios de Narmour (1988) y Berri. Postula su propio método

Habla de una "dinámica que existe entre los pensamientos intuitivo y consciente que caracteriza potencialmente el proceso analítico en relación con la interpretación" (Lanza, 2020, p.18). Acuña el término "análisis del intérprete" (es decir, "el estudio esmerado de la partitura, prestando especial atención a las funciones contextuales y la manera de proyectarlas"), destacando que la "forma" musical es más importante que la estructura en la conceptualización que hace el intérprete de la música" (Rink, 2006, p. 56-57), y acuña un segundo término: "intuición instruida", que reconoce la importancia de la intuición en el proceso interpretativo, y que generalmente implica bastante conocimiento y experiencia. En palabras de Rink: "la intuición no necesariamente surge de la nada, ni tampoco es necesariamente caprichosa" (Rink, 2006, p. 57). Sus dos categorías principales son:

- a) **Análisis previo a una interpretación determinada:** Este puede ser de carácter riguroso o pragmático, es potencialmente *preceptivo* con respecto a la interpretación.
- b) **Análisis de la interpretación misma:** Este es de carácter *post facto*, potencialmente descriptivo. A nosotros nos servirá esta última categoría.

No podemos utilizar la primera por la siguiente razón: Maguiña no interpretaba una obra desde la lectura de partituras, y en el caso del triste con fuga de tondero “El veneno”, es una canción popular recopilada de forma oral, cuyo autor o compositor es anónimo. En ese caso no se puede hacer un análisis preceptivo.

Entrelazando los métodos sustentados por De la Motte (2002), Nattiez (1990), Muniz (2010) y Rink (2006), tenemos una guía para nuestro análisis.

Concepto de la pieza

“El Veneno” es una pieza de canto popular perteneciente al estilo de San Miguel de Morropón, Piura, lo cual nos lleva en primera instancia, a describir la diferencia entre canto popular y canto lírico. Además, tenemos en cuenta que Maguiña fue una intérprete de canto popular.

Naidich (1981) y Bustos (2003) ayudan a comprender la diferencia entre ambos tipos de canto. Parafraseando a Bustos (2003) nos dice que, al hablar de cantante popular, hacemos referencia a quienes incursionan en géneros que no se encuentran en los patrones expresivos-musicales típicos del canto lírico. “Este último se caracteriza por mantener su producción dentro de un mismo registro, color y línea de sonido; mientras que el canto popular se mueve entre una amplia gama de calidades vocales y colores” (Madrid *et al.*, 2013, p. 2). Y Naidich sostiene que, “en el canto popular, no suelen tener en cuenta las clasificaciones vocales típicas de canto clásico, como soprano, mezzosoprano, etc. La gran versatilidad del canto popular, permite la existencia de distintos géneros” (Madrid *et al.*, 2013, p. 2). La letra completa se puede observar en el anexo A.

Análisis descriptivo texto- música: estructura de la letra

En el estilo del tondero se utilizan términos como *ostinati*, ligados y *firuletes*; en Morropón al *firulete* se entiende como quiebre, requiebres, quimba, salero, cadencioso (Mendoza, 2010, p. 19-20). Algunos de estos términos no pertenecen al léxico musical académico, por lo cual es difícil entender su significado. Al respecto, con lo planteado por Mendoza precisaremos algunos de estos términos; *ostinato* melódico, se refiere al bordoneo de la guitarra que se presenta como llamada a la voz del cantante después de la introducción, y que vuelve aparecer al final de la primera, segunda, tercera o cuarta sílaba del verso de la glosa. Cadencioso, según la RAE, se refiere a que tiene proporcionada distribución de acentos y pausas, en la prosa o en el verso; suele ser rítmico, armonioso, acompasado, cadente.

Maguiña sostiene que el triste, “está conformado por coplas y no es aletargado como lo cantan en Lima, Tiene un movimiento musical diferente al tondero, en Piura tiene su propio” (2018, p. 284) modo de cantar. “Se acompaña con guitarra. El cantor por ratos apresura la línea melódica y por ratos se da un espacio para el lloro” (p. 284).

El tondero está compuesto por tres secciones: Glosa – Dulce – Fuga.

Para empezar, las guitarras preparan el ambiente con una introducción generalmente aguda en las dos primeras cuerdas, para luego dar paso al delicioso bordoneo –que no cierra– que espera al o a los cantantes, quienes si saben del género entrarán con toda el alma donde y como se debe: sobre los bordones. (Maguiña, 2018, p. 283)

La glosa, para Maguiña (2018) y Mendoza (2010), tiene un carácter acompasado y cadencioso y se encuentra en modo menor. Su letra está conformada por coplas o cuartetos de versos generalmente octosílabos, que se complementa con una melodía (tonada) melancólica. En esta sección se hace presente el *ostinato* melódico de la guitarra al final del primer, segundo, tercero, cuarto o quinto verso, según lo haya determinado el compositor. En el dulce de “El Veneno” el *ostinato* melódico aparece en la primera cuarteta, al final de cuatro versos, y en la segunda cuarteta al fin del quinto verso, como se puede ver más abajo.

Maguiña, en el fraseo de esta sección alarga algunas sílabas, sobre todo al final de los versos, con lo cual demuestra su conocimiento del estilo vocal de la glosa. Al respecto citamos: “Las palabras no se expresan como ordena las normas de nuestro idioma, sino respecto a la misma musicalidad del tema; a ciertas palabras se le alarga o se los prolonga la pronunciación, especialmente la última sílaba de cada copla” (Mendoza, 2010, p. 22).

<p>Sección: Glosa</p> <p>Compás: polirritmia 6/8 y 3/4</p> <p>Cadencioso</p>	}	<p>Mírala cómo se va mírala cómo se va mírala cómo se va y dijo que me quería..... (Ostinato melódico)</p> <p>tal vez no recordará tal vez no recordará tal vez no recordará el amor que me tenía mírala cómo se va..... (Ostinato melódico)</p>
--	---	--

Por último, esta sección tiene la peculiaridad de contener la relación sesquiáltera de 6/8 y 3/4 entre música y canto, lo que hace que se crea un carácter de ritmo sincopado.

El dulce tiene diversos tipos de versificación; no obstante, esta sección modula al relativo mayor de la tonalidad fundamental, y se canta solo en 6/8. El fraseo aquí no es alargado, es decir, las palabras son pronunciadas con normalidad. Tiene un carácter de ritmo y melodía alegre. Además funciona como enlace entre la glosa y la fuga.

<p>Sección: Dulce</p> <p>Compas: 6/8 <i>Allegro</i></p> <p>Alegre</p>	}	<p>Anteanoche y anoche y esta mañana anteanoche y anoche y esta mañana me miraron tus ojos.</p>
---	---	---

Al pasar a la fuga se vuelve a la tonalidad fundamental que está en modo menor, tendrá un carácter pícaro y festivo y muy acompasado. La fuga es más alegre que el dulce y se canta en 6/8, pero se aligera más al aire musical, es decir en *allegro*, y la voz sube de intensidad.

Sección: Fuga
 Compas: 6/8 *Allegretto*
 Muy alegre

Échale fuego al candil
 más abajito está el perejil
 échale fuego al candil
 más abajito está el perejil.

Tabla 1
 Representación gráfica de la estructura de la obra

Tonalidad	Triste: <i>do</i> menor	Glosa: <i>do</i> menor	Dulce: <i>mi</i> bemol mayor	Fuga: <i>do</i> menor
Indicador de compás	2/4 y 3/4	6/8 y 3/4	6/8	6/8
Tempo	<i>Rubato</i> agógico (negra = 062)	<i>Moderato</i> (negra= 102)	<i>Allegretto</i> (negra = 108)	<i>Allegro</i> (negra = 118)
Carácter	Dolorosamente, decidido, expresivo, con dolor, con pasión.	Con gracia.	Animado.	Dulce.
Minutos en audio	00:01 - 1:48	1:49 - 2:38	2:39 - 2:53	2:54 - 3:05
Número de compás	1 - 48	49 - 79	80 - 90	91 - 98

Nota. Elaboración propia.

La obra finaliza con un *fade out* (es un efecto de edición musical realizado en estudio que se utiliza para finalizar un tema; consiste en que el volumen de la canción va disminuyendo poco a poco hasta desaparecer por completo).

Análisis vocal del Triste

El triste es cantado pausadamente en tempo *rubato* agógico. Algunas veces la cantante adelanta el pulso del fraseo, y, en otros momentos, lo retrasa. Va junto con el acompañante en la guitarra siguiéndose uno al otro, según afloran los sentimientos al momento de interpretar, pero siempre respetando la melodía de la canción.

Segundo 01 a 15. Introducción realizada con la guitarra.

Segundo 16 a 22 – Compases 1 al 4. Inicia el canto.

La intérprete inicia la primera frase del triste entonando la primera sílaba (“Yo...”) con un ataque suave en *mp*, refinado y afinado, con lo cual logra que el cuerpo de la frase tenga buena calidad tímbrica, y le añade el carácter (dolorosamente). En la segunda sílaba (“con...”), se denota su agilidad vocal al momento de ejecutar rápidamente un vibrato ligero (cuya simbología se indica con V.L encima de la figura musical). Finaliza la frase con la palabra “encendí” con un *glissando* ascendente, con un intervalo de segunda mayor en la sílaba “di...” (*fa* hacia *sol*) en *crescendo* y *decrescendo* para dar la sensación de un llanto y lamento contenido. Esta última sílaba tiene larga duración, por lo que la intérprete hace un vibrato ligero para transmitir la emoción dramática del contenido de la letra. Lo podemos observar en las Figuras 3 y 4.

Figura 3

Calidad tímbrica de toda la frase: Resonado

TRISTE
Tempo rubato (♩=62)
Pausadamente

mp dolorosamente

Ataque (suave y afinado)

Dinámica

Nota. Triste. Recursos vocales (Elaboración propia).

Figura 4

Recursos vocales

TRISTE
Tempo rubato (♩=62)
Pausadamente

Vibrato Ligero

mp dolorosamente

Glissandi

Nota. La intérprete ha utilizado dos vibratos y *glissandi* en la primera frase. Elaboración propia.

Segundo 23 a 29 – Compases 5 al 8

Aquí se evidencian algunas cualidades vocales de la intérprete. Por ejemplo, tiene un modo fonatorio resonante palatino para colocar la voz en una nota bastante grave sin perder timbre ni afinación. En el compás 7, la frase se inicia con la nota más grave que aparece en toda la pieza (*sol* 3) entonando la sílaba “La...”, cuyo timbre tiene el riesgo de deformarse; sin embargo, Alicia logra hacer una colocación empleando los resonadores del paladar (resonador bucal), con lo que consigue que su timbre se mantenga claro y enfocado. Esto se logra gracias a su buena dosificación de aire: menos aire para lograr un sonido enfocado en una nota grave.

Luego, la melodía hace un salto de una séptima menor hacia la sílaba “lla...”, donde la intérprete adorna ese intervalo con un *glissandi* ascendente de tercera menor en *crescendo*, subiendo la intensidad del aire para lograr un color ligeramente engolado (más oscuro), el cual le da una sensación de llanto y lamento a la melodía.

Figura 5

Colocación vocal con resonador bucal

The diagram shows a musical staff with two notes. The first note, labeled 'La', is a half note on a low line of the staff. It is marked with a dynamic of *p* and *mf*. A red box highlights this note with the following annotations: '-Nota límite inferior (sol 3).', '-Colocación bucal.', and '-Poco aire.'. The second note, labeled 'lla', is a half note on a higher line of the staff, connected to the first by a blue curved line representing a glissando. It is marked with 'V.L' and 'ten.'. A green box highlights this note with the annotations: '-Color ligeramente engolado.' and '-Aumenta la presión del aire.'

Nota. Aquí se puede observar la dinámica *crescendo* desde de *p* a *mf* haciendo un *glissando*. Elaboración propia.

Una nota grave tiene la característica de ser bastante cálida, lo cual permite que el oyente se sienta atraído por la interpretación.

Segundo 30 a 34 – Compases 8 al 11

Aquí está la frase “Yo compuse aquel veneno”, entonado con un carácter decidido, utilizando un *crescendo* de *p* a *mf*, y cierra la frase con *vibrato* ligero.

Segundo 35 a 42 – Compases 12 al 15

Aquí se presenta otra cualidad vocal: el uso de voz de cabeza, esto le permite a Maguiña que el ataque de su sonido en una nota aguda, en *f*, no le golpee la garganta y se resuelva la nota muy bien afinada (ver la partitura general en Anexo B).

Segundo 59 – Compás 23

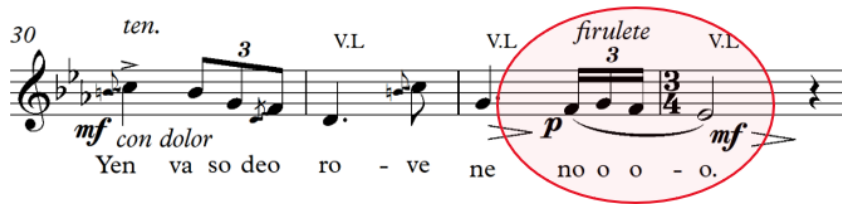
Aparece un adorno en la palabra “beber...”. Se trata de una apoyatura breve (*acciaccatura*) de un intervalo de segunda mayor (*fa* a *sol*); con este recurso, se logra ejecutar un movimiento melódico muy veloz, que genera la sensación de estar oyendo un quejido, como si la voz estuviese quebrada. Y en el compás 26 su fraseo se va en *accelerando*.

Minuto 1:07 a 1:15 – Compases 30 al 33

Se tiene una frase matizada con adornos de apoyaturas breves, y un *firulete* al final de la frase. Este último tiene una característica de dar la sensación de un quiebre vocal cuando es atacado velozmente; consiste en cuatro notas donde las tres primeras son como una especie de bordadura. Acerca del término *firulete*, según la RAE, su significado es “adorno veloz”.

Figura 6

Recursos vocales: adornos



Nota. Además del *firulete*, se puede observar la cantidad de apoyaturas, de vibratos, un *tenuto* y el carácter de la frase. Elaboración propia.

Minuto 1:22 a 1:28 – Compases 36 al 38

Se encuentra la nota más aguda del triste (*mi* bemol) atacado en *f* y que al final de la frase hace un *decrescendo* hasta un *pp*. Aquí se demuestra un buen control de aire y colocación de cabeza para no desbocarse en un grito descontrolado. Además le pone un carácter "con pasión".

Minuto 1:29 a 1:36 – Compases 39 al 40

En el compás 40 aparece otra frase adornada con *glissandi*, y en el compás 41 con *firulete* (Ver la partitura general en Anexo B).

Un aspecto resalante: en todos los finales de frase del triste se realiza un *vibrato* ligero, ya sea en registro agudo o en registro grave, teniendo en cuenta que todas las notas de finalización son de larga duración, pues este recurso permite intensificar las emociones en el canto, además ese alargamiento de sílaba es característico de este estilo.

En el triste encontramos que hay un espacio de silencio notable entre cada frase, lo que genera mayor intensidad emocional, al tratarse de una temática de desconsuelo, decepción, dolor o emociones similares y, por otro lado, crea expectativa en el oyente.

Análisis vocal del Tondero

Minuto 1:49 a 1:59.

Se inicia con una introducción de guitarra y cajón peruano, y luego se da paso a la glosa, donde interviene la voz de la cantante.

Glosa

Minuto 1:59 a 2:01 – Compases 54 al 56.

El tempo pasa a *Moderato*, el carácter pasa a ser "con gracia". La primera frase "mírala cómo se va" se inicia en el registro grave.

Lo novedoso en esta frase es que se muestra el recurso vocal de dosificación de aire, para lograr una variación de ritmo de una misma frase que se repite dos veces. En la entonación de la palabra "cómo se va" del compás 55, hay un alargamiento de la sílaba "có..." haciendo un ligado de corchea a semicorchea, lo cual modifica el ritmo de toda la palabra. Pero, si observamos la repetición que sigue en el compás 57, notaremos que ya no se alarga la sílaba "có...", y esto termina cambiando el ritmo de la misma frase. Este recurso ayuda a dar variedad al ritmo interno, le permite hacer una síncopa y con ello crea un sabor estilístico, al cual en el norte le denominan "sabor y salero".

Figura 7

Variación de ritmo interno

Nota. A parte de la variación rítmica interna, se observa el carácter (con gracia), los vibrati y dinámicas. Elaboración propia.

Minuto 2:17 a 2:22 – Compases 66 al 70.

Notamos cambios de intensidad en comparación con la frase del inicio: esta vez la frase es atacada en *p* con carácter (con gracia).

Minuto 2:28 a 2:35 – Compases 74 al 77.

Tenemos en el compás 74 una frase adornada con un mordente superior en la vocal "i...", y en los compases 76 y 77 un *firulete* en la vocal "a...".

Figura 8

Recurso vocal

Nota. Además del mordente y el firulete, se puede observar los vibrati y cambios de intensidad. Elaboración propia.

En la glosa encontramos prolongación de sílabas en las finales de cada cuarteta. A esas prolongaciones Maguiña las adorna con *vibrato* y *firulete*, como se ve en la imagen anterior.

Dulce

Minuto 2:39 a 2:51 – Compases 80 al 90.

El tempo pasa a *Allegretto*, el carácter pasa a ser “animado”, se muestran los recursos de agilidad vocal, es decir, *vibrati* y apoyaturas con *glissandi*. La intensidad se mantiene en *f*, excepto en las finales de frase, donde Maguiña hace un cambio drástico hacia *mp*.

La primera frase “Anteanoche y anoche” se inicia en un registro agudo con la nota *mi* bemol en *f*. Aquí se pone en evidencia una vez más sus cualidades vocales de dosificación de aire, este le permite que el ataque del sonido sea afinado, y que al estar en una intensidad *f* no haya golpe de garganta; pero, también, este inicio se encuentra sincopado, atacando la frase con una semicorchea antes del compás 81.

En los compases 81 y 85 en la palabra “noche y ano...” hay un fraseo con una variación rítmica, se observa que, la intérprete alarga la sílaba “no...” con corchea con punto, mientras que las sílabas “che y ano...” se acortan con semicorcheas.

Figura 9

Cualidades vocales en el dulce

78 *ostinato melódico*
Dulce
Allegretto (♩=108) *v.L*
f animado
 An - te no - che y ano - che - ye es -

Nota. Elaboración propia.

En la repetición del verso “Anteanoche y anoche” del compás 85, encontramos una variación rítmica: la primera sílaba de la frase se inicia esta vez en el primer pulso fuerte del compás (ver la partitura general).

Fuga

Minuto 2:54 a 3:05 – Compases 90 al 98.

El tempo pasa a *Allegro*, con un carácter “dulce”. La primera frase arranca en los compases 90 al 94 con el verso “Échale fuego...”. Este es atacado en el registro medio de la voz, donde la intérprete entona la primera nota con un sonido dulce y afinado adelantando la sílaba “É...” una semicorchea antes del primer pulso del compás 91, utilizando una vez más el adorno *glissandi* ascendente en un intervalo de tercera menor en dinámica *mf* (adelantar el ritmo interno de una frase le da vivacidad

a la interpretación). En la palabra “perejil” de los compases 93 y 94 hay un cambio de intensidad en *decrescendo* hasta llegar a un *mp*, para luego volver súbitamente a iniciar la siguiente frase en *mf*.

Para darle movimiento a la melodía, en el compás 93, en la segunda corchea, en las sílabas “to es...”, encontramos una apoyatura breve (*acciaccatura*) con un intervalo de segunda mayor (*sol a fa*). En este caso, la apoyatura breve fue ejecutada en una figura musical de corta duración (corchea), lo cual demuestra que la intérprete maneja muy bien el recurso de agilidad vocal. Finalmente, encontramos presente los vibratos ligeros en los finales de frase del compás 94 y 98.

Figura 10

Recurso de agilidad vocal

90

Fuga

Allegro (♩=118)

mf dulce

mp

V.L.

o -o- jos. É - cha le fue goal can dil, más a ba ji - toes tael- pe re jil

Nota. Elaboración propia.

Minuto 3:06 a 3:44 – Compases 99 al 107.

Se repiten el dulce y la fuga, utilizando los mismos recursos que ya se han mencionado. Al repetir la fuga, la intérprete realiza otra variación rítmica, similar a la que ya había utilizado anteriormente en otras secciones. Esto sucede en la primera sílaba del verso “E...”, minuto 3:26, donde la sílaba es atacada a tierra, es decir, en el primer pulso de compás. Luego, se repite la fuga dos veces, sin otras variaciones para finalizar con un *decrescendo*.

Tabla 2
Cuadro de cualidades y recursos vocales

Sección	Cualidades vocales		Total	Recursos vocales	Total
TRISTE	Dosificación de aire			<i>Vibrati</i>	21
	Resonador de cabeza			<i>Glissandi</i>	12
				Apoyaturas	11
				Firulete	2
				<i>Crescendo</i>	8
				<i>Decrescendo</i>	9
	Dinámica	<i>mp</i>	1	Agilidad vocal	
		<i>p</i>	4		
		<i>pp</i>	1		
		<i>mf</i>	5		
<i>f</i>		2			
GLOSA	Dosificación de aire			<i>Vibrati</i>	7
	Dinámica	<i>p</i>	3	<i>Glissandi</i>	2
		<i>mf</i>	5	Apoyaturas	2
		<i>f</i>	1	Firulete	1
				<i>Mordente</i>	2
				<i>Crescendo</i>	2
				<i>Decrescendo</i>	5
			Variación rítmica		
DULCE	Dosificación de aire			Agilidad vocal	
		<i>f</i>	2		
		<i>mp</i>	2	<i>Variación rítmica</i>	
				<i>Vibratos</i>	4
				<i>Glissandi</i>	3
				Apoyaturas	1
				Firulete	0
				<i>Crescendo</i>	0
			<i>Decrescendo</i>	2	
FUGA	<i>Dosificación de aire</i>			Agilidad vocal	
		<i>mp</i>	2	<i>Vibratos</i>	2
		<i>Mf</i>	2	<i>Glissandi</i>	2
				Apoyaturas	2
				Firulete	0
				<i>Crescendo</i>	0
				<i>Decrescendo</i>	2

Nota. Elaboración propia.

Conclusiones

Las cualidades y recursos vocales en la interpretación de Alicia Maguiña descritos en nuestro análisis, son una muestra de que Maguiña conocía muy bien el estilo del triste con fuga de tondero. Ella afirma que escuchaba cantar tonderos, además de los maestros que se mencionó en su biografía, a intérpretes como: “Lucho de la Cuba, Filomeno Ormeño, María de Jesús Vásquez, La Limeñita y Ascoy, Delia Vallejos, Los Morochucos, Los Trovadores del Norte, Lucho Romero y Rosita Passano” (Maguiña, 2018, p. 279).

Este triste con fuga de tondero se caracteriza por la peculiar temática dolorosa y trágica, vehículo de una carga emocional profunda y sentida, que invita a que la intérprete utilice diversos caracteres musicales: dolorosamente, decidido, expresivo, dulce, con gracia, con dolor, con pasión, entre otros, con lo que logra transmitir las emociones y sentimientos que exige la pieza.

Alicia Maguiña demuestra conocer muy bien el estilo vocal popular del tondero, de modo que juega con diferentes colocaciones vocales, a veces con un color claro y, a veces, con un color oscuro, y con ello logra transmitir el sentimiento correspondiente de cada sección de la pieza. Frasea cada sección como corresponde y con variedad de matices.

En su interpretación encontramos los *glissandi*, quiebres y firuletes que son adornos inherentes a la tradición del tondero de San Miguel de Morropón.

Entre las cualidades vocales que más ha destacado están: cambio de intensidad (de *mezzo piano* a *mezzo forte*); cambios de dinámicas abruptos, (de *piano* a *forte* y otra vez a *piano*); cambio de octava o registro vocal —este último es un recurso que actúa como una variación sonora a la interpretación—. Utiliza el apoyo diafragmático en sílabas de larga duración, haciendo *vibrato* ligero, y resolviendo con eficacia los pasajes donde aumenta o disminuye la intensidad. El estilo vocal de este género tiene otra característica especial, que consiste en que, dentro del fraseo, se emplean variaciones rítmicas. Maguiña la utiliza mayormente en el triste, la glosa y el dulce. Su fraseo se complementa con el significado de la letra; un excelente ejemplo es la repetición del verso “Échale fuego al candil...”, a partir de lo cual se produce un énfasis especial en la letra, además en el audio se oye su buena pronunciación y correcta dicción.

Alicia Maguiña fue una artista refinada, exigente y conocedora de la cultura criolla peruana, por lo que su estilo interpretativo se encuentra nutrido de una amplia gama de saberes.

Rol de autores Credit

JSA:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por los propios autores.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Bent, I. (1990). *Analysis with a glossary by William Drabkin*. MacMillan Press, Music Division.
- Bustos, I. (2003). *La voz en los distintos géneros musicales. La técnica y la expresión*. Paidotribo
- Fuertes, P. (2018). *Características vocales de la voz cantada de un grupo de estudiantes de canto de música popular contemporánea de la ciudad de Lima*. [Tesis para optar el grado de Magíster en Fonoaudiología con mención en motricidad orofacial, voz y tartamudez]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/14427>
- Igoa, E. (s.f.). *Curso 1º Análisis Musical I* [Material del curso]. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Lanza, A. (2020). *El análisis del intérprete como herramienta para la toma de decisiones interpretativas en el contexto de la música de cámara*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Córdoba]. Repositorio institucional UNC. <http://hdl.handle.net/11086/17265>
- La República*. (2020, 14 de septiembre). Alicia Maguiña: la artista que inspiró sus letras en la música criolla y los cantos del ande. <https://larepublica.pe/amp/cultural/2020/09/14/alicia-maguina-biografia-trayectoria-quien-fue-y-cuales-son-sus-canciones-mas-populares-atmp>
- Madrid, S., Martínez, F., Monsalve, S. y Vargas, S. (2013). *Géneros musicales y sus variantes perceptuales, de configuración el tracto vocal, configuración laríngea y pendiente espectral en un grupo de cantantes populares de Santiago*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio institucional U. de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/116811>
- Maguiña Málaga, A. (2018). *Mi vida entre cantos*. Universidad de San Martín de Porras; Ministerio de Cultura. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1533>
- Mendoza, V. (2010). *La Historia del Tondero, origen, influencias, elementos, y partes fundamentales*. Graf. EIRL.
- Moltó, J.L. (2017). El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado. *Artseduca*, (17), 103-125. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6038489>
- Motte, D. (2002). *Musikalische Analyse*. Bärenreiter Verlag.
- Muniz, M., Silva, M. C. da, y Palmeira, C. T. (2010). *Adequação da saúde vocal aos diversos estilos musicais*. *Revista Brasileira em Promoção da Saúde*, 23(3), 278-287. <https://ojs.unifor.br/RBPS/article/view/2027>
- Naidich, S. (1981). *Principios de foniatria para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Panamericana.

- Narmour, E. (1988). On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. En E. Narmour y R. Solie. (Eds.), *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Pendragon Press.
- Nattiez, J. (1986). La sémiologie musicale dix ans après. *Revue Analyse Musicale*, (2), 22-33.
- Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*. Princeton University.
- Revista COSAS. (s.f.). El legado de Alicia Maguiña, la gran dama de la canción peruana. COSAS. <https://cosas.pe/personalidades/191207/alicia-maguina-legado-de-la-gran-dama-cancion-peruana/#>
- Rink, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En J. Rink. (Coord.), *La interpretación musical*. Alianza.
- Rosenwald, L. (1993). Theory, Text-setting, and Performance. *The Journal of Musicology*, 11(1), 52-65. <https://doi.org/10.2307/764152>

Anexos

Anexo A

Letra de "El Veneno"

"El veneno"

Yo con mi mano encendí
la llama en que hoy ardo y peno
yo compuse aquel veneno
con que la muerte me di.

Con un fementido engaño
me hiciste beber eso ingrata
ponzoña en copa de plata
y en vaso de oro veneno.

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,
triste corazón

yo compuse aquel veneno
llevado de una pasión
yo compuse aquel veneno
llevado de una pasión.

Mírala cómo se va
mírala cómo se va
mírala cómo se va
y dijo que me quería
tal vez no recordará
tal vez no recordará
tal vez no recordará
el amor que me tenía
mírala cómo se va.

Anteanoche y anoche
y esta mañana
anteanoche y anoche
y esta mañana
me miraron tus ojos.

Échale fuego al candil
más abajito está el perejil
échale fuego al candil
más abajito está el perejil.

Nota. Extraído del libro *Mi vida entre cantos* de Alicia Maguiña (2018).

Anexo B

Partitura completa de la voz de Alicia Maguiña en la pieza "El veneno"

EL VENENO
Triste con fuga de Tondero

TRISTE

Recopilación: Alicia Maguiña 1968

Grabado en 1976

Transcripción: Josué Salvio A.

Tempo rubato (♩=62)

Pausadamente

VL *mp dolorosamente* *ten.* *p* *mf*

Yo con - mi - ma no en - cen di - i - La -lla

6 VL *p* *decidido* *mf*

maen que hoy ar doy pe no - o - o - Yo com pu sea quel ve ne no - o -

11 VL *f* *ten.* *mf*

o Con que la muer te me - di - i -

17 VL *p* *dolorosamente*

Con un - fe men - tido en ga ño -

22 VL *expresivo* *accl.*

Mehi cis - te be ber - e so in gra ta - a - a Pon

27 VL *A tempo* *ten.* *mf con dolor*

zo ñaen - co pa de pla ta - a - a Yen va so deo ro - ve

32 VL *f* *rit.* *pp*

ne no o o - o. A - ya ya ya ya - ya ya - a

2

A tempo

38 *mf* *ten.* *f* *3* *ten.* *p* *3* *mf* *f* *3*

ay. Tris te co ra zó - o - o - o o ón. Yo com pu sea quel

43 *ff* *3* *ten.* *p* *3* *f* *pp*

ce ne no - o - o. Lle va do deu na - pa sió - o - on.

TÓNDERO

Moderato (♩=102)

Glosa

49 *mf* *5* *ten.* *f*

Mi ra la có - mo se va - Mi ra la có mo se va - Mi

59 *ten.*

ra la có mo se va - a Y di jo - que me - que ri - - i - a.

64 *ostinato melódico* **2** *con gracia* *p*

Tal vez no re cor da rá -

68 *p* *mf* *mf*

Tal vez no re cor da rá - Tal vez no re cor da rá - a e la mor

73 *mf* *mf* *3* *mf*

que me - te ni - i as - mi ra la có mo se va - a a a -

78 *ostinato melódico* **Dulce** **Allegretto** (♩=108) *f animado* *mp* v.L. v.L.

An - te no - che y ano - che - ye es - ta ma ña - a na -

85 *f* *mp* *f* v.L. v.L.

An te no - che y no - che - ye es - ta ma ña - a na - Me mi ra ron tus

90 **Fuga** **Allegro** (♩=118) *mf dulce*

o - o - jos. É - cha le fue goal can dil, más a ba ji -

93 *mp* *mf* v.L.

toes tael - pe re jil É - cha le fue goal can dil, más a ba ji -

97 **Fuga** *mp* *f* *f* 1. v.L. 2. v.L.

toes tael pe re jil. An - jil. É - cha le fue goal can dil, más a ba ji -

102 *p*

toes tael - pe re jil É - cha le fue goal can dil, más a ba ji - toes tael pe re jil.

Anexo C

Fotografía del LP, *Te adoro tierra mía*



Nota. Extraído de: <https://www.discogs.com/master/2408335-Alicia-Magui%C3%B1a-Te-Adoro-Tierra-M%C3%ADa->