

# El “Dúo–Yaraví” de la ópera *Ollanta* de Valle–Riestra: apuntes históricos, estilísticos e interpretativos

## The “Duo–Yaraví” from the opera *Ollanta* by Valle–Riestra: historical, stylistic and interpretative notes

Christian Hurtado Carrillo  
Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

churtado@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0003-4696-0912>



La obra de José María Valle–Riestra (Lima, 1858 – 1925) ha sido poco difundida y estudiada. Aún cuando el compositor estaba con vida, muchas veces no se le brindó el apoyo necesario, excepto cuando tuvo lugar el reestreno de su ópera *Ollanta* en 1920, con pleno respaldo del presidente Augusto B. Leguía, año en que fue puesta en escena en la ciudad de Lima por las prestigiosas compañías de ópera italianas Bracale y Salvati. Ese reestreno fue un gran éxito, con doce representaciones, en el marco de una larga temporada de setenta y dos funciones en el Teatro Forero (hoy Teatro Municipal de Lima).

A nuestro juicio, el núcleo de la ópera *Ollanta* es el Dúo–Yaraví del segundo acto, teniendo en cuenta que el yaraví, como género, era considerado “música nacional” en el siglo XIX. Las numerosas reimpressiones de esta selección de la ópera, en su versión original y revisada, además de arreglos para cuerdas y piano solo, entre otros detalles históricos, respaldan nuestra afirmación.

En el presente artículo hacemos también un somero análisis morfosintáctico del Dúo–Yaraví contextualizándolo en la época en que fue compuesto. Elaboramos finalmente algunas sugerencias técnico–interpretativas con relación a la parte pianística de la partitura vocal, con el propósito de colaborar al estudio de esta ópera a partir de esta selección.

### 1. Nacionalismo y romanticismo en la ópera

A partir de la segunda mitad del siglo XIX los compositores se inclinaron a escribir música escénica en base a historias y leyendas regionales, tomando elementos de la música tradicional (folclore). Fue también un intento de romper con la hegemonía de la música italiana que imperaba en Europa, aunque no siempre con mucho éxito. La música sinfónica también se nutrirá de esta corriente con compositores como Dvorak y Smetana (Alier, 2011). En este periodo, se fue diluyendo la diferencia entre recitativo y aria, con predominio de la melodía *cantabile* sobre la orquesta.

El nacionalismo en la ópera italiana tiene como principal referente a Giuseppe Verdi. Hay que resaltar que el mundo musical de aquel tiempo estaba italianizado, sobre todo en la



ópera. Es con *Nabucco* con que Verdi inicia su estilo nacionalista, representando el deseo del pueblo italiano de librarse del yugo austríaco, plasmado principalmente en el famoso coro “Va, pensiero” (Alier, 2011).

Los países latinoamericanos, a medida que se independizaron de España y Portugal, trataron de crear una ópera romántica y nacionalista, pero no pudieron escapar a la influencia italiana, lo que los convirtió en “apéndices de la vida operística [europea]” (Alier, 2011, p. 280).

El nacionalismo en el Perú no tuvo mucha afinidad con los nacionalismos del panorama europeo, sino que tomó diversos caminos y fue bastante heterogéneo. Surgió luego de la Independencia (a partir de la década de 1840), se reafirmó luego de la Guerra con España (1865–1866) y más aún después de la guerra con Chile o Guerra del Pacífico (1879–1883), cuando Valle Riestra tomó la decisión de componer una ópera de carácter nacional (Iturriaga y Estenssoro, 1985).

En el siglo XIX, dos italianos afincados en Lima, Carlo Enrico Pasta (1817–1898) y Claudio Rebagliati (1843–1909), usaron motivos folclóricos peruanos por primera vez en composiciones académicas.<sup>1</sup> Los demás compositores de comienzos del siglo XX, si bien emplean elementos folclóricos, se sitúan en el romanticismo y el impresionismo, como es el caso de Duncker Lavalle y Aguirre; Carpio y Sánchez Málaga, respectivamente.

Enrique Pinilla menciona a José María Valle–Riestra y Daniel Alomía Robles como los más importantes representantes del nacionalismo peruano, pero hace una distinción al catalogar al primero como más académico y al segundo como más popular e incluso original por no estar influido por los compositores europeos, alcanzando así la fama internacional. Agrega que en el Perú se da el caso de usar en una misma época estilos completamente diferentes, por lo que no se puede identificar a la época anterior a la Primera Guerra Mundial con ninguna escuela musical determinada.

## 2. El auge de la ópera italiana en Lima

En Lima, durante el siglo XIX e inicios del XX, la ópera italiana gozaba de gran aceptación. El tríptico verdiano conformado por *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata* junto a otros títulos de Bellini, Donizetti y Rossini integraban un repertorio habitual y las compañías italianas itinerantes no podían evitar presentarlas si no querían fracasar comercialmente. Si se atrevían a poner una ópera nueva ocurría dentro de una temporada donde se subían a escena una y otra vez las favoritas del público. Es preciso anotar que, para el gusto limeño, la valía de un cantante se basaba en su capacidad de entonar notas altas, como señalan las crónicas de la época (Rengifo, 2014).

La ópera *Ollanta* de Valle–Riestra pertenece a este contexto musical italianizado y no escapa a sus convenciones estilísticas, sobre todo en su primera versión, estrenada en 1900, que incluía marchas triunfales y hasta una *cabaletta* de tenor.<sup>2</sup> Tras la revisión de 1920, el compositor propone un lenguaje más moderno y audaz, similar al drama musical iniciado por Verdi con su ópera *Simón Boccanegra* (compuesta en 1857 y revisada en 1881) y desarrollado más tarde en *Otello* (1887), cuya característica principal radica en que no hay arias o partes “cerradas”, sino que existe un continuo fluir musical.

---

1. Enrique Pinilla (1985) afirma que el estilo de Rebagliati no se puede denominar nacionalista en un sentido estricto ya que era bastante “incipiente” y sus obras suenan más bien al estilo barroco de Scarlatti.

2. Según se puede observar en el manuscrito de la partitura vocal, la *cabaletta*, presente en el primer acto, está tachada por el mismo compositor.

Representaría también el final un poco tardío del romanticismo a nivel peruano y mundial, un estilo que ya bien entrado el siglo XX era despreciado por los compositores vanguardistas. Si bien aún no se puede hablar de romanticismo musical en el Perú como corriente, la ópera *Ollanta* está escrita en un lenguaje netamente romántico, por su armonía, líneas melódicas, la influencia verdiana y la magnificencia en su concepción. Según José Quezada Macchiavello, la motivación artística de Valle–Riestra para escribir *Ollanta* corresponde a un espíritu romántico, en relación a los compositores europeos de mediados del siglo XIX. Al respecto, el compositor manifestó:

Era la época de la ocupación chilena y vencidas ya nuestras armas y apagados por la desgracia y el destino nuestros ímpetus patrióticos, yo hube de buscar en la música un lenitivo para aquellas horas de desesperanza y zozobra. Y me dediqué con ahínco al estudio del folklore y proyectaba escribir una ópera sobre un tema incaico (...) el drama aborigen Ollantay. (Iturriaga y Estenssoro, 1985, p.118)

Para el estreno de 1900, según un anuncio de la época, Valle–Riestra sorteó numerosas dificultades junto a la compañía que tuvo la audacia de poner en escena la ópera (Tello, 2019). Carlos Jiménez, en un artículo del 9 de enero de 1901 del diario *El Comercio* escribió: “Fué [sic] un atrevimiento del artista ofrecer al público de Lima el resultado de mil privaciones y sacrificios, de luchas infinitas, de lágrimas silenciosas. Fué una audacia porque su ópera fué ejecutada en un desierto...” (citado por Raygada, 1964, p. 93). Estos datos confirman la pasión y entrega del compositor volcadas en *Ollanta* y, a pesar del fracaso inicial, su entusiasmo por hacer de ella una gran obra representativa de la nación no menguó hasta el triunfo alcanzado con la segunda versión de 1920, donde la coyuntura política y social le fueron favorables.

### 3. La ópera *Ollanta*

Los primeros bocetos de la ópera *Ollanta* fueron escritos en el periodo de la ocupación chilena entre 1881 y 1883. El texto original lo elaboró Federico Blume cuando aún era adolescente y es preciso resaltar que combatió junto a Valle–Riestra durante la ocupación chilena. Blume perteneció también al Círculo Literario de González Prada, de beligerante antichilenismo. Por estas razones, el sentimiento nacionalista de ambos era bastante arraigado y Valle–Riestra, particularmente, soñó siempre con escribir una ópera de temática nacional (Rengifo, 2022).

*Ollanta* es una ópera en tres actos basada en el drama incaico de autor anónimo *Ollantay* y en melodías folclóricas del Perú, según anota el mismo compositor en la partitura. El libreto definitivo fue revisado por Luis Fernán Cisneros sobre el original de Federico Blume. Fue estrenada en Lima el 26 de diciembre de 1900 por la compañía Lombardi. El compositor hizo posteriormente una revisión con modificaciones importantes y fue puesta en escena por la compañía italiana de Adolfo Bracale el 22 de septiembre de 1920, en la inauguración del Teatro Forero (hoy Teatro Municipal) y con motivo del centenario de la Independencia del Perú. El elenco incluyó a notables cantantes de la época. En diciembre del mismo año subió nuevamente a escena con la compañía italiana de Renato Salvati que contaba también con extraordinarios artistas. Al año siguiente, Bracale la volvió a representar en Lima, a solicitud del presidente Leguía, como parte de las celebraciones por el Centenario. La Municipalidad del Callao organizó también una o dos presentaciones de *Ollanta* a finales de agosto de 1921 en homenaje a Valle–Riestra (Rengifo, 2014), una de ellas con la presencia de Rosina Storchio quien fuera la primera en interpretar *Madama Butterfly* de Puccini en La Scala de Milán en 1904 y que, en esta ocasión, representó el papel de Cusi Coyllur (ver Anexo 6).

### 3. 1. La influencia verdiana en *Ollanta*

Mucho se ha hablado de la semejanza de la ópera *Ollanta* con *Aida* de Verdi. El mismo autor lo confesaría, tras el fracaso de las cuatro representaciones de la versión original en 1900, para hacer una profunda revisión para su reestreno en 1920. “[Valle–Riestra] Encontró que había reminiscencias de *Aida* de Verdi, reflejadas en coros, entradas triunfales, marchas y motivos melódicos de perfil italiano, por lo que reestructuró los dos primeros actos” (Tello, 2019, pp.12–13).

Valle–Riestra tuvo una sólida formación académica, primero en Londres con un maestro Crepin, durante su infancia. Luego de un periodo de estudio en Lima con Benjamín Castañeda y muy probablemente de empaparse con el ambiente operístico italiano local, a los treinta y cinco años (1893) viajó a París para perfeccionarse en composición. Ahí estudió con André Gedalge, quien fuera también maestro de Honegger y Milhaud, importantes compositores de la música francesa posteriores a Debussy y Ravel. En sus cinco años en Europa debió escuchar también muchas óperas, estudiar y admirar a Verdi. Si tenía ya en mente escribir una ópera nacional de la envergadura escénica de *Ollanta*, creemos que lo natural y lógico era tomar como referente una de las más importantes óperas que gozaba de la aceptación mundial y esa era *Aida*. Cabe resaltar que esta ópera se estrenaría en Lima al año siguiente del reestreno de *Ollanta*, en 1921, en el mismo teatro.

Hubo también quienes desestimaron esta obra, como el compositor Rodolfo Holzmann (1910–1992). Afincado en Perú desde 1938 hasta su muerte, fue maestro de los compositores que formaron la llamada “generación del 50” quienes, animados por él, buscaron universalizar la música académica peruana incorporando técnicas europeas y cultivando las grandes formas, como la sinfonía. Holzmann pensaba que *Ollanta* no podía tomarse como referente, ya que consideraba que en esta obra, Valle Riestra “se perdió en modelos italianos de dudoso valor musical” (citado por Romero, 2003, p. 84). Según José Quezada, este “antiitalianismo” académico que caracterizó a las primeras décadas del siglo XX se inició en Europa con Mendelssohn.

Como antecedente de la ópera *Ollanta* de Valle–Riestra podemos mencionar al milanés Carlo Enrico Pasta, afincado en Lima desde 1855, que compuso la zarzuela *¡Pobre indio!* (1868) y la ópera *Atahualpa* (1875) con texto de Antonio Ghislanzoni (1824–1893), libretista de *Aida* (Tello, 2019). En *¡Pobre Indio!* se incluyeron dos yaravíes, una zamacueca y un huayno. Destaca el Yaraví–dúo de los personajes María y Lorenzo. Esta zarzuela fue una obra de protesta ante los atropellos políticos y sociales respecto a la situación indígena de la época (Vega, 2023).

Carlos Raygada (1898–1953) menciona, en su *Guía Musical del Perú*, que asistió al reestreno de *Ollanta* calificándola de éxito sensacional y da fe de la influencia verdiana en la partitura, destacando el Dúo–Yaraví de entre otras partes de la ópera. Subraya también la maestría compositiva de Valle–Riestra:

Su partitura, concebida según los moldes verdianos, se inspira en la gama pentáfona de los Incas y sus derivaciones mestizadas, de las que es ejemplo típico el dúo– yaraví del acto II. (...) Obra ricamente orquestada, su proceso revela una loable preocupación del autor por el recitado con relación a las leyes prosódicas del texto español. La utilización de formas típicas de la música tradicional aborígen y de giros basados en el sistema pentáfono, ha sido objeto de un trato sutil y muy equilibrado, que salva el proceso de toda monotonía. (Raygada, 1964, p. 45)

#### 4. El yaraví: “música nacional”

El yaraví es un género musical andino que trata sobre la tristeza humana, cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII. Según Marcela Cornejo (2012) (citada por Ruiz–Pacheco, 2024) puede ser “melgariano” o mestizo de tradición señorial, acompañado por guitarra o piano y que es un canto melancólico de corta duración. También, puede ser andino o mestizo de tradición indígena, generalmente seguido de una fuga de huayno y de mayor duración, con temática abierta a lo épico y divino.

Según Zoila Vega, en su tesis doctoral sobre el Yaraví (2019), las fuentes que lo vinculan con el *harawi* incaico son insuficientes y hasta ahora no es posible rastrear las fuentes mestizas de este género.

Quizá la mejor definición esté en el siguiente texto de Paz Soldán:

[E]s el yaraví una música nacional triste y monótona, que con sus sentidos acentos expresados en armonía de canciones en que reina el dolor y sentimiento, ora por la crueldad del objeto amado, ora por la ingratitud, ora por porque se halla ausente, penetra hasta el fondo del corazón y lo rompe en mil pedazos, sobre todo cuando la persona que los entona es la que produce el amor [...] Las personas que cantan esta música nacional poseen una voz plañidera, de bellas formas y de trato encantador, de manera que las lágrimas se asoman a los ojos por torrentes y los suspiros cortan la respiración. Cada nota es un puñal agudo que atraviesa el corazón de parte a parte. Cada *forte* despierta una viva emoción en el alma y no hay una belleza más fiera que, tocada de una melodía tan enternecedora, no se arroje a los pies de quien la produce. (Paz Soldán, 1863, citado por Vega, 2023, p. 135).

Este texto, indica de manera muy expresiva la naturaleza del yaraví, además de cómo lo percibían los músicos y el público de aquel entonces. Podría considerarse, en nuestra opinión, como una especie de guía de primera mano de cómo debería interpretarse y del efecto que debería esperarse en el público que lo recibiera. El texto de Paz Soldán señala con énfasis que es una “música nacional” y muestra que ese era el sentir de los músicos y el público de la época.

El yaraví y la zamacueca se introdujeron en el teatro con el propósito de atraer con canciones y bailes locales a un amplio sector del público. Se buscó, al mismo tiempo, darle mayor valor a este repertorio al ser interpretado por cantantes y bailarines extranjeros. De esta manera, lo peruano estaría al mismo nivel que lo europeo y era digno de interpretarse en el teatro. El gran éxito y aceptación del público que suscitó la interpretación de un yaraví con acompañamiento de orquesta por María Domínguez de Cortez, primera *tiple* de la compañía de zarzuelas Cortez en septiembre de 1857, corrobora esta afirmación (Vega, 2023).

En cuanto a la pentafonía del yaraví como prueba de “música nacional”, Vega lo atribuye a la tendencia de una época, inicios del siglo XX, de tratar de amoldar la música andina en la escala pentafónica (descubierta por José Castro en 1898)<sup>3</sup> y a la influencia de los esposos D’ Harcourt que le dieron la etiqueta de ser netamente incaica, atribuyéndole características tristonas y de género (Mendivil, 2017). Según Zoila Vega (2019), la tesis de que el yaraví proviene de una escala pentafónica rellena o mixturada con las escalas occidentales no tiene mucho fundamento.

3. En 1897 José Castro descubre de manera accidental la pentafonía andina durante los ensayos de fragmentos del drama indígena *Ollantay*, cuando bajó medio tono las melodías que originalmente estaban en *mi* menor y que al transportarlas notó que usaba casi exclusivamente las teclas negras del piano. Comparó esta escala con otras melodías andinas y corroboró lo mismo (Mendivil, 2017). Cabe señalar que en *Ollanta* de Valle–Riestra existen giros melódicos en *mi* bemol menor, como en el *arioso* de Rumiñahui, en el cuadro 1 del primer acto, en contraste con el triunfal *mi* bemol mayor del coro.

El género más utilizado en el teatro para representar lo nacional y al indio fue el yaraví. Simbolizaba al mundo andino del pasado o del presente, cargado del sentimiento de tristeza causada por la injusticia o las contrariedades del amor. La zamacueca y el huayno estaban excluidas de las representaciones historicistas y se emplearon más en obras de carácter social contemporáneo.

Se creía que para representar sonoramente el concepto de nación bastaba con incluir canciones y bailes andinos o costeños. Esto conllevó fines políticos y comerciales, en una retroalimentación de los estereotipos en el mundo de la lírica local. Estos tópicos del “incaísmo legendario” y la crítica social continuaron en el siglo venidero en obras como *Ollanta* (1900) de Valle-Riestra y *El Condor Pasa* (1913) de Alomía Robles, respectivamente (Vega, 2023).

### 5. El “Dúo–Yaraví” de la ópera *Ollanta*, Acto 2°. Breve análisis

El “Dúo–Yaraví” de *Ollanta* es, musicalmente, el núcleo de esta ópera. Las pruebas de ello, más allá de la significación nacionalista de la época, son las numerosas publicaciones y reimpresiones como partitura independiente, en arreglos para voces y piano, piano solo, dúo y cuarteto de violines que se hizo tras el debut de 1900 y el reestreno de 1920.<sup>4</sup>

Otra prueba es la interpretación del célebre “Dúo de *Ollanta*” que realizaron María Escobar y Marta Klinger en la gala lírica de clausura el 19 de octubre de 1920 en el flamante Teatro Forero de Lima, tras una larga temporada que se inició el 28 de julio y concluyó el 20 de noviembre. La gala lírica titulada “Adiós a Lima” incluyó selecciones de *Carmen* de Bizet, entre otras arias favoritas del público limeño (Rengifo, 2014).

Existen dos versiones del “Dúo–Yaraví”: la de 1900 y la de 1920.<sup>5</sup> Para nuestro análisis usaremos la versión para canto y piano de 1920, transcrita en una edición provisional para la compañía Prolífica para su puesta en escena de 2004<sup>6</sup> en la Huaca Pucllana de Lima, contrastándola con el manuscrito orquestal del compositor y una copia de una edición anterior, donde no se consigna casa editorial ni fecha de publicación, pero creemos que data de finales del siglo XIX y la llamaremos “versión de 1900”.

La forma es tripartita y podemos sintetizar la estructura de la siguiente manera:

- a) Introducción: Cinco compases (del 1 al 5). Melodía sobre la dominante de *fa* sostenido menor con novena bemol (bajo tático).
- b) Dúo: Veintiocho compases (del 5 al 32). Tonalidades: *fa* sostenido menor (Mama Illa) y *la* menor (Cusi Coyllur).
- c) *Recitativo*: Veinticuatro compases (del 33 al 57) en la versión de 1920. Veinte compases en la versión de 1900. Armonía modulante.
- d) Yaraví: Veintinueve compases (del 57 al 85). Tonalidad de *mi* menor.

Se inicia con una introducción melódica de cinco compases. El motivo inicial de cuatro notas presentado por el corno inglés (Figura 1) y cedido luego a la línea de violonchelo (Figura 2) conforman un acorde de dominante con novena bemol de la tonalidad de *fa* sostenido menor,

4. Hay evidencia (según un anuncio en la contratapa de la edición Exposición Musical) que se imprimieron rollos de pianola con la música del yaraví, con la versión de piano solo que se encuentra en tal edición.

5. Las dos versiones del Dúo–Yaraví son:

• Valle–Riestra, J. M. (ca.1901). *Ollanta*, 2°acto – Dúo–Yaraví. [Partitura].

• Valle–Riestra, J. M. (ca.1920). *Ollanta*, Yaraví, para dos voces y piano. Exposición Musical, Lima.

6. Valle–Riestra, J. M. (2004). *Ollanta*, ópera en tres actos. [Reducción para voz y piano de la versión de 1920]. Edición provisional de Asociación Prolífica.

pero sin el bajo, creando un clima de incertidumbre. Comienza un diálogo contrapuntístico que es desarrollado por la línea de violonchelo y las voces durante todo el dúo, reforzando el clima de tristeza y llanto. Nos recuerda al aria de la ópera *Don Carlo* (1867) de Verdi “Ella giammai m’amo!” o a “La mamma morta” del acto 3 de la ópera *Andrea Chenier* de Giordano (1896). Este último ejemplo es el más cercano cronológicamente al estreno de *Ollanta*.

**Figura 1**  
Motivo introductorio del corno inglés



**Figura 2**  
Frase introductoria de violonchelo, seguida de las primeras frases de la línea de canto (cc.2–9)

The image displays a musical score for three parts: M. I. (Mezzo-soprano), Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The M. I. part begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a melodic phrase starting with a quarter note A4. The lyrics under the M. I. part are: "¿Por qué a-mas tan-to a O llan-ta? ¿Por qué es que vi-ves tris-te? Que llo-ras y sus-pi-ras su-". The Violonchelo part starts with a piano (*pp*) and *allarg.* marking, featuring a triplet of eighth notes. The Contrabajo part provides a harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes. The dynamic marking 'dolce' is placed above the M. I. part.

Nota. Elaboración propia, según manuscrito orquestal del compositor.

El Dúo (compases del 5 al 32) es presentado por la *mezzo* (Mama Illa) con la frase “¿Por qué amas tanto a Ollanta, por qué es que vives triste?” Se encuentra en la tonalidad de *fa* sostenido menor y la melodía se inicia con una sexta menor temática (Figura 2). La línea melódica se asemeja a un canto popular triste, cuyo perfil nos recuerda a “Pajarillo errante”, una danza de fines del siglo XIX.

Gravita entre los grados I y IV, para luego, mediante un paso cromático (grado IV ascendido) y, a la usanza clásica desde un nuevo acorde de tónica en segunda inversión seguido del acorde de dominante, presentar el mismo tema, pero en la tonalidad de *la* menor. Esta modulación muestra una relación de tercera entre *fa* sostenido y *la*, propia de la estética romántica, que a la vez le es favorable a la tesitura de soprano del personaje de Cusi Coyllur (compás 18). De esta forma, también se acrecienta la tensión dramática.

Figura 3

Entrada de Cusi Coyllur en el Dúo – Yaraví. (c. 18)

Nota. Elaboración propia, según manuscrito orquestal del compositor.

La técnica del contrapunto está presente durante todo el dúo entre la línea de violonchelo y la del canto, pero tiene mayor densidad entre los compases 25 y 32, coincidiendo con el clímax del dúo, en correspondencia con el contrapunto del texto entre los personajes, acentuando el efecto dramático.

Tabla 1

Textos con tratamiento contrapuntístico de los personajes de Cusi Coyllur y Mama Illa

Cusi Coyllur	Mama Illa
Yo viviré llorando, Yo moriré angustiada Pero jamás, jamás, Mi pecho olvidará ese amor.	Mil males te traería, Mil males te traería, Este funesto amor.

En cuanto a la armonía, de manera general, corresponde a la estética del romanticismo, sobre todo en el dúo, por la relación de tercera (y no de tónica y dominante) entre ambas entradas del tema, además de pasos cromáticos, dominantes secundarias y cambios modales en los acordes de tónica y subdominante.

Reforzando la exclamación “Pero jamás, jamás, mi pecho ...” es donde se produce lo más interesante de la armonía, haciendo una inflexión hacia el grado III,<sup>7</sup> le sigue el sexto grado en menor y la tónica mayor (*la* mayor) en segunda inversión, es decir, con el bajo en *mi*. Esta nota es usada como nota pedal y sostiene, a continuación, el grado IV como preparación de la dominante de *la* menor.<sup>8</sup> Sobre el sexto grado menor coincide también la palabra “funesto” de la *mezzo*. En este punto la línea melódica de la soprano repite su nota más aguda, un *la*<sub>5</sub> en *fortissimo*.<sup>9</sup> La primera vez fue en el compás 27 alcanzada mediante salto de cuarta. La segunda vez, en el compás 30, se aborda con la debida preparación mediante una escala, resultando en una larga frase que pone a prueba la

7. Preferimos llamarlo así y no *do* mayor, en correspondencia con la armonía del yaraví que, como veremos más adelante, no es bimodal.

8. Esta técnica de la nota pedal fue usada también en los compases 16 y 17 con las mismas armonías, solo que en este pasaje varían el contrapunto y la dinámica.

9. En otras ediciones, en el *la* del compás 30 está indicado triple forte (*fff*) (*forte fortissimo*).

capacidad vocal de la cantante y a la vez demuestra la maestría melódica del compositor (ver Figura 6). Esta sección, con las características descritas, constituye el clímax del Dúo.

Le sigue como contraste un *Recitativo* (c. 33) que en realidad es un *arioso*, pues, por la construcción de su línea melódica, se sitúa entre el aria y el *recitativo* tradicional. En su versión original era algo más corto –veinte compases– y, tras la revisión del libreto en 1920, se extendió a veinticuatro compases, con mayor riqueza expresiva. La diferencia más notable entre ambas versiones es la inclusión de una frase en terceras paralelas (duplicadas por la orquesta) que refuerza el texto “calma tu pena, cesa tu llanto”, como anunciando el yaraví que se presentará siete compases después.

A partir del compás 58 (247 en la partitura vocal de la ópera completa) se inicia el yaraví, en la tonalidad de *mi* menor, con su melodía en terceras paralelas características. Gravita entre el primer y tercer grado, en una aparente bimodalidad propia de este género.<sup>10</sup> Es preciso no caer en la tentación de “ver” el tercer grado como la relativa mayor. Valle–Riestra, aparentemente atento a esta ambigüedad, no presenta el grado III precedido de un acorde de dominante para evitar que suene como una nueva tónica, enlazándolo directamente desde el VI grado (que tampoco hay que verlo como acorde de IV grado de *sol* mayor).

Figura 4

Frasas iniciales del Yaraví (c.58) con el detalle de sus enlaces armónicos

Mi menor melódica

Nota. Elaboración propia.

10. Para el análisis del yaraví tomamos como base la tesis doctoral de Zoila Vega, 2019, *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*.

Es característico de los yaravíes ser entonados en terceras paralelas, un estilo heredado de España y a su vez de Nápoles a inicios del siglo XVIII. Los esposos D' Harcourt veían en esta tradición una especie de contaminación a la bella monodia incaica (Vega, 2019).

En cuanto a la bimodalidad del yaraví, es decir, que se encuentra al mismo tiempo en modo menor y mayor, Zoila Vega señala que la confusión deriva en que la línea melódica superior empieza y termina, generalmente, en el tercer grado. Afirma que las alteraciones y falsas relaciones presentes en la melodía provienen de escalas modales medievales. No es una pentafonía “rellenada”. Agrega que el yaraví es superviviente de prácticas polifónicas de las misiones indígenas de los siglos XVII y XVIII y que es una escala del *sétimo modo* a la que se le atribuía carácter de tristeza o de llanto (Vega, 2019).

La escala usada es la de *mi* menor melódica, con presencia de numerosas alteraciones accidentales que otorgan belleza y expresividad a las melodías en terceras paralelas. Durante mucho tiempo se ha creído que los yaravíes se componían con base en la escala pentafónica rellena con notas de paso o extensiones de dicha escala. Incluso, se esbozaron diversas escalas que contemplaban las falsas relaciones armónicas. Pero basándonos en los últimos estudios que desmienten esta teoría, podemos afirmar con seguridad que el compositor utiliza la escala menor melódica, pero gravitando en tres pilares tonales: I, III y V grado y no únicamente en tónica y dominante y mucho menos modulando a la relativa mayor por un breve espacio de tiempo (bimodalidad).

## 6. Algunos alcances técnicos–interpretativos desde la reducción pianística

La partitura vocal ofrece diversos retos al pianista acompañante (también llamado colaborativo, maestro preparador o correpetidor en el mundo de la ópera) ya que, en la partitura, a lo largo de toda la obra, existen muchos pasajes con sobreabundancia en la transcripción de las líneas orquestales. Consideramos necesaria una revisión desde el punto de vista pianístico para facilitar la ejecución, sin menoscabo del efecto teatral que debe imprimirse desde el instrumento y ofrecer un adecuado apoyo a los cantantes.

Específicamente en el “Dúo–Yaraví”, nuestras sugerencias se enfocan en la introducción y en el clímax del dúo; esta última es la zona donde se concentra la mayor cantidad de dificultades técnico–interpretativas.

En la introducción sugerimos el uso de la mano derecha de manera similar a la versión para canto y piano de 1900, para repartir notas entre ambas manos y tener mayor libertad expresiva, ya que se representan dos timbres orquestales distintos, el de corno inglés y el de violonchelo, respectivamente. Esto también permite una mejor conducción de las dos últimas notas de la frase hacia la tónica de *fa* sostenido menor (inicio del dúo).

### Figura 5

*Introducción del Dúo–Yaraví, propuesta técnico–interpretativa*

The musical score for the introduction of the Duo-Yaraví is presented in a piano-vocal format. The piano part is written in G major, 2/4 time, and begins with a 'Pití lento' tempo marking. The vocal line is marked 'allarg.' and '(Vc.)'. The piano part has a 'pp' dynamic marking. The score includes a '3' indicating a triplet. The key signature changes to G minor for the final measure, marked 'M.D.' and 'pp'.

Nota. Elaboración propia. Distribución de la frase introductoria entre las dos manos para un mejor fraseo y conducción melódica.

En el clímax del dúo, sección comprendida entre los compases 25 y 34 (Figura 6) nuestras sugerencias son las siguientes:

- Ejecución de las armonías de la mano izquierda en los compases 29 y 30 usando trémolos y quebrando el acorde, es decir tocando primero el bajo y luego las armonías, para un mejor efecto dramático y una mayor claridad musical.
- Revisión de algunos trémolos usando inversiones del acorde, según mostramos en la Figura 6, compases 32 y 33, para no entorpecer el desempeño de la línea melódica.
- Uso del *pedal sostenuto* (pedal central) para mantener el bajo mientras cambian los acordes y garantizar la claridad sonora en la sección comprendida del compás 30 al 36. La misma sugerencia se aplica en los compases 16 y 17 (Figura 7).

**Figura 6**

Sección de mayor densidad armónica, contrapuntística y dinámica (clímax) del Dúo–Yaraví (cc. 25–34)

The musical score for Figure 6 consists of three systems. The first system (measures 25-34) features vocal lines for C. C. (Canto) and M. I. (Madrera) and a piano accompaniment. The C. C. part has lyrics: "Yo vi-vi-ré llo-ran-do, yo mo-ri-ré an-gus-". The M. I. part has lyrics: "¡Mil ma-les te trae-ri-a, mil ma-les te trae-". The piano part includes markings for "a tempo", "rall.", "p", "col canto", and "VC.". The second system (measures 31-34) continues the vocal lines with lyrics: "rá\_e-se\_a-mor." and "A-quí\_en la so-le-dad del tem-plo\_au-". It includes markings for "(dim. e rall.) (p)", "Recit.", "(a tempo)", "(un poco affrettando)", "(Maderas)", "(rit.)", and "Recit.". The piano part includes markings for "dim. e rall.", "p", and "(Ped. central)".

The musical score for Figure 7 consists of three staves. The top staff is for the Soprano (C.C.) with lyrics: "tia - - - da; pe-ro ja - más, ja - más mi pe - - - cho ol - vi - da -". The middle staff is for the Mezzo-Soprano (M.I.) with lyrics: "ri - - - a es - te fu - nes - to\_a - mor!". The bottom staff is for the piano accompaniment, featuring complex textures with triplets and dynamic markings such as *ff*, *f*, and *fff*. Performance instructions include "(Maderas) (vl.)" and "(Ped. central)".

Nota. Elaboración propia. Se puede observar el gran contraste en las intensidades. Es el punto donde se concentran las mayores dificultades técnicas e interpretativas. Las anotaciones entre paréntesis son sugerencias del autor.

**Figura 7**  
Uso del pedal tonal (pedal central)

The musical score for Figure 8 consists of three staves. The top staff is for the Mezzo-Soprano (M.I.) with lyrics: "ma - - - les trae - ri - - - a\_e-se fu - nes - to\_a - - -". The middle staff is for the piano accompaniment, featuring complex textures with triplets and dynamic markings such as *f*, *dim.*, and *rit.*. Performance instructions include "(Fl.) (vl.)", "(Ob.)", "(M.D.)", and "(Ped. central)".

Nota. Fuente: Elaboración propia.

Como indicación interpretativa general, proponemos el empleo moderado del *rubato* para resaltar partes expresivas del texto y de la música, en concordancia a la estética del romanticismo. Como ejemplo tenemos los compases 32 y 33 donde sugerimos un *affrettando* y luego un *ritardando* hacia el acorde del compás 34, inicio del *Recitativo*.

En cuanto a la línea del canto, el calderón del compás 27 es sugerencia nuestra.

### Conclusiones

Tras este rápido análisis y contextualización podemos afirmar que el “Dúo–Yaraví” de la ópera *Ollanta* representa el eje central de toda la ópera. Es el único número “cerrado” con una forma claramente delimitada, mientras que toda la ópera transcurre de manera continua según el modelo del drama musical.

La ópera *Ollanta* de Valle–Riestra puede enmarcarse en la estética del nacionalismo romántico, por su temática e intencionalidad teatral y también por su lenguaje musical armónico,

con melodías que se encadenan una tras otra. Todo esto, acorde a la estética del drama musical verdiano de finales del siglo XIX, pero imprimiéndole un sello particular por la inclusión de motivos folclóricos representativos.

Esta ópera representa un hito en la historia de la música escénica nacional (y quizá sudamericana) ya que anteriormente ningún peruano había escrito una ópera y menos con la maestría compositiva de *Ollanta*. Durante la primera mitad del siglo XX se estrenaron en el Perú fragmentos de óperas inconclusas, a contracorriente de un medio que no brindó el apoyo necesario. Tuvo que pasar casi cien años para que se fomentara el clima propicio y se volvieran a escribir óperas en Lima –aunque la mayoría en formato de cámara– desde una visión ecléctica y globalizadora (Tello, 2019).

Recomendamos una reimpresión de la partitura vocal con una revisión de la parte pianística, no solo del “Dúo–Yaraví”, sino también de la ópera en general, ya que en muchos pasajes del original hay algo de exceso en la transcripción de las líneas orquestales, dificultando la ejecución.

## Referencias

- Alier, R. (2011). *Historia de la ópera*. Ediciones Robinbook.
- Iturriaga, E., & Estenssoro, J. C. (1985). Emancipación y República: Siglo XIX. En C. Bolaños, J. Quezada, E. Iturriaga, J. C. Estenssoro, E. Pinilla & R. R. Romero (Eds.), *La música en el Perú* (pp. 286). Patronato Popular y Porvenir.
- Mendivil, J. (2017). Cosa de hombres: Sobre construcciones de género en la musicología de la música de los Andes. *Revista Diagonal. An Ibero–American Music Review*.
- Quezada Macchiavello, J. (1995). Reseña de una función interrumpida: La ópera en Lima durante el primer siglo de la República. *Lienzo*, (16), 131–160, Universidad de Lima.
- Raygada, C. (1964). Guía musical del Perú (conclusión). *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 14, 3–95. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1964.n14>
- Rengifo, D. C. (2014). *El Reestreno de la Ópera Ollanta*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rengifo, D. C. (2022). Nación e identidad hacia el primer centenario de la independencia del Perú: La ópera *Ollanta* y el resurgimiento del teatro histórico en Lima 1900–1921. *Revista de Ciencias Sociales Ambos Mundos*, (3), 65–73. <https://doi.org/10.14198/ambos.20773>
- Romero, R. R. (2003). Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y sus aportes a una música “peruana”. *Hueso Número 43*, 77–98. Mosca Azul Editores.
- Ruiz–Pacheco, L. (2024). La música como servidora del drama en la zarzuela *El cóndor pasa...* de Daniel Alomía Robles. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 8(1), 162–184.
- Tello, A. (2019). *Cómo crear ópera en el Perú y no morir en el intento: Una mirada panorámica a la composición de música dramática*. [Folleto anexo al programa de mano de la ópera *Comediantes* de Álvaro Zuñiga]. Universidad Nacional de Música.
- Valle–Riestra, J. M. (ca.1901). *Ollanta, 2º acto – Dúo–Yaraví*. [Partitura].
- Valle–Riestra, J. M. (ca.1920). *Ollanta, Yaraví, para dos voces y piano*. *Exposición Musical*, Lima.
- Valle–Riestra, J. M. (1920). *Ollanta, ópera en tres actos*. [Manuscrito de la partitura para orquestas].
- Valle–Riestra, J. M. (1920). *Ollanta, ópera en tres actos*. [Manuscrito de la partitura para voces y piano].
- Valle–Riestra, J. M. (2004). *Ollanta, ópera en tres actos*. [Reducción para voz y piano de la versión de 1920]. Edición provisional de Asociación Prolífica.

Vega, Z. (2019). *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México].

Vega, Z. (2023). Placeres y dolores: la representación de lo nacional en el teatro lírico peruano del siglo XIX. *Anuario Musical*, (78), 131–150. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2023.78.07>

## Anexos

### Anexo 1

*Elenco el día del reestreno, 22 de septiembre de 1920*

#### Personajes

El INCA Pachacútec 1er bajo	Antonio Nicolich
OLLANTA (general) 1er tenor	Giuseppe Pasquini
RUMINAHUI (general) 1er barítono	Riccado Stracciari
ORCO HUARANCA (amigo de Ollanta) 2do bajo	Giuseppe Zonzini
CUSI COYLLUR (hija del Inca) Soprano	María Escobar
MAMA ILLA (Sacerdotisa del Sol) Mezzo Soprano	Marta Klinger
Un soldado 2do tenor	A. Finzi

Nota. Partitura vocal.

### Anexo 2

*Frase introductoria de violonchelo, seguida de las primeras frases de la línea de canto. Manuscrito orquestal del compositor*

The image displays two pages of a handwritten musical score. The top page features a vocal line with lyrics "Porque amantísimo" and a cello/bass line. The bottom page shows the cello/bass line with lyrics "¿Cómo está? Porque es que vi- ves tris- te? ¿Que él - nas me - ans - ta - nas". The manuscript includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "pp." and "dolce p".

Nota. Léase la línea de violonchelo en la clave de *fa*. Obsérvese también que la línea de fraseo se extiende hasta la tónica de *fa* sostenido menor (inicio del dúo) a diferencia de la partitura vocal y otras ediciones impresas.

Anexo 3

Detalle de la partitura orquestal, clímax del Dúo–Yaraví

Nota. Biblioteca de la Universidad Nacional de Música. En la parte que corresponde a la segunda arpa está anotado con lápiz “piano”. Por lo visto, la carencia de arpistas en la orquesta sinfónica, durante el siglo pasado, fue un problema constante en nuestro país. Valle–Riestra, J. M. (1920). *Ollanta, ópera en tres actos*. [Manuscrito de la partitura para orquesta]– Escaneada en formato PDF por la Universidad Nacional de Música.

Anexo 4

Portada del *Dúo–Yaraví*, editorial *Exposición Musical*, Lima



Nota. Biblioteca de la Universidad Nacional de Música. La música aquí impresa solo registra el yaraví en dos versiones: para canto y piano y para piano solo. Valle–Riestra, J. M. (1920). *Ollanta*, ópera en tres actos. [Manuscrito de la partitura para voces y piano]. Fotografiada en formato JPG por la Universidad Nacional de Música

Anexo 5  
*Ollanta (Yaraví) para piano solo*

**OLLANTA** *Amanda Loera de Céspedes*  
Yaraví - Piano Solo *J. Valle-Riestra.*

*Lento.*

*Exposición Musical - Correo 29.*

INV 2007

Nota. Biblioteca de la Universidad Nacional de Música. Probablemente grabado en rollo de pianola entre 1921 y 1922. Edición de Exposición Musical.

**Anexo 6**  
*Ollanta en el Callao*



*Nota.* “El maestro Vallerriestra, [sic] acompañado del maestro Padovani y de la artista Rosina Storchio, agradeciendo las ovaciones que le tributó el público del Callao, con motivo del estreno en el puerto, de la ópera nacional “Ollanta”, una de cuyas típicas escenas, aparece en el grabado”. *Varietades*. (1921, 3 de septiembre). Ollanta en el Callao. *Varietades*, Año XVII, N°705, p. 1257.