



**Reynaldo Antonio Pavia Melgar
(Lima, 1997)**



Estudiante de flauta travesa en la Universidad Nacional de Música del Perú. Es profesor de especialidad y director de la pre-banda en la escuela de música SoliDeo, proyecto social que busca impactar positivamente a niños y jóvenes del A. H. Villas de Ancón. Miembro fundador del Quinteto Granda, ensamble de música de cámara que tiene como objetivo difundir el arte y cultura en nuestra sociedad.

Hermanos Díaz Barraza: recopilación y análisis de su obra musical

Hermanos Díaz Barraza: compilation and analysis of their musical work

Reynaldo Antonio Pavia Melgar

Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

2020020333@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0001-1864-9495>



Recibido: 16 de agosto / Aceptado: 2 de septiembre

Resumen

Los Hermanos Díaz Barraza fue un dúo de compositores criollos que creó su producción musical entre las décadas de 1950 y 1980. A pesar de contar con un amplio repertorio, sus canciones corren el riesgo de pasar al olvido, ya que solo se conservan en la memoria de sus círculos familiares y amicales. Por ello, uno de los objetivos de este artículo es reconocer y difundir la obra de estos compositores. Para lograrlo, se recopiló sus canciones y se realizaron entrevistas, transcripciones y análisis musical de tres piezas. Los resultados del análisis comparativo determinaron una evolución en su estilo compositivo, y afirmaron la importancia histórica de la obra musical de los compositores para la música criolla, especialmente para el distrito de Breña, vecindario donde crecieron y vivieron la mayor parte de sus vidas.

Palabras clave

Música criolla; compositor popular; vals criollo; análisis musical; Breña

Abstract

The Díaz Barraza Brothers were a duo of criollo composers who created his musical production between the 1950s and 1980s. Despite having a wide repertoire, his songs run the risk of being forgotten, since they are only preserved in memory. from his family and friends circles. Therefore, one of the objectives of this article is to recognize and disseminate the work of these composers. To achieve this, his songs were collected and interviews, transcriptions and musical analysis of three pieces were carried out. The results of the comparative analysis determined an evolution in his compositional style, and affirmed the historical importance of the composers' musical work for criolla music, especially for the district of Breña, a neighborhood where they grew up and lived most of their lives.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, Vol. 8, N° 2, julio-diciembre, 2024.

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.248>



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Keywords

Música criolla; popular composer; creole waltz; musical analysis; Breña

Introducción

A lo largo de la historia musical, se observa que la música de carácter popular, especialmente aquella transmitida por tradición oral, corre el riesgo de desaparecer cuando los grupos humanos que la practican dejan de hacerlo. Este es el caso de Otoniel Díaz Barraza (15 de julio de 1928 – 8 de febrero de 1983) y Reynaldo Díaz Barraza (28 de abril de 1930 – 30 de marzo de 2013), conocidos bajo el nombre artístico de los Hermanos Díaz Barraza, dúo de compositores criollos que crearon una vasta producción musical a lo largo de su vida. A pesar de ello, la mayor parte de su obra no ha sido publicada y se conserva únicamente en la memoria de su círculo familiar y amical.

Según Victoria Eli (2013), la conservación del patrimonio musical es importante porque constituye parte del legado cultural recibido de nuestros antepasados, el cual es un punto de referencia para la formación de la identidad individual y colectiva de los grupos humanos. Por esta razón, uno de los propósitos de esta investigación es dar un primer acercamiento al estudio del repertorio de música criolla mencionado, que, de no realizarse el presente trabajo, pasaría al olvido.

Para lograr este objetivo, se abarcan los siguientes puntos. En primer lugar, se indaga en la biografía de los compositores, lo cual sirve para comprender su contexto histórico y social, así como las motivaciones que los llevaron a crear su obra musical. En segundo lugar, se recopila su repertorio, para reconocer su legado en la música criolla. Y, por último, se efectúa un análisis comparativo entre ciertas obras seleccionadas, a fin de determinar la existencia de alguna evolución dentro de su estilo musical.

Antecedentes

1. La música criolla en el Perú

Si bien no existe un consenso entre los investigadores sobre la definición exacta de lo que podría considerarse como música criolla, es posible encontrar algunos conceptos que afirman una idea clara sobre este género musical.

En primer lugar, revisemos el término “criollo”. Los primeros usos de este vocablo datan de la época colonial, siendo encontrado en documentos de finales del siglo XVI donde se referían a las personas que, sin importar su pigmentación o clase social, había nacido en el Nuevo Mundo, teniendo ascendientes no indígenas, ya fueran africanos o europeos (Arrom, 1951). Tras los procesos de Independencia del siglo XIX y el nacimiento de las nuevas repúblicas latinoamericanas, el término criollo se fue diferenciando según cada país y la necesidad de crear su propia identidad nacional. Posteriormente, para el siglo XX, Sebastián Salazar Bondy (1964) sostenía que “el criollo es el limeño –o, por extensión, el costeño– de cualquier estrato social que vive, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, con la condición de que estas no sean parte de la tradición andina” (p.23).

Así, lo criollo estaría relacionado con dos aspectos principales: la herencia de lo español y/o africano, en menor medida, y la no pertenencia a la tradición andina. Por lo tanto, al hablar de una música criolla, se estaría haciendo referencia a una serie de géneros

musicales que tienen un origen extranjero, español o africano, y que no pertenecen a las prácticas musicales de ninguna cultura prehispánica. Con el paso del tiempo, estos géneros van a ser progresivamente asimilados por el pueblo transformándose hasta adquirir un sentido de identidad local. Raúl Romero (1988) señala:

A fines del siglo XIX, el llamado repertorio criollo se fue conformando por aquellos géneros originalmente foráneos que fueron adquiriendo paulatinamente caracteres locales y propios. En sentido estricto, fueron el vals, la polca y la marinera los géneros que experimentaron mayor arraigo entre los músicos limeños, aunque con primacía del primero de los nombrados. El vals es una de las expresiones que mejor simbolizan y exhiben el carácter de lo criollo, y fue aceptado y desarrollado primordialmente por las clases bajas (...) El carácter netamente popular del vals se confirma por el abierto rechazo de las clases altas que lo consideraban como una expresión inferior y contraria a los postulados estéticos de estos sectores (...). (p. 257)

Finalmente, se debe considerar que de todos los géneros que coexisten dentro de la música criolla, el vals criollo es, sin lugar a dudas, el máximo representante.

2. Lima y el vals criollo

El vals es una danza europea que tiene sus orígenes en los países germánicos, especialmente Alemania y Austria. Dice Pablo González Martínez (2014) que su misma etimología es su mejor carta de presentación, ya que proviene del verbo alemán *wälzen*, que significa dar vueltas. Fue esta danza campesina que, refinándose, conquistó a la aristocracia y puso a bailar a toda Europa y, posteriormente, a todo el mundo occidental.

Si a la palabra vals se le añade el epíteto "criollo", se estaría creando un nuevo género musical que tiene su origen en la danza europea, pero que ha sufrido transformaciones propias de las costumbres y mestizaje existente en el Nuevo Mundo. Complementando esta idea, Virginia Yep menciona que "el «valse» (...), «vals», «valse criollo» o «valsecito» es el «*Walzer*» cantado el cual, a causa de distintas influencias musicales y extramusicales, tomó características particulares en el Perú" (1998, p. 11).

Es conocido que todo proceso de asimilación y mestizaje cultural se da de forma paulatina y toma una gran cantidad de años, razón por la cual no se tiene una fecha exacta sobre los orígenes del vals criollo. Gerard Borrás apunta que

La mayoría de los autores que han estudiado el vals criollo formulan análisis bastante cercanos no sobre sus orígenes, que para todos siguen siendo bastante vagos, sino sobre su status social y cultural a la vuelta del siglo XX, momento en el que aparece y se consolida. Todos concuerdan en verlo como el género máspreciado del repertorio criollo y exclusivamente reservado a las clases populares más desfavorecidas. (2012, p. 30)

A pesar de no tener información precisa sobre la génesis del vals criollo, sí se dispone de información sobre los géneros musicales de los que se vio influenciado, los cuales aportaron a su creación.

¿Cuál era la música que escuchaba y bailaba la población limeña a finales del siglo XIX e inicios del XX? Según José Gálvez en sus *Estampas Limeñas*, (1966, citado por Yep,

1998, p. 13), "el llamado «pueblo» bailaba el fandango modificado, el cascabelillo, el maicillo, (...), la polka de cajón, la zamacueca o mozamala. En cambio, en los llamados «hogares de copete», se bailaba la gavota, el minuet, (...), la polka, la mazurca, el vals de estilo vienés...".

Adicionalmente, otro entretenimiento musical consumido por la sociedad limeña en esos años fue la zarzuela, la cual incorpora la jota a la lista de géneros de moda. Borrás complementa: "Muchas de las grandes compañías españolas de zarzuela se presentaron en Lima e incluso los artistas más famosos, a tal punto que la cartelera de algunos teatros limeños debía estar cerca de las de Madrid o de Barcelona" (2012, p. 45).

De todos estos géneros que formaban el espacio sonoro de la ciudad de Lima, fueron dos los que influenciaron principalmente en la creación del vals criollo: la jota y la mazurca. Muchos autores consideran que el motivo por el cual estos géneros pudieron ir transformando el vals vienés radica en su similitud rítmica, ya que los tres son bailes en compás ternario. Sin embargo, el vals traía la novedad de poder abrazar a la pareja al momento de bailar, lo cual le dio éxito en todas las capas de la sociedad limeña. Se produjo, pues, musical y sociológicamente, un fenómeno muy interesante: el vals de la aristocracia se mezcló con la jota de las clases medias. Los que no bailan participan de la fiesta con los jaleos, animación típica de dicho baile aragonés, que se reconoce en expresiones como: "olé", "toma", "dale", "eso", "anda", "así", etc., aún vigentes en el vals (Yep, 1998, p.15).

Finalmente, se debe considerar un aspecto que tiene que ver con el estrato social en el que se desarrolla. Todos los autores que se han revisado señalan que el vals criollo se produjo y consumió en las clases media y baja de la ciudad. Si bien es cierto que los primeros vales europeos llegaron inicialmente a las altas esferas de la sociedad, fueron los sectores populares de la ciudad de Lima los que se lo apropiaron y, combinados con los géneros mencionados antes, los transformaron hasta convertirlos en una música con la cual sentirse identificados.

Los barrios de la ciudad se convierten entonces en focos importantes de creación y difusión del nuevo género, teniendo cada uno su propio estilo de componer y cantar. En relación con esta investigación, será el distrito de Breña al que se le dedicará mayor interés y atención, ya que fue este el barrio de los compositores que se proponen estudiar.

Metodología

Para el desarrollo de este artículo, se utilizaron cuatro métodos: entrevistas, observación, transcripción musical y análisis musical comparativo.

1. Entrevistas

Las entrevistas se realizaron a dos grupos, cada uno con un perfil específico. El primero estuvo conformado por familiares de los hermanos Díaz Barraza, para recolectar la información biográfica de los compositores, conocer sobre sus influencias musicales y las prácticas interpretativas de las que participaban. Adicionalmente, se solicitó el acceso a grabaciones caseras de las canciones de los compositores que pudieran servirnos como fuente para la recopilación de su obra musical.

Por otro lado, si se considera lo que Montero-Sieburth (1993) señala: "El fin de la investigación cualitativa (...) es llegar a representar e interpretar la cultura tal y como es vista por los participantes de esa cultura" (p. 494), el segundo grupo de entrevistas se realizó a personas del ambiente musical criollo que hubieran conocido a los compositores

en vida y que mantengan actividad musical vigente, a fin de conocer qué se apreciaba de la obra musical de los hermanos Díaz Barraza dentro del mundo criollo.

Las entrevistas se efectuaron siguiendo un guión elaborado. Sin embargo, la fluidez de la conversación llevó a tocar puntos que no se consideraban inicialmente, pero que aportaban a la investigación. La Tabla 1 brinda la información de los entrevistados.

Tabla 1
Perfi de los entrevistados

Entrevistado	Grupo	Criterio de selección
Ricardo Díaz Barraza	1	Familiar: Hermano menor de los hermanos Díaz Barraza
Elsa Díaz Barraza	1	Familiar: Hermana menor de los hermanos Díaz Barraza
Otoniel Díaz Orellana	1	Familiar: Hijo de Otoniel Díaz Barraza
Mauricio Pineda	2	Músico: Cantante y guitarrista. Fundador de la Asociación Cultural "Criollos del Perú"
Wendor Salgado	2	Músico: Guitarrista. Fundador del centro cultural "La catedral del Criollismo"
Eduardo Llanos	2	Músico: Cantante. Intérprete de música criolla

2. Observación

El proceso de observación no participante se efectuó visitando el Centro Musical Breña, ambiente social y cultural donde aún se conservan vivas las tradiciones del criollismo. La visita se llevó a cabo el día 16 de marzo del 2024 con la finalidad de conocer cómo eran las prácticas musicales de las que participaban los compositores y bajo cuyas influencias se creó su obra musical.

3. Transcripciones musicales

La transcripción musical de piezas seleccionadas de los compositores consistió en poner sus canciones en notación musical, para tener el material necesario para su análisis y representación gráfica. Este proceso se realizó escuchando reiteradamente las piezas seleccionadas, interiorizando la melodía, armonía y ritmo de las canciones para pasarlas a la partitura utilizando el *software* Finale. Las canciones se seleccionaron según su año de composición, siendo cada una de una década diferente a las otras. Se consideró este criterio de selección con el objetivo de determinar si con el paso de los años los compositores presentaron alguna evolución dentro de su estilo. Las canciones que se escogieron para esta investigación son "Adiós querida", "Incomprensión" y "Pedro Espinel".

Para la transcripción musical de las canciones mencionadas, se tomó en cuenta lo que Virginia Yep (1998) indica:

El valse es interpretado "de oído". Cada intérprete tiene su estilo propio de expresar el "sabor criollo". Rara vez son escritos, ya que también son compuestos "de oído". Las publicaciones de los valeses son generalmente transcritas a grandes rasgos por terceras personas. Lo que un intérprete haga sobre ello (...) se deja a su imaginación y a su "sabor criollo", que no puede, ni debe, ser anotado. (p. 19)

El material para la transcripción de las canciones seleccionadas fue rescatado de las grabaciones caseras pertenecientes a los archivos familiares de los compositores, así como de registros audiovisuales que se encuentran en la plataforma YouTube y cuyos enlaces se encuentran adjuntos en los anexos de este proyecto.

Finalmente, se realizó un análisis musical comparativo entre las tres canciones seleccionadas. Para el análisis melódico se tomó en consideración los resultados de un trabajo previo realizado por Virginia Yep (1998) donde señala características frecuentes del vals criollo. Luego se tomaron como base los criterios teóricos de Enric Herrera (1984), quien utiliza el cifrado americano para identificar los acordes, la división en estructuras determinadas para la música popular y la asignación de números arábigos para cada grado melódico según la escala en la que se encuentre. El objetivo de este proceso fue determinar la evolución del estilo compositivo de los hermanos Díaz Barraza.

Nuevos viejos compositores: los Hermanos Díaz Barraza

Figura 1

Retrato de Otoniel (izquierda) y Reynaldo (derecha) Díaz Barraza



Nota. Fotografía tomada por el investigador en el Centro Social Cultural Musical Breña.

Otoniel y Reynaldo Díaz Barraza nacieron en la ciudad de Lima a finales de la segunda década del siglo XX, en los años 1928 y 1930 respectivamente. Son los dos primeros hijos de una familia de nueve hermanos. Sus padres fueron Francisco Díaz Escaró y Rosa Barraza Núñez, limeños de origen humilde que se asentaron en el tradicional barrio de Breña, donde los compositores vivieron su niñez y juventud.

Sus inicios en la música se dieron en el entorno familiar y vecinal, siendo el primero de estos el más influyente. Su padre fue un entusiasta cantante y guitarrista

que los fines de semana se reunía con sus amistades a hacer criollismo en casa. Por el lado materno está la presencia de su tío Carlos Barraza Núñez, hermano menor de su mamá, quien fue un eximio guitarrista con estudios musicales e integrante de uno de los conjuntos instrumentales más famosos de la época: El trío de guitarras "Márquez, García, Barraza", fundado por el compositor Eduardo Márquez Talledo.

Por otro lado, el "barrio" también ocupa un lugar importante dentro de la historia de estos compositores. Fueron las calles del jirón Huaraz, en Breña, las que vieron nacer sus primeras composiciones, donde fueron escuchadas por primera vez y circularon entre amigos y gente local. Adicionalmente, fue en este ambiente donde surgió su nombre artístico. Según las entrevistas a sus familiares, cada vez que los compositores creaban una nueva canción, estos se la presentaban a sus amigos cercanos quienes, a su vez, la difundían en otros círculos sociales. Cuando estos amigos eran preguntados por la procedencia de esta nueva música que ellos llevaban, lo que solían responder es que eran canciones de los "hermanos Díaz Barraza".

Otro aspecto relacionado con el nombre artístico de los compositores es el que señala la autoría compartida de sus canciones. Averiguando sobre sus aportes y el funcionamiento de su proceso creativo al componer, sus hermanos menores coincidieron en que este era de la siguiente manera: Otoniel se encargaba de crear las letras de las canciones, ya que poseía un gran talento para ello; por otro lado, Reynaldo se encargaba de crear la música para los versos que elaboraba su hermano.

Sin embargo, hay que tener en cuenta la advertencia que nos ofrecen sus hermanos. Existen algunas excepciones: canciones que fueron creadas en su totalidad, letra y música, por solo uno de los compositores. No obstante, por una cuestión de costumbre y familiaridad, también se considera a estas dentro del catálogo musical de los hermanos Díaz Barraza.

¿Cómo se origina la chispa creativa que llevó a los compositores a crear su obra musical? En primer lugar, a pesar de la figura de su tío Carlos Barraza, Otoniel y Reynaldo nunca recibieron educación musical formal, según las declaraciones de sus hermanos menores. Ricardo Díaz es enfático en su respuesta: "No. Mis hermanos siempre hicieron música de forma empírica" (R. Díaz, comunicación personal, 25 de noviembre de 2023). Por su parte, Elsa Díaz afirma que su hermano Otoniel gustaba de visitar ocasionalmente la casa de su tío Carlos, donde aquel realizaba sus sesiones de estudio y práctica en la guitarra. Sin embargo, Carlos nunca le dio lecciones a su sobrino, quien se conformaba y disfrutaba con observar el ensayo del guitarrista (E. Díaz, comunicación personal, 16 de enero de 2024).

Las declaraciones de los hermanos no presentan ninguna novedad. Es de conocimiento general que la música popular es aprendida y transmitida por medio de la tradición oral. En relación a esto, César Santa Cruz (1989) señala: "Forman legión, a nivel mundial, los compositores del género popular que nunca estudiaron música. Sus obras pueden ser, y son, de extraordinaria belleza y un éxito. (La inspiración es un *don*)" (p. 124).

De acuerdo a la información brindada por sus familiares, los compositores nunca vieron la música como una profesión. Otoniel trabajaba como periodista y libretista, mientras que Reynaldo era ebanista y tenía su taller de carpintería. La obra musical de estos compositores fue creada "por amor al arte", sin buscar ningún incentivo

económico, especialmente para compartirla con familia y amigos en momentos de fiesta y diversión. La chispa creativa que dio origen a su producción musical tiene su génesis en lo más profundo de la tradición familiar que heredaron y a las prácticas musicales a las que estuvieron expuestos desde el inicio de sus vidas: el criollismo.

Al revisar su catálogo musical, se observará que las temáticas que desarrollaron corresponden con las del que fue su género musical preferido: el vals criollo.

Repertorio – Catálogo de obras

La obra musical de los compositores está conformada por treinta y cinco vales de distinto tipo (serenata, vals de replana, etc.) y una zamacueca. Otoniel Díaz Barraza también compuso individualmente boleros, guarachas y marchas militares. Sin embargo, no hemos profundizado en su obra personal.

Las temáticas de sus canciones son variadas y pertenecen a los temas abordados por nuestra canción popular: amor-desamor, amor a la patria, el barrio, la familia, los amigos, celebraciones, personajes históricos, etc.

El tema de amor-desamor debe ser tan antiguo como el propio ser humano, siendo tratado en diversas manifestaciones artísticas desde las primeras civilizaciones. Virginia Yep (1998) señala que, en el caso del vals peruano, el tema del amor de un hombre hacia una mujer ocupa un lugar preponderante, tanto así que existen numerosos vales con nombres de mujer, como "Hermelinda", de Condemarin, "Rosa Elvira", de Espinel y Saco, "Hilda", de Haro, "Silvia", de Ballón Farfán, "Mechita", de Raygada, entre muchas otras.

Los hermanos Díaz Barraza no estuvieron desligados de esta práctica y prueba de ello son los vales "Margot", "Irma", "Teresita", "Eleana" y "Carmen", los cuales fueron creados con la finalidad de cortejar y enamorar a las nombradas señoritas.

Por otro lado, en el campo del desamor hay títulos como "Adiós querida", "Yo sí la perdono", "Fue un sueño", "Mi gran amor", "Incomprensión", "Mentira" y "Solo", canciones con letras tristes que describen los infortunios del hombre que sufre por amor.

La familia es otro de los temas recurrentes en el vals criollo y sus celebraciones implicaron siempre la realización de ciertas prácticas musicales. Las fiestas familiares populares fueron los focos más importantes donde se cultivaba y conservaba la tradición criolla. En relación a esto, César Santa Cruz (1977) indica:

Las invitaciones a familiares, compadres y amistades estaban respaldadas por una bien provista despensa, buena mesa y mejor música a cargo, esta última, de instrumentistas y cantores "amigos de la casa" comprometidos a concurrir con "sus" estudiantinas o conjuntos. (...) algunos de los circunstantes se habían hecho presentes en la serenata de la noche anterior y por las atenciones recibidas deducían la magnitud del esfuerzo. (p. 32)

Muchos compositores populares crearon serenatas.¹ Entre los más destacados figuran Pedro Bocanegra, Felipe Pinglo, Serafina Quinteras, Amparo Baluarte y una larga lista. Los hermanos Díaz Barraza, fieles a su tradición, compusieron dos serenatas que integran su catálogo musical. Según señalan sus familiares, la primera de ellas fue compuesta por Otoniel dedicada a su hermano Reynaldo, y la segunda fue creada por ambos dedicada a su hermana menor Haydee. Estas canciones no llevan un título especial, ya que fueron creadas sin una finalidad comercial, por lo que se les denomina simplemente como "Serenata". Sin embargo, tal fue la popularidad de la primera de ellas que la grabó el "Trio Continental" y publicó en su álbum homónimo.

Entre las canciones relacionadas con la familia y sus integrantes están los títulos "Vieja querida" y "Madre", dedicada a su progenitora, "Tras nuevos horizontes", para la despedida de su hermana Haydee que se iba a vivir con su familia a Australia, y uno de sus valsés más famosos "¿Qué le digo a mi mujer?". Este último tiene una particularidad: es el único vals de replana de los compositores. El vals de replana se caracteriza por usar jergas y expresiones propias del argot popular criollo (Lloréns y Chocano, 2009, pp. 162-163).

Los amigos y el barrio son otra de las temáticas recurrentes dentro del vals criollo. Entre ellas figuran "Javier Laad", dedicada a un amigo tras su fallecimiento; "Cafetín", dedicada a un café del barrio donde se juntaban con amistades; "Azcona", dedicada a la urbanización donde crecieron y su famoso vals "Breña", dedicado al distrito que los vio nacer y donde vivieron infancia y juventud.

El amor a la patria y sus ciudades también es frecuente en nuestra canción popular. En el caso de los compositores, se encuentran títulos como "Un nuevo Perú", de carácter esperanzador, que anhela un futuro mejor para todos, y "Lima", que describe el transcurso de un día cotidiano en la ciudad capital.

Como toda forma de expresión popular, el vals ha sido un medio para hablar sobre acontecimientos importantes y personajes históricos, así como también acerca del contexto político y social de la época. Dentro del catálogo de los hermanos Díaz Barraza, se encuentran canciones que corresponden a estas categorías: "Primero de Mayo", en conmemoración de los obreros y trabajadores del mundo; "Pedro Espinel", dedicada al "Rey de las Polcas"; "Melgar", en honor al poeta arequipeño Mariano Melgar; "Bom Bom", en homenaje al boxeador peruano José Coronado tras su fallecimiento; y "La Constitución", canción con tintes políticos que cuenta y satiriza sobre la redacción de una nueva constitución.

Finalmente, aparece la única obra del catálogo que no es un vals: la zamacueca "Valentina", creada para participar en un concurso denominado "La Valentina de Oro", el cual se realizaba en honor a Valentina Barrionuevo, quien fue una destacada figura del criollismo. La familia Díaz Barraza ganó esa edición del concurso.

1. La serenata es una práctica musical que consiste en ir a cantarle a un ser querido, familiar o amigo, en la medianoche que recibe el día de su cumpleaños. Esta se realizaba en la calle, frente a la puerta del domicilio del homenajeado y participaban todos quienes quisieran expresarle su cariño. Es una costumbre medieval que surgió en Europa y fue traída a América por los españoles. En la tradición criolla cumplía un rol muy importante dentro de las fiestas familiares, pues era la serenata la que marcaba el inicio de una larga celebración: si los dueños de casa se habían preparado, se cantaba y bailaba durante toda la noche, retomando la fiesta en el nuevo día, o incluso se daban casos en los que la fiesta se prolongaba durante muchos días (Santa Cruz, 1977; Miranda, 1989).

Análisis musical comparativo

Para realizar el análisis musical comparativo se seleccionaron las canciones “Adiós querida”, “Incomprensión” y “Pedro Espinel”, las cuales fueron creadas en distintas décadas. Conforme a la información brindada por el señor Otoniel Díaz Orellana (comunicación personal, 20 de abril de 2024), hijo mayor de Otoniel Díaz Barraza, la obra musical de los compositores se divide en tres etapas:

La primera abarca de 1950 a 1960, siendo su periodo más prolífico. Los compositores eran jóvenes, no tenían carga familiar y vivieron el auge de la música criolla. Fue la época dorada de la radio, lo que motivó el surgimiento de cantantes y agrupaciones criollas, como Los Embajadores Criollos, Los Troveros Criollos, Los Cholos, Los Chamas, entre muchos más. De esta etapa son los vales: “Adiós querida”, “Griselda”, “Dónde irás”, “Qué le digo a mi mujer”, “Serenata”, entre muchos otros.

La segunda etapa comprende de 1960 a 1970. Ambos hermanos transcurren sus años de adultez y asumen nuevas responsabilidades familiares. Debido a ello se alejaron de los ambientes jaraneros y desordenados de su juventud. Otoniel trabajaba como periodista profesional y Reynaldo como ebanista a tiempo completo. De esta época son los vales “Incomprensión” y “Solo”.

Finalmente, la tercera etapa cubre de 1970 a 1980. En este periodo componen muy esporádicamente, para alguna fecha o evento especial. Pertenecen a este momento los vales “Pedro Espinel”, “Tras nuevos horizontes” y “Un nuevo Perú”.

1. Análisis estructural

Las tres obras cumplen con la forma binaria característica del vals. “Adiós querida” y “Pedro Espinel”, presentan un interludio instrumental que regresa a la primera sección y repite toda la canción, a diferencia de “Incomprensión”, que solo se toca de inicio a fin una vez. A nivel métrico, “Adiós querida” es la única de las tres que mantiene un balance entre la cantidad de compases de sus secciones cantadas. Finalmente, según la disposición de las estrofas, cada canción presenta una estructura única e individual, las cuales, si bien no corresponden a formatos clásicos preestablecidos, mantienen coherencia y unidad, como se ve en las Figuras 2, 3 y 4.

Figura 2

“Adiós querida”. Análisis estructural

Sección:	Introducción		A		B		Interludio		A		B	
Estrofas:			A B C C		D D E F				A B C C		D D E F	
Compases:	16 + 16		12 + 8 + 8 + 8		8 + 8 + 12 + 8		16 + 16		12 + 8 + 8 + 8		8 + 8 + 12 + 8	

Figura 3

"Incomprensión". Análisis estructural

Sección:	Introducción		A		B	·
Estrofas:			A B A B		C C D E	
Compases:	16 + 16		8 + 8 + 8 + 8		8 + 8 + 9 + 23	

Figura 4

"Pedro Espinel". Análisis estructural

Sección:	Introducción		A		B		Interludio		A		B	·
Estrofas:			A B B		C D D				A B B		C D D	
Compases:	8 + 8		8 + 14 + 14		12 + 16 + 16		8 + 8		8 + 14 + 14		12 + 16 + 16	

2. Análisis melódico

Para efectuar el análisis melódico, se tomó como referencia algunas consideraciones generales que Virginia Yep (1998) señala como típicas del vals peruano y se determinó en qué medida los compositores cumplen estos parámetros o, por el contrario, si presentan algunas innovaciones.

En primer lugar, la entrada de la melodía principal suele darse siempre en ritmo acéfalo, es decir, tras una pequeña respiración. El movimiento melódico puede ser ascendente o descendente (Yep, 1998). En el caso de las canciones seleccionadas, se observa que presentan una pequeña respiración antes de comenzar la frase, creando así un inicio acéfalo (Figuras 5, 6 y 7).

Figura 5

Frase inicial de "Adiós querida"

Me ju - ras - te ca - ri - ño, i - lu - so te cre - í

Figura 6

Frase inicial de "Incomprensión"

Por más que nos que - re - mos ve - mos ca - da dí - a que se ex - tin - gue nues - tro gran a - mor

Figura 7
Frase inicial de "Pedro Espinel"

The musical score for the first phrase of "Pedro Espinel" is in 3/4 time and F major. It consists of four measures. The first measure is the introduction, marked "Intro Fm". The second measure contains the lyrics "El fol - klor" and is marked "Fm". The third measure contains "na - cio - nal" and is marked "F7". The fourth measure contains "co - men - ta" and is marked "Bbm".

Yep (1998) también señala que "es frecuente que la primera frase de los valeses sea repetida en otra altura" (p. 39). A esta forma de desarrollo melódico se le conoce como secuencia. En las canciones seleccionadas se ve que esto solo se cumple en "Adiós querida" (Figura 8). En el caso de "Incomprensión", se distingue el uso de secuencias únicamente en los motivos melódicos, más no en toda la frase. Por otro lado, en "Pedro Espinel", la primera frase no guarda relación melódica con el resto de la estrofa.

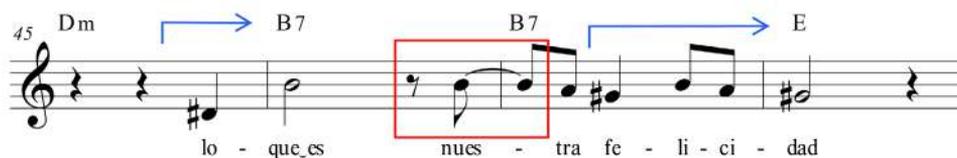
Figura 8
"Adiós querida". Análisis melódico

The musical score for "Adiós querida" is in 3/4 time and D minor. It is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the introduction marked "Intro Rem". Measure 1 is boxed in purple and labeled "motivo a". Measure 2 is marked "Dm". Measure 3 is boxed in orange and labeled "motivo b". Measure 4 is marked "Dm". The lyrics are "Me ju - ras - te ca - ri - ño, i - lu - so te cre - í me". The second system (measures 5-8) shows measure 5 boxed in purple and labeled "motivo a'". Measure 6 is marked "Dm". Measure 7 is boxed in orange and labeled "motivo b". Measure 8 is marked "Dm". The lyrics are "— ju - ras - te ca - ri - ño i - lu - so te cre - í". The third system (measures 9-12) shows measure 9 boxed in purple and labeled "a1: variación rítmica secuencia". Measure 10 is marked "Dm". Measure 11 is boxed in orange and labeled "b1: variación rítmica secuencia". Measure 12 is marked "F". The lyrics are "por se - guir tras — tus hue - llas mi ca - mi - no tor — cí."

Otro aspecto estilístico que señala Yep (1998, p. 41) es sobre el uso de anticipaciones, las cuales se originan cuando la anacrusa es sincopada, creando así mayor intensidad expresiva. En las canciones seleccionadas se encuentran algunos ejemplos de este uso (Figuras 8 y 9).

Figura 9

"Incomprensión". Análisis melódico

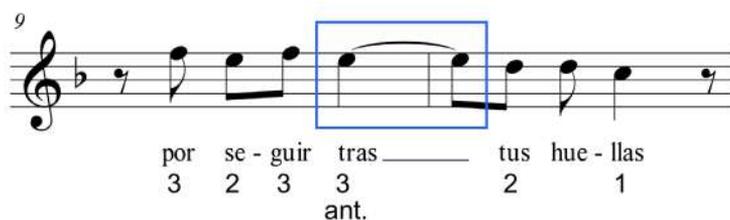


También es frecuente el uso de notas extrañas a la armonía que enriquecen el aspecto melódico. Los recursos más empleados han sido las anticipaciones, retardos y apoyaturas.

La anticipación es una nota extraña a la armonía que no corresponde al acorde en el que aparece, pero que pertenece al acorde que sigue (Figura 10).

Figura 10

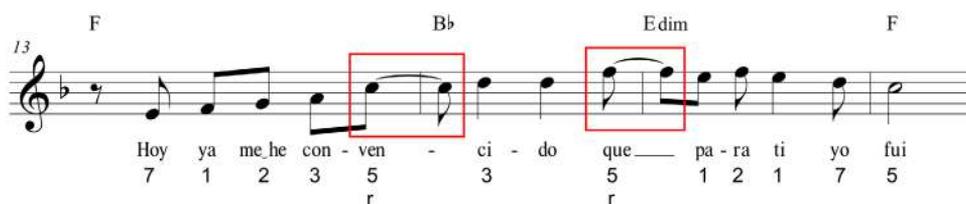
"Adiós querida". Análisis melódico



"El retardo es un sonido del acorde anterior que se prolonga al siguiente acorde formando una disonancia antes de resolver" (Rodríguez, s.f.) (Figura 11).

Figura 11

"Adiós querida". Análisis melódico



Finalmente, el uso de apoyaturas ha cumplido un papel predominante en cuanto a recursos melódicos utilizados por los compositores. La apoyatura es una nota extraña a la armonía que no pertenece al acorde y se toca en el tiempo fuerte del compás (Figuras 12, 13 y 14).

Figura 12
"Adiós querida". Análisis melódico

17 D7 Gm A Dm

da - zo de ca - pri - cho — que qui - sis - te vi - vir

1 7 6 5 4 3 7 1 2 1 4 5

ap. ap.

Figura 13
"Incomprensión". Análisis melódico

50 A A Dm Dm

Co - mo, el hu - mo del ci - ga - rro, a - sí se, es - fu - man

b2 1 b2 1 b3 2 6 5 7 #6 6 5

ap. ap.

Figura 14
"Pedro Espinel". Análisis melódico

Intro Fm Fm F7 Bbm

El fol - klor na - cio - nal co - men - ta

5 4 5 4 3 5 3 6 5

ap. ap.

3. Análisis armónico

Existe una cerrada correspondencia entre la melodía y la armonía. En las canciones estudiadas se han encontrado motivos que dirigen la melodía según el acento natural de las palabras. En estos casos conviene analizar las notas de la melodía con relación al acorde al que se dirigían (Figuras 9, 14, 18, 19, 23 y 29).

Las tres canciones están en tonalidad menor y presentan pequeñas regiones tonales en el desarrollo de las estrofas.

"Adiós querida", se desarrolla en la tonalidad de *re* menor, sin recurrir al característico cambio de modo al finalizar la primera sección. En su lugar, se utiliza el recurso rítmico para generar el contraste entre la estrofa y el coro (Figura 15).

Figura 15

Inicio del coro en "Adiós querida"

33 Dm F A Dm consecuente (semifrase b')

gra - cias por que a tiem - po per - ca - té tu mal - dad

37 D C antecedente (semifrase a) C F

Aun - que es pe - na muy gran - de la que es - toy sin - tien - do al no po - der ver - te

B

En "Incomprensión" sí se encuentra la característica modulación en el cambio de sección. La canción se inicia en la tonalidad de *do* menor, modulando en el cambio de sección a *do* mayor (homónima mayor). Algo interesante es que en la sección B vuelve a modular por segunda vez, pasando ahora a la tonalidad de *la* menor (relativa menor), terminando en un centro tonal distinto del que empezó (Figura 16 y 17).

Figura 16

"Incomprensión". Modulación a homónima mayor

29 Cm Cm G7 C Cambio a modo Mayor

la som - bra gris y fri - a de la gran mu - ra - lla de la in - com - pren - sión

33 C G C

Ya lo ves im - po - sí - ble se - guir

B

Figura 17

"Incomprensión". Frase final de la canción

77 E7 Am E Am

mu - chas gra - cias te da - mos Se - ñor

Lam: V7

De forma similar, "Pedro Espinel" también presenta la característica modulación en el cambio de sección, al relativo menor de la tonalidad homónima. La canción se inicia en *fa* menor y en el cambio de sección modula a *re* menor, para luego volver a modular en la entrada del coro y finalizar en *fa* mayor (relativa mayor de la última tonalidad, pero homónima de la primera)(Figura 18 y 19).

Figura 18

"Pedro Espinel". Modulación en el cambio de sección

2 Pedro Espinel

31

be - lla y her - mo - sa en - gran - de - cien - do nues - tro Pe - rú

Fam: i i V/V V I Rem: III VI VI#

Cambio de modo Modulación a relativa menor

Figura 19

"Pedro Espinel". Frase final de la canción

90

de nues - tra ad - mi - ra - ción a don Pe - dro Es - pi - nel

Fine

FaM: ii V D.C. al Fine

Un elemento en común que presentan todas las canciones es el uso de dominantes secundarias, especialmente enfocados hacia el quinto grado, creando mayor tensión melódica y generando expectativa progresivamente, de acuerdo a la intensidad que requiera la frase musical (Figuras 20, 21 y 22).

Figura 20

"Adiós querida". Dominante secundaria del V grado

53

El ser que más te a - ma y que más te a - ma - do di - ce, a - díos que - ri - da

Rem: i V/V V7/V V

Figura 21

"Pedro Espinel". Dominante secundaria del V grado.

14 fru - to de ins - pi - ra - ción ge - nial

Fam: VI V7/V V

17 Mú - si - ca y le - tra que to - do un pue - blo siem - pre can - to

V7 i i V/V V i V7/III

Figura 22

"Incomprensión". Dominante secundaria del V grado

54 la ca - si - ta nues - tros sue - ños de ro - man - ce

Lam: V7/V V7/V V V

Finalmente, otro aspecto interesante desde el punto de vista armónico es el uso de acordes paralelos y cromáticos para enlazar frases musicales. Este recurso se puede encontrar en "Incomprensión" y "Pedro Espinel". En la figura 23 se observa el uso de una secuencia cromática descendente para llegar al acorde de dominante de la tonalidad y en la figura 24 se presenta el uso de una secuencia descendente para alcanzar el segundo grado de la tonalidad.

Figura 23

"Incomprensión". Cromatismo de acordes paralelos

Acordes paralelos
en cromatismo
Resolución a dominante

73 y al - gún di - a di - re - mos a Dios

Lam: III6 II6 IIb6 V/iv V/iv iv

77 mu - chas gra - cias te da - mos Se - ñor

V7 i V i

Figura 24

"Pedro Espinel". Cromatismo de acordes paralelos

70 $Bb6$ pon - gá - mo - nos de — pie Bb F co - lo - can - do, el lau - rel —

FaM: IV IV I iii iii b

74 Gm de nues - tra ad - mi - ra - ción a don Pe - dro Es - pi - nel F $F7$

ii V I V7/IV

Acordes paralelos
Cromatismo
Am Abm

4. Análisis de motivos melódicos

"Adiós querida" ha sido creada bajo el tratamiento y desarrollo de dos motivos principales. Ambos se encuentran en los dos primeros versos de la canción y se han ido transformando de distintas maneras a lo largo de la pieza. Los dos motivos se mueven por grado conjunto y en movimiento contrario (Figura 25).

Figura 25

"Adiós querida". Motivos principales a y b

Intro Rem

A Dm antecedente (semifrase a) Dm

motivo a Me ju - ras - te ca - ri - ño, i - lu - so te cre - í motivo b me

Rem: i V i

En la Figura 26 se observa que el motivo "a" brinda la célula base para todo el coro de la canción.

Figura 26

"Adiós Querida". Motivo "a" en coro

37 D C antecedente (semifrase a) F

a2: Aun - que es pe - na muy gran - de la que es - toy sin - tien - do al no - po - der — ver - te

fragmento de a V/III V/III III

El motivo "b" se emplea con mucha frecuencia para marcar los finales de frase (Figura 27).

Figura 27

"Adiós querida". Transformaciones de motivo "b"

29 Dm A A Dm
 des - an - dar lo_an - da - do y ver la rea - li - dad doy
 Rem: i V V i

33 Dm F A Dm
 gra - cias por que_a tiem - po per - ca - té tu mal - dad
 i III V i

En "Incomprensión", la primera sección presenta de forma bastante clara el uso y desarrollo de los motivos "a" y "b". Sin embargo, en la segunda sección, las frases son más libres e independientes unas de otras, teniendo únicamente en común el motivo "d".

Figura 28

"Incomprensión". Motivos de la sección A

A motivo a: salto de 4ta ascendente y cambio dirección melódica
 motivo b melodía arpegiada Cm
 b1: secuencia variación intervalica G9
 b2: variación rítmica Cm

Por más que nos que - re-mos ve-mos ca - da dí - a que se_ex-tin-gue nues-tro gran a - mor
 Dom: i V9 i

En la Figura 28 se observa el motivo "a" encerrado en color morado y el motivo "b" encerrado en color naranja. Ambos motivos tienen la particularidad de contener saltos, lo cual produce una sensación de movimiento más fuerte y le da una atracción especial a la melodía.

En la sección B, se encuentra el motivo "d", el cual tiene un carácter rítmico que brinda un sentido de unidad a las distintas frases de esta parte (Figura 29).

Figura 29

"Incomprensión". Motivo de la sección B

73 C/E B/D# B \flat /D A A Dm
 y al gún día diremos a Dios
 Lam: III6 II6 IIb6 V/iv V/iv iv

77 E7 Am E Am
 muchas gracias te damos Señor
 V7 i V i

Finalmente, en "Pedro Espinel" se observa que toda la canción está basada en el motivo "c", el cual tiene la particularidad de aparecer por primera vez en la segunda estrofa (Figura 30).

Figura 30

"Pedro Espinel". Motivos "a" y "b" de la primera estrofa

Intro Fm motivo a Fm F7 motivo b Bbm
 El fol-klor nacional co-men-ta
 Fam: i V7/iv iv

En la Figura 31 se reconoce al motivo "c" encerrado en un cuadrado de color verde. Se observa que se trata de un movimiento ascendente y descendente por grados conjuntos que resuelve en salto de tercera menor.

Figura 31

"Pedro Espinel". Motivo "c"

10 **antecedente (semifrase a)**
 A^b F⁷ B^m B^m
 motivo c her - mo - sa con - jun - ción que die - ra
 III V^{7/IV} iv IV b1: secuencia variación intervalica

14 **antecedente (semifrase b)**
 D^b G⁷ C
 c1: transposición tonal fru - to de ins - pi - ra - ción ge - nial
 VI V^{7/IV} V b2: variación rítmica

La belleza de este motivo radica en su simpleza, razón por la cual es usado en casi todas las frases de la canción sin tornarse aburrido o monótono. A diferencia de los motivos de "Incomprensión", este tiene la particularidad de ser fácilmente cantado y recordado, lo cual ayuda a que sea pegadizo. En la Figura 32 se puede observar cómo este motivo es el que conduce la fluidez de la canción.

Figura 32

"Pedro Espinel". Coro de la canción

Coro **c4: secuencia variación rítmica** Pedro Espinel 3
antecedente (semifrase a)
 B^{b6} B^b F F
 A - quel com - po - si - tor de ta - len - to ge - nial
 IV IV I

66 **antecedente (semifrase b)**
 C C F F⁷
 hoy nos per - mi - te Dios que es - té pre - sen - te
 c2 V I

70 **consecuente (semifrase a')** **V7/IV Acordes paralelos Cromatismo**
 B^{b6} B^b F A^m A^b
 pon - gá - mo - nos de pic co - lo - can - do el lau - rel
 FaM: IV IV I iii iiib

74 **consecuente (semifrase b')**
 G^m C F F⁷
 de nues - tra ad - mi - ra - ción a don Pe - dro Es - pi - nel
 c2 c2\': variación intervalica

Teniendo en consideración estos resultados, es posible plantear la existencia de una evolución en el estilo compositivo de los hermanos Díaz Barraza.

Si bien su primera etapa es la más prolífica, los recursos musicales utilizados son bastante tradicionales en relación con los aspectos estilísticos del vals criollo. La estructura de la canción, la métrica de las estrofas, las progresiones armónicas y el desarrollo de los motivos se corresponden con el estilo propio del vals criollo, lo que evidencia el dominio del género de los compositores.

Por el contrario, en la segunda etapa se pueden identificar ciertas innovaciones a nivel formal y estructural que evidencian un interés por la experimentación. El desbalance en las estrofas y la falta de correspondencia entre los motivos de las secciones indican que la intención expresiva de los textos y la música era más significativa que el cumplimiento de los estándares clásicos del vals criollo.

Finalmente, en la tercera etapa se observa una unificación de las dos etapas anteriores. Se retorna al balance estructural y a la correspondencia de los motivos melódicos de la primera etapa, sumando los recursos armónicos y el realce de la expresión musical del segundo período.

Discusión

Según lo expresa Mauricio Pineda (comunicación personal, 15 de mayo de 2024) la obra de los hermanos Díaz Barraza forma parte de la producción musical del distrito de Breña, siendo este un elemento que expresa el sentido de pertenencia de un grupo humano.

Wendor Salgado (comunicación personal, 20 de junio de 2024), señaló en una entrevista que, durante la primera mitad del siglo XX, a Breña no se le consideraba un "barrio criollo", ya que la gente de este distrito se iba a jaranear a otras localidades, como los Barrios Altos, el Rimac, La Victoria, el Callao, etc.

Algunas fuentes bibliográficas, confirman lo dicho por el guitarrista. Libros como *Historia de la Canción Criolla* (1956) de Aurelio Collantes y *Canción Criolla. Antología de la música peruana* (1987) de Lorenzo Villanueva y Jorge Donayre, no hacen siquiera mención al distrito de Breña, a pesar de haber sido el lugar de residencia de conocidas figuras del criollismo como Porfirio Vásquez y Nicomedes Santa Cruz.

Wendor Salgado también precisa que al distrito de Breña recién se le consideró un "barrio criollo" tras la fundación del Centro Social Musical Breña, en 1974.

Los centros musicales surgen a partir de la década de 1930, siendo instituciones organizadas que inicialmente tuvieron como objetivo principal "salvaguardar la memoria y el repertorio musical de algunos compositores emblemáticos del acervo criollo" (Rohner, 2017, p. 75). Dentro de los primeros se encuentran el Centro Musical Carlos Saco, (1935), el Felipe Pinglo, (1936), el Pedro Bocanegra, (1938), etc.

Según Rohner (2017), otros centros musicales fueron apareciendo posteriormente con la finalidad de preservar los estilos musicales de los distintos barrios de la ciudad. Estos tomaban el nombre del barrio o distrito al que representaban, por ejemplo, el Victoria, el Callao, el Unión y el Centro Musical Breña, siendo este último uno de los más destacados para el desarrollo de la música criolla. Para José Antonio Leturia y Jaime De Casas, estos "templos del criollismo" comparten el mismo propósito: "rescatar nuestra música criolla" (2018, p. 227).

Hay que resaltar la relevancia actual que le otorga Fred Rohner al Centro Musical Breña, uno de los pocos espacios donde hoy en día se reconoce y aprecia el legado musical de los hermanos Díaz Barraza, de tal manera que su foto está colgada en una pared de honor junto con los retratos de otros exponentes criollos, como Felipe Pinglo, Chabuca Granda, Oscar Avilés y Manuel Acosta Ojeda, entre muchos más.

Otro ambiente criollo donde actualmente se ejecutan y conservan las canciones de los compositores es el centro musical "La catedral del criollismo", el cual también queda ubicado en el distrito de Breña. Inició sus actividades en el año 2004, empezando como un espacio donde amigos cercanos se reunían a cantar canciones criollas antiguas, las cuales no pertenecían al repertorio comercial. De acuerdo con Rohner "La Catedral es un espacio para la preservación de un conjunto de tradiciones y de prácticas musicales que hoy vienen desapareciendo o haciéndose menos frecuentes" (2013, p. 287).

Si el distrito de Breña no era considerado un barrio criollo durante la primera mitad del siglo XX, y no lo fue sino hasta la fundación del Centro Musical Breña en 1974, comparando esto cronológicamente con la primera etapa creativa de los compositores que se desarrolló durante la década del 50, resulta lógico que los hermanos Díaz Barraza pertenecieran a las primeras generaciones de compositores criollos del distrito de Breña. De igual manera, viendo el reconocimiento que tiene su obra musical en dos de los principales centros musicales que se mantienen en actividad al día de hoy, se puede corroborar lo expresado por Mauricio Pineda: las canciones de los hermanos Díaz Barraza forman parte indelible del acervo musical del distrito de Breña.

Otro aspecto notable de la obra musical de los hermanos Díaz Barraza es el que concierne al proceso creativo. César Santa Cruz (1977) señala que en el transcurso de las décadas de 1930 y 1950 se dio un proceso de jerarquización en el ambiente musical criollo, a raíz de la inmersión de la música criolla en el mercado musical creado por la radio y las disqueras. Los compositores dejaron de crear por "amor al arte", ante la necesidad de componer música para venderla, lo que significó poner en segundo plano la inspiración natural para priorizar los gustos del público consumidor (Santa Cruz, 1977).

En contraste, la obra musical de los hermanos Díaz Barraza nunca se vio influida por el mercado o el afán de vender a las disqueras. Sus canciones fueron creadas sin buscar ningún incentivo económico, teniendo como única motivación el gusto de hacer música y compartirla con familiares y amigos. Su obra musical conserva la tradición e inspiración natural de nuestra canción popular, pudiendo ser esta una de las razones por las que su estilo compositivo es tan particular.

Conclusiones

Los hermanos Díaz Barraza pertenecieron a la primera generación de compositores criollos del distrito de Breña, siendo actualmente reconocidos en algunos espacios musicales donde aún al día de hoy se escuchan interpretar sus canciones.

La obra musical de los hermanos Díaz Barraza se divide cronológicamente en tres periodos. Las primeras canciones de su época juvenil tenían el carácter jaranero propio de las fiestas que frecuentaban; con el paso de los años y el establecimiento de sus vidas familiares, se evidencia un proceso de maduración, donde la intención expresiva de los textos supera los esquemas formales de la música.

Según el análisis musical se puede bosquejar un estilo compositivo propio. A nivel melódico, se caracteriza por el uso de notas extrañas a la armonía, especialmente apoyaturas, así como el uso de secuencias en los motivos melódicos. A nivel estructural, sus textos no siguen esquemas formales clásicos. Sin embargo, cada canción posee un balance estructural interno. A nivel armónico, resalta el uso de dominantes secundarias para cambiar a distintas regiones tonales según la necesidad expresiva del texto, así como también resalta el uso de acordes cromáticos paralelos para la conexión entre algunas frases musicales.

Finalmente, la obra musical de los hermanos Díaz Barraza es el fruto de una expresión popular, ya que sus canciones siempre fueron creadas por el simple placer de hacer música y disfrutarla.

Rol de autores Credit

RAPM:

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 en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.

Conflicto de interés

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

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Arrom, J. J. (1951). Criollo: Definición y Matices de un Concepto. *Hispania*, 34(2), 172-176. <https://doi.org/10.2307/333568>
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Instituto Francés de Estudios Andinos
- Eli Rodríguez, V. (2013). El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 133 - 142.
- González Martínez, P. (2014). El vals, hijo del romanticismo. *FAMUS: Revista cultural de la Facultad de Música de la UANL*, (9), 7-11.
- Herrera, E. (1984). *Teoría musical y armonía moderna*. Antoni Bosch.
- Leturia, J. y De Casas, J. (2018). *Origen, ritmos y controversias de la música criolla del Perú y poemas modernos*. Autores.
- Lloréns, J. A y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura.
- Miranda, R. (1989). *Música criolla del Perú. Breve historia*. Ministerio de Educación. <https://hdl.handle.net/20.500.12799/10387>
- Montero-Sieburth, M. (1993). Corrientes, enfoques e influencias de la investigación cualitativa para Latinoamérica. *La Educación: Revista Interamericana de Desarrollo Educativo*, 37(116), 491-518.
- Rodríguez, J. (s.f.). *Funciones armónicas: Retardo*. Teoría. <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/04-retardo.php>
- Rohner, F. (2013). Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales «criollas» en la Lima contemporánea. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños. En C. Aguirre y A. Panfichi (Eds.). *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio* (pp. 267-296). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rohner, F. (2017). *Jarana. Origen de la música criolla en Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. En *La Música en el Perú* (pp. 217-283). Patronato Popular y Porvenir Pro-Música Clásica
- Salazar Bondy, S. (1964). *Lima la horrible*. Populibros peruanos

Santa Cruz, C. (1977). *El waltz y el valse criollo*. Instituto Nacional de Cultura.

Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse criollo* (2ª ed.). Industrial gráfica.

Yep, V. (1998). *El valse peruano: análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú*. Editorial Juan Brito.

Anexos

Análisis de motivos melódicos

Presentamos en esta sección los enlaces de reproducción de la plataforma Youtube de las canciones seleccionadas de los compositores:²

- "Adiós querida"
https://www.youtube.com/watch?v=V0DfVQ02Sks&ab_channel=catadorperu
- "Incomprensión"
https://www.youtube.com/watch?v=28uPePE3nkc&ab_channel=jesusfranciscodiazuribe

Se comparte a continuación las transcripciones junto con el análisis musical realizado de las canciones: "Adiós querida", "Incomprensión" y "Pedro Espinel".

2. La canción "Pedro Espinel" no se encuentra disponible en plataformas digitales.

Anexo 1

Adiós Querida

Vals Criollo

Hermanos Díaz Barraza
Transcripción: Reynaldo Pavía

Score

A Intro Rem

The score is written in 3/4 time and features several annotations for analysis:

- Motivo a:** A purple box highlights the first four notes of the first line.
- Motivo b:** An orange box highlights the last four notes of the first line.
- Antecedente (semifrase a):** A blue line above the first line and a blue box around the first four notes of the second line indicate a phrase that precedes the main melody.
- Consecuente (fragmentos de semifrase a):** A blue line above the second line and a blue box around the last four notes of the second line indicate a phrase that follows the main melody.
- Variación rítmica a1 (a1: variación rítmica transposición tonal):** A purple dashed box highlights a rhythmic variation in the third line.
- Variación rítmica b1 (b1: variación rítmica transposición tonal):** An orange dashed box highlights a rhythmic variation in the fourth line.
- Variación rítmica b1' (b1': variación rítmica transposición tonal):** An orange dashed box highlights another rhythmic variation in the fifth line.
- Rem: ii:** A red box highlights the second measure of the first line.
- Rem: iv:** A red box highlights the second measure of the second line.
- Rem: vi:** A red box highlights the first measure of the third line.
- Rem: vii dim:** A red box highlights the seventh measure of the fourth line.

Chords and lyrics are provided for each measure. The lyrics are: Me ju - ras - te ca - ri - ño, i - lu - so te cre - i me; ju - ras - te ca - ri - ño i - lu - so te cre - i; por se - guir tras tus hue - llas mi ca - mi - no tor - ci; Hoy ya me he con - ven - ci - do que pa - ra ti yo fui pe - da - zo de ca - pri - cho que qui - sis - te vi - vir; al des - an - dar lo an - da - do y ver la rea - li - dad doy

2

Adiós Querida

antecedente (semifrase b) b2: variación rítmica
variación intervalica

25 motivo c
salto 6ta menor
dirección
descendente

consecuente (semifrase a')

29 C

consecuente (semifrase b')

33 b1':
transposición tonal

B B D C antecedente (semifrase a)^C F

37 a2:
fragmento de a

consecuente (semifrase b)

41 D

45 D

Adiós Querida

The musical score for "Adiós Querida" is presented in a single system with six staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes, and chords are indicated above the staff. The score includes several annotations:

- Staff 1 (Measures 49-52):** Chords F, A, A, Dm. Lyrics: "te ju-ro que por e-so te-mo, a la lo-cu-ra ya la pro-pia muer-te".
- Staff 2 (Measures 53-56):** Chords E, Dm, E, E7, A. Lyrics: "El ser que más te a-ma y que más te, a-ma-do dí-ce, a-dí-os que-ri-da". An annotation "b3: variación rítmica" is placed to the left of the first measure. A blue line above the staff is labeled "antecedente (semifrase a)".
- Staff 3 (Measures 57-60):** Chords A, E, E7, A. Lyrics: "a-dí-os no pue-do más voy a re-co-men-zar de nue-vo con mi vi-da ya". A blue line above the staff is labeled "antecedente (semifrase a)".
- Staff 4 (Measures 61-64):** Chords Dm, F, A, Dm. Lyrics: "re-co-brar la di-cha que des-de, ha-ce tiem-po da-ba por per-di-da. A-". A blue line above the staff is labeled "consecuente". A green dashed box highlights the first measure, with the annotation "c1 variación rítmica" to its left.
- Staff 5 (Measures 65-68):** Chords F, Dm, F, A, Dm. Lyrics: "dí-os mi vi-da, a-dí-os a-dí-os que-ri-da a-". A blue line above the staff is labeled "antecedente". A green dashed box highlights the first measure, with the annotation "c2 variación rítmica" to its left.
- Staff 6 (Measures 69-72):** Chords Dm, F, A, A, Dm. Lyrics: "dí-os mi vi-da, a-dí-os a-dí-os que-ri-da". A blue line above the staff is labeled "consecuente". A green dashed box highlights the first measure, with the annotation "c3 variación rítmica" to its left. The piece ends with "Fine" and "D.C. al Fine".

Anexo 2

Score **Incomprensión** Hermanos Díaz Barraza
 Transcripción: Reynaldo Pavia

A **motivo b** melodía arpegiada antecedente

Por más que nos que - re-mos ve-mos ca-da di-a que se ex-tin-gue nues-tro gran a-mor

Dom: i consecuente **viidim** i **b1: transposición tonal** **variación intervalica** **b2: variación rítmica**

a1: variación intervalica

5 Tra-té de com-pren-der-te mas to-do fue en va-no y so-lo au-men-tas-te mi do-lor

B antecedente

9 Bur-lán-do-se, el des-ti-no nos u-nió y cie-gos a-cep-ta-mos e-sa u-nión

V7/iv iv **b2: transposición** **V7** i **b2: variación rítmica**

13 sin ver que nun-ca du-ra lo que es dul-ce, i-lu-sión Cre-

i **viidim/V** **F#dim7** **V09/V** **V7**

A

17 yen-do ha-brer ha-lla-do e-se a-mor su-bli-me con que am-bos so-ná-mos u-na vez

V7 i **viidim** i **b2: variación rítmica**

21 co-gi-dos de la ma-no fe-li-ces nos fui-mos por sen-das flo-ri-das de pa-sión

i i **viidim** i **iv**

B

25 y al fi-nal de la sen-da es-ta-ba ya cor-tan-do pa-ra siem-pre la i-lu-sión

V7/iv iv **b2: transposición** **V7** i **b2: variación rítmica**

2 Incomprensión

Cambio a modo Mayor

29 *Cm Cm G7 C*
 la som-bra gris y fri-a de la gran mu-ra-lla de la in-com-pren-sión

33 **B** *C C G C*
 Ya lo ves im-po-si-ble se-guir

37 *C C7 F*
 do-lo-ro-so es de-cir la ver-dad

41 *Dm A7 Dm*
 si tra-ta a-sí de sal-var-se

45 *Dm B7 B7 E B7*
 lo-que es nucs-tra fe-li-ci-dad

50 *A Dm Dm*
 Co-mo el hu-mo del ci-ga-rro, a-sí se, es - fu-man

54 *B7 B7 E E*
 la ca-si-ta nues-tros sue-ños de ro-man-ce

Annotations: **intervalo 6ta ascendente** (yellow boxes), **transposición real variación rítmica** (blue dashed box), **Cambio a modo Mayor** (top right), **B** (red box), **motivo d** (pink box).

Anexo 3

Pedro Espinel

Hermanos Díaz Barraza
Transcripción: Reynaldo Pavia

Score

The score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of eight staves of music. The lyrics are: "El fol-klor na-cio-nal co-men-ta u-na au-sen-cia de ar-te ma-gis-tral her-mo-sa con-jun-ción que die-ra fru-to de ins-pi-ra-ción ge-nial Mú-si-ca y le-tra que to-do un pue-blo siem-pre can-tó y que ai-ro-sa cru-zó fron-te-ras y que en to-do lu-gar bri-lló".

Key annotations and structures:

- Motivos:** Motivo a (measures 1-2), Motivo b (measures 10-11), Motivo c (measures 14-15), Motivo a (measures 17-18).
- Transposiciones:**
 - a1: transposición var. intervalica (measures 5-6)
 - b1: transposición variación intervalica (measures 10-11)
 - c1: transposición tonal (measures 14-15)
 - a2: desarrollo (measures 17-18)
 - a2': inversión variación intervalica (measures 17-18)
- Harmonia:** Chords are indicated above the staff, including Fm, F7, Bbm, C, Eb7, Ab, G7, and V7/IV.
- Formal Structure:** Sections are labeled 'A' (measures 1-6), 'B' (measures 17-18), and 'consecuente' (measures 5-6, 10-11, 14-15).

2 Pedro Espinel

B Cambio de modo
Modulación a
relativa menor
F G G#

31 C7 → Fm Fm G C F
be - lla y her - mo - sa en - gran - de - ción - do nues - tro Pe - rú
V7 i V/V V Rem III VI VI#

C frase a
38 A A7 Dm Dm C Bb
Los crio - llos no po - drán aun - que qui - sie - ran
c2: transposición real b5: transposición real
V V7 i i VII VI

42 A A7 Dm F7
con jus - ti - cia pa - gar e - sa la - bor
c2: variación intervalica b2: variación intervalica
V V7 i V7/VI

46 Bb Dm Gm Gm
e - llos sa - ben que a nues - tra ma - ri - ne - ra
c3: inversión variación intervalica b6: var. intervalica
VI i iv iv Acordes paralelos Cromatismo

50 E E7 A F G G#
hay pol - kas que a - com - pa ñan con ho - nor
a1': transposición var. intervalica
V/V V7/V V III VI VI#

Resolución a dominante
54 A A7 Dm Dm
le - chas por quien es rey de a - quel es - ti - lo
c2': variación intervalica b5: transposición real
V V7 i i FaM: vi Modulación a relativa mayor por acorde pivot

58 G G7 C F7
y del vals e - le - gan - te y se - ño - rial
c2'': transposición variación intervalica
V/V V7/V V V7/IV

Coro Pedro Espinel 3

antecedente (semifrase a)

62 *c4: transposición* *variación rítmica*

66 *c2* *V* *IV* *I* *I* *V7/IV* *Acordes paralelos* *Cromatismo*

70 *c4* *IV* *IV* *I* *iii* *iiib*

74 *Gm* *c2* *ii* *V* *I* *V7/IV* *c2^m: variación intervalica*

78 *IV* *IV* *I* *I*

82 *V* *V* *I* *V7/IV*

86 *IV* *IV* *I* *iii* *iiib*

90 *Gm* *ii* *V* *I* **Fine**
D.C. al Fine