



**Omar Gerardo Carrazco Llanos  
(Arequipa, 1980)**



Profesor de educación musical por el Conservatorio Regional “Luis Duncker Lavalle”, (piano), y miembro de la Asociación Peruana de Musicología (ASPEMUS). Educador de la Asociación Suzuki del Perú. Alumno del Programa de Liderazgo Enseña Perú – Teach for all. Miembro del colectivo OPUS XXI y Asociación cultural Hijos de Arequipa. Autor de *Tambo: música arequipeña para pequeños y jóvenes pianistas, vol. 1* (2012) y *vol.2* (2021). Editor, con Manuel Cruz Luque, de las publicaciones *Aurelio Díaz Espinoza: Legado Musical* (2019) y *Manuel Lorenzo Aguirre: Legado Musical* (2023). Trabaja en el Colegio de Alto Rendimiento de Arequipa MINEDU. Es investigador y divulgador de la música en Arequipa de los siglos XIX y XX. Licenciado en Administración de Empresas por la Universidad Nacional de San Agustín.



**Luis Fernando Ruiz-Pacheco  
(Puerto Maldonado, 1992)**



Bachiller en composición en el Conservatorio de Música de Puerto Rico y magíster en composición en la Universidad Estatal de Texas. En el Instituto Peabody de la Universidad Johns Hopkins cursa el doctorado en composición y la maestría en pedagogía de la teoría musical. Es autor de obras sinfónicas, sinfónico-corales, piezas vocales, música para solistas y música de cámara. Sus composiciones han sido estrenadas por diversas orquestas: Filarmónica de Sofía (Bulgaria), Young Artist Concert Orchestra (Puerto Rico), la Filarmónica de la Universidad Católica San Pablo (Arequipa-Perú), la Sinfónica de Arequipa (Arequipa-Perú) y el Coro Nacional de Niños del Perú. Fue profesor de violín y viola en el programa social “Música 100x35 El Sistema-Puerto Rico”. Pertenece al círculo de compositores Opus XXI-Arequipa. Es abogado por la Universidad Católica San Pablo.

# Entre el olvido y la revelación: Manuel M. Tirado Zegarra (1868–1955), estilo y lenguaje armónico en "*Arequipa, canción idílica*"


Between Oblivion and Revelation: Manuel M. Tirado Zegarra (1868–1955), Style and Harmonic Language in "*Arequipa, Idyllic Song*"

Omar Gerardo Carrazco Llanos

Ministerio de Educación

Lima, Lima, Perú

omarcarrazco@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-5113-8595>




Luis Fernando Ruiz-Pacheco

Peabody Institute of the Johns Hopkins University

Baltimore, Atlántico Medio, Estados Unidos

lruizpai@jh.edu

 <https://orcid.org/0009-0002-5694-2921>



## Resumen

El objetivo de este trabajo es mostrar a la comunidad académica el hallazgo de obras musicales compuestas por Manuel M. Tirado, un músico arequipeño de fines del siglo XIX, mediante la revisión de fuentes bibliográficas y nuevos aportes encontrados en el archivo familiar Lazo. Asimismo, a través del análisis armónico, buscamos acercarnos al estilo de una de sus obras. De esta manera, se propone que la puesta en valor de su producción musical enriquezca el debate sobre el panorama musical peruano de fines del siglo XIX, además de plantear la relevancia interpretativa de la obra *Arequipa canción idílica* a través del análisis formal.

## Palabras claves

Música peruana siglo XIX; yaraví; análisis musical; Manuel M. Tirado Zegarra; Arequipa

## Abstract

The objective of this study is to present to the academic community the discovery of musical works composed by Manuel M. Tirado, a prominent figure from Arequipa in the late 19th century. This is accomplished through bibliographic compilation and new findings from the Lazo family archive. Additionally, through harmonic analysis, we aim to examine the stylistic features of one of his



compositions. In this way, we seek to contribute to the musical recovery of his work and enrich the discussion on the Peruvian musical landscape of the late 19th century. Furthermore, we highlight the interpretative significance of *Arequipa, Idyllic Song* through formal analysis.

### Keywords

Peruvian Music 19th Century; Yaraví; Musical Analysis; Manuel M. Tirado Zegarra; Arequipa

Recibido: 3 de abril / Revisado: 20 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

### Introducción

YouTube es una plataforma digital que ofrece una vasta variedad de contenido y permite explorar información de acuerdo con nuestros intereses. A través de ella logramos difundir desde el 2012 contenido sobre la música académica en Arequipa. Esta visibilidad en la plataforma audiovisual condujo a que, en 2017, el Sr. José Alonso Núñez Gambarini se pusiera en contacto con nosotros, toda vez que él posee un valioso archivo documental sobre el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, activo en Arequipa entre 1901 y 1975, el cual contiene partituras y libros. Una primera revisión de los documentos reveló un apartado musical en el que se repetía constantemente el nombre de un personaje en las carátulas de partituras, libros, firmas y recortes: Manuel M. Tirado. Así, su figura y su producción comenzaron a dejar de ser meras menciones aisladas en las crónicas musicales del sur peruano. Considerando lo señalado por Ellie M. Hisama (2000) acerca de la necesidad de mirar más allá del canon, no se trata de dejar de profundizar en los compositores canónicos ni en las figuras peruanas más reconocidas, sino que los investigadores apostemos por la diversidad y la riqueza musical de personalidades aún desconocidas. A fin de mostrar algunos avances sobre la figura y obra de Manuel M. Tirado, Carrasco (2004) ha vislumbrado algunas de sus actividades musicales y propuso un primer listado de sus obras.

Con el fin de valorar la producción musical de un compositor olvidado, nos planteamos el objetivo de presentar a la comunidad académica la figura de Manuel M. Tirado a través de las referencias biográficas y acercarnos al estilo y lenguaje armónico mediante el análisis formal de una de sus obras inéditas, con el fin de proponer interpretaciones basadas en la sintaxis de la música tonal, las cuales podrían aplicarse también a otras piezas peruanas de estilo similar.

### ¿Quién fue Manuel M. Tirado Zegarra?

Un obituario publicado en el diario *El Deber* (1955, 17 de noviembre), informa que Manuel M. Tirado nació en 1868 y falleció el 15 de noviembre de 1955 a la edad de 87 años. Dicho obituario no brinda más información sobre el entorno familiar o niñez del compositor y solo menciona que estuvo relacionado con conocidas familias arequipeñas, lo que lleva a emparentarlo con la familia Tirado, a la cual perteneció Pedro Ximénez Abril Tirado.

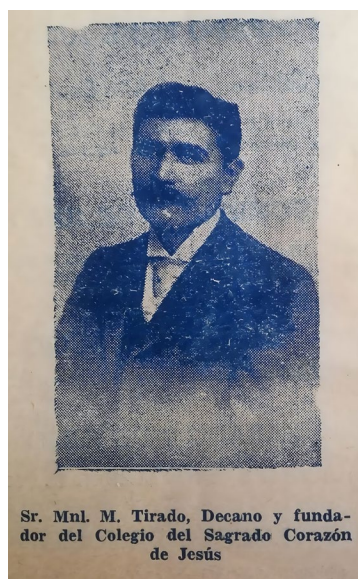
Se afilió a la Orden de la Merced en la cual completó su formación religiosa y se ordenó sacerdote (Vega, 2006). Diversos autores (Raygada, 1936; Carrasco y Luque, 2023) coinciden en que durante este período incursionó en la composición de música sacra, y en Zoila Vega (2006) menciona que Tirado manejaba el lenguaje orquestal. Su prestigio y dominio musical le valieron el reconocimiento suficiente para ser invitado por el cabildo catedralicio arequipeño para la restauración de la música de la ceremonia religiosa denominada La Reseña citada por Vega (2006); además de ser

tomado en cuenta como jurado en el año de 1901 para un concurso por fiestas patrias organizado por la Filarmónica Arequipa según una publicación en el diario *La Bolsa* citada por Ríos (2016). Asimismo, según un artículo del diario *El Correo* (Salas, 1969, 15 de agosto) citado por Carrazco y Luque (2019), Tirado fue miembro del jurado calificador de la música del *Himno al Cuatricentenario de Arequipa*, y junto a él fueron dictaminadores el compositor Manuel Aguirre de la Fuente y Armando Maristany, director de orquesta.

Gerard Béhague y Thomas Turino (2001) sostienen que, hacia finales del siglo XIX, los compositores peruanos, tras haber alcanzado un dominio sólido de las destrezas técnicas de la composición, buscaron inspiración en el material vernáculo. En esta línea, Carlos Raygada (1936) señala que Tirado incursionó en la composición secular, manifestando un carácter localista a través del popular yaraví. Sin embargo, la única evidencia concreta de ello era la obra para piano *Arequipa*, recopilada por Daniel Alomía Robles y difundida posteriormente por su hijo Armando Robles Godoy (1990).

### Figura 1

Manuel M. Tirado. Fuente: Folleto *Homenaje al colegio del Sagrado Corazón de Jesús al cumplir 50 años de fundación 1901–1951*



Nota. Fuente Archivo Lazo

También desarrolló una labor educativa como profesor y llegó a ser decano y fundador del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, institución donde fue especialmente acogido y estuvo encargado de dirigir las agrupaciones estudiantiles. Según un anuncio publicado en el diario *El Deber* (1902, 30 de octubre) daba clases particulares de piano, canto, bandurria, mandolina, guitarra, violín y viola, lo que coincide con el contexto educativo musical arequipeño de inicios del siglo XX descrito por Vega (2006).

Como fuente primaria, es fundamental considerar la descripción realizada por el compositor Felipe Urquieta (1917), quien fue alumno de Tirado. Urquieta señala que Tirado tenía una sólida formación como director de orquesta, además de haber sido docente en al menos seis colegios y profesor particular de música, sin descuidar sus conocimientos en instrumentación, armonía y contrapunto. Asimismo, Urquieta afirma que, entre todos los músicos arequipeños de la época, Tirado poseía las destrezas más avanzadas en solfeo y era un compositor respetado, aunque su escritura se tratara de pequeñas melodías que seguían formas consideradas anticuadas y subraya que fue un músico formado por las tradiciones musicales del siglo XIX. Y como refiere Enrique Pinilla sobre la formación de compositores peruanos, hasta el siglo XX todos adquirían técnicas comunes al mundo occidental sin poder distanciarse de la influencia europea (Pinilla, 2007).

Las referencias anteriores perfilan la figura de un personaje cuyos conocimientos le permitieron abordar el lenguaje orquestal en la música sacra, componer obras seculares basadas en géneros populares como el yaraví, ejercer como maestro de capilla y como profesor de varias instituciones educativas, y finalmente ser reconocido como una personalidad importante por sus pares y autoridades locales.

### Figura 2

Ampliación fotográfica de Manuel M. Tirado con el subtítulo de “Decano y fundador”, la imagen se ubica como figura central en el cuadro conmemorativo por el aniversario de las Bodas de Oro del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús en junio 1951



Nota. Fuente Archivo Lazo

### Figura 3

*Fotografía de la estudiantina del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, c.1920*



*Nota. Fuente Archivo Lazo*

### El archivo familiar Lazo y las obras ubicadas de Manuel M. Tirado

Según Carrasco (2018), el descubrimiento de las obras de Tirado se remonta al año 2017, cuando entre las posesiones de la Sra. Alina Lazo de Chávez (1889–1954) –educadora y artista apreciada en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús–, se encontró una colección de libros y partituras que incluían música impresa para piano, violín, guitarra y mandolina, así como los manuscritos de Tirado, lo que llevó a que, en un primer momento, se pensara que dichas composiciones eran de autoría de Lazo.

Considerando que Manuel M. Tirado fue decano, fundador y profesor predilecto del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús desde 1900, encargado de las presentaciones musicales del centro educativo (especialmente en las fechas conmemorativas) y que gozaba de especial cercanía con las rectoras del colegio, resulta lógico que las fundadoras conservaran en su acervo la música que el maestro compuso y entregó al plantel, tal como lo refieren sus descendientes. En varios de los manuscritos se observan las iniciales o la firma del maestro, lo que evidencia la autoría de Tirado.

De la revisión de las composiciones halladas, se advierte una diversidad de estilos que involucran en especial al yaraví, lo que vislumbra la predilección del compositor por incluir material local, más aún si se toman en cuenta las notas de Vega Salvatierra sobre la práctica de recopilar yaravíes entre los músicos académicos (Vega, 2025).

A continuación, presentamos la relación de obras halladas en el archivo Lazo, todas ellas en manuscritos.

### Tabla 1

*Relación de obras compuestas por Manuel M. Tirado Zegarra*

---

MTo1.

“Llanto del corazón” (yaraví arequipeño), 46 cc., *mi menor*

Introducción – Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Guitarra. Manuscrito a tinta negra en dos hojas pautadas. “En las referencias conocidas hasta la fecha sobre canciones (letras y grabaciones de yaravíes, tristes y/o canciones) con el mismo nombre, no se ha encontrado similitud” (Carrasco, 2018) alguna. El título “Llanto del corazón” y el subtítulo yaraví arequipeño sugieren que probablemente se trate de una canción popular transcrita y estilizada para guitarra. La obra está fechada el 20 de octubre de 1914. Firmada por Alina Irene

---

MTo2.

“Tristes horas”, 35cc., *la menor*

Introducción – Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Guitarra. Manuscrito a tinta negra en hoja pautada. “En las referencias conocidas hasta la fecha sobre canciones (letras y grabaciones de yaravíes, tristes y/o canciones) con el mismo nombre, no se ha encontrado similitud” (Carrasco, 2018) alguna. El título “Tristes horas” sugiere que probablemente se trate de una canción popular transcrita y estilizada para guitarra.

---

MTo3.

“Desengaño” (yaraví), 42cc., *la menor*

Introducción – Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Guitarra. Manuscrito a tinta negra en hoja pautada. “En las referencias conocidas hasta la fecha sobre canciones (letras y grabaciones de yaravíes, tristes y/o canciones) con el mismo nombre, no se ha encontrado similitud” (Carrasco, 2018) alguna. El título “Desengaño” y el subtítulo yaraví sugieren que probablemente se trate de una canción popular transcrita y estilizada para guitarra.

---

MTo4.

“Arequipa, canción idílica”, 61 cc., *mi* menor

Introducción, Tema A

Observaciones: s/f. Guitarra. “De las obras halladas, muestra una composición original con mayor concepción musical en estructura, originalidad y uso de recursos armónicos” (Carrazco, 2018).

---

MTo5.

“Arequipa, canción idílica”, 76 cc., *la* menor

Introducción – Tema A – Tema B (Trío)

Observaciones: s/f. Guitarra. A diferencia de la obra homónima antes mencionada (MTo4), se aprecia un contenido melódico distinto y una mayor complejidad armónica por la cantidad de modulaciones, por lo que se trata de una segunda versión.

---

MTo6.

“Soledad” (triste arequipeño), 50 cc., *la* menor

Introducción – Tema A – Tema B

Observaciones: s/f. Guitarra. Arreglo para guitarra “de un yaraví popular arequipeño, con formato académico. Existe similitud melódica con la grabación Soledad P-89 de Montes y Manrique, 1911. Existe similitud melódica con la grabación *Soledad* L319 del dúo Velarde Medina, 1913” (Carrazco, 2018). Existe similitud melódica con la grabación *Soledad* Victor-73984, por la Orquesta Internacional, en 1923.

---

MTo7.

“Y yo también” (vals), 84 cc., *mi* bemol mayor

Introducción – Tema A – Tema B – Tema C – Coda

Observaciones: s/f. Piano. Lleva las iniciales M. M. T. Z. (Manuel M. Tirado Zegarra) en la parte superior derecha, junto al título.

---



MTo8.

“Arequipa”, 48 cc., *mi menor*

Introducción –Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Piano. Se tienen dos evidencias de la autoría de Manuel M. Tirado. La primera es referida por Daniel Alomía Robles, quien en sus viajes por Arequipa recopiló y copió la obra del maestro. La segunda evidencia es una copia manuscrita exactamente igual a la mostrada por Alomía Robles, que se encuentra en el Archivo Lazo.

---

MTo9.

*Himno del Sagrado Corazón de Jesús*. Partitura extraviada. Se tienen referencias de grabaciones cantadas por las exalumnas pertenecientes al Colegio del Sagrado Corazón de Jesús.

---

Una primera apreciación de las pocas obras halladas, nos acerca al compositor con el género popular del yaraví local, dejando aún diversas interrogantes cómo por ejemplo ¿Concibió el maestro una colección de yaravies para guitarra? ¿Forman estas piezas parte de una recopilación de yaravies de la época? ¿Tuvo acercamiento a otros géneros musicales?

### **Análisis tonal y propuestas interpretativas de “Arequipa canción idílica” para guitarra en *la menor*, compuesta por Manuel M. Tirado**

Entre las obras mencionadas, destaca “Arequipa, canción idílica” por su extensión, su estructura coherente y sus tratamientos armónicos, características que nos acercan al estilo compositivo de Manuel M. Tirado. Esta obra se diferencia de otras de su pequeño catálogo, compuesto en su mayoría por trabajos menores basados en recopilaciones y arreglos de temas locales. Partiendo de la premisa de que, como mencionó Felipe Urqueta, las obras de Tirado evidencian un profundo dominio de la armonía, el contrapunto, la técnica instrumental y la sintaxis musical, el análisis de “Arequipa, canción idílica” para guitarra, según los principios del análisis tonal, permitirá confirmar si Tirado poseía un amplio conocimiento de estos aspectos. Además, nos proporcionará una visión detallada de la estructura armónica y funcional subyacente, la cual debe reflejarse en la interpretación musical. Este análisis pretende servir como base para futuros estudios y propuestas interpretativas sobre la música peruana.

Antes de desarrollar el análisis armónico y su relevancia en la interpretación musical, en pro de la honestidad intelectual y de la apertura hacia la discusión académica, es necesario realizar unos descargos. Como bien afirma David Lewin (1969), mientras que la teoría musical se orienta a describir y sistematizar las prácticas compositivas, el análisis, por su parte, se orienta a explicar las piezas musicales y para ello ha de servirse de la teoría. En esa línea, Ruiz-Pacheco (2023), a partir de las ideas de Lewin, considera que el análisis involucra tomar decisiones buenas o suficientemente buenas que llevan a conclusiones coincidentes o contrarias. *Ergo*, partiendo de las ideas esbozadas por John Rink (1995), sobre los análisis que informan las interpretaciones (quien de hecho aboga por las interpretaciones históricamente informadas en vez de las simples “interpretaciones históricas”, considerando para ello otros elementos distintos a la partitura

como el contexto del compositor, la sintaxis armónica, el carácter de la pieza, las grabaciones, posibilidades instrumentales, entre otros), determinar la interpretación de esta pieza dependerá de las decisiones analíticas que se tomen con respecto a su carácter tonal. Por esa razón, luego de describir los rasgos generales (tonalidad, cantidad de frases y número de compases), discutiremos las distintas posibilidades armónicas y sus consecuencias interpretativas.

Entre sus rasgos generales, la obra tiene una extensión de 76 compases, se divide en dos secciones (una sección principal y una de trío), y está en las tonalidades de *la* menor y *fa* mayor. En cuanto a la forma musical, es de tipo ternaria parcial (ABA), toda vez que la sección A, en la tonalidad de *la* menor, concluye con una cadencia auténtica en la tonalidad principal, y la sección B, que se inicia en la tonalidad de *fa* mayor.

De acuerdo con el contenido melódico de cada frase, la distribución es la siguiente:

**Tabla 2**  
*Estructura de la obra “Arequipa canción idílica” para guitarra en ‘la menor’*

Sección	Frase	Tonalidad	Compases	Cadencia
Introducción	A	<i>la</i> menor	1-6	CD
Sección A	“a”	<i>la</i> menor	7-14	CAP
	b1	<i>la</i> menor/ <i>do</i> mayor	15-18	CAI
	b2	<i>la</i> menor/ <i>do</i> mayor	19-22	CAI
	c1	<i>la</i> menor/ <i>sol</i> mayor	23-26	CAI
	“a”	<i>la</i> menor	26-30	CD
	“a”	<i>la</i> menor	31-37	CAP
	b3	<i>la</i> menor/ <i>do</i> mayor	38-41	CAI
	b4	<i>la</i> menor/ <i>do</i> mayor	42-45	CAI
	c2	<i>la</i> menor/ <i>sol</i> mayor	46-49	CAI
	c3	<i>la</i> menor/ <i>sol</i> mayor	50-53	CAI
Sección B (Trío)	D	<i>fa</i> mayor	56-63	CAI
	E	<i>fa</i> mayor/ <i>sol</i> menor, <i>la</i> menor	64-76	CD

Desde una perspectiva formal, la considerable extensión de la pieza y la distribución temática de la misma mediante frases simétricas articuladas entre sí por cadencias auténticas imperfectas y la presencia de dos cadencias a la dominante en puntos estructurales nos permiten establecer que, efectivamente, Manuel M. Tirado se encontraba bastante familiarizado con las formas musicales tradicionales, toda vez que la estructura de “Arequipa, canción idílica” para guitarra es similar a la estructura de los minuetos del clasicismo.

A manera de aclaración sobre la forma ternaria parcial, se precisa lo siguiente. Dado que la sección de inicio (A) concluye con una cadencia auténtica (aunque sea imperfecta), ésta goza de estabilidad armónica, por lo que la función formal es cerrada, lo que significa que la interpretación de este pasaje deberá incluir un pequeño *rallentando* al final de la sección. Por el contrario, si concluyera con una cadencia a la dominante o en una cadencia auténtica a otra

tonalidad, la función formal sería abierta por involucrar una mayor inestabilidad armónica, y a nivel de interpretación no deberían incluirse el mismo *rallentando* o enfatizar la frase conclusiva. Respecto de la sección B, al iniciarse en la tonalidad de *fa* mayor, modular a *la* menor y concluir con una cadencia a la dominante, la inestabilidad tonal es mayor, por lo que la función formal es abierta. Si la sección B concluyera con una cadencia auténtica que confirmara la tonalidad secundaria, entonces se trataría de una función formal cerrada. Bajo las explicaciones anteriores: 1) si la sección A tuviera una función formal abierta, la sección B una función cerrada, y la repetición reajustada de A una función cerrada, se trataría de una forma binaria circular o cíclica (ABA'); 2) si todas las secciones tuvieran una función formal cerrada, entonces se trataría de una forma completamente ternaria (ABA). Por estas razones, la obra presenta una forma ternaria parcial, porque las funciones formales son abierta–cerrada–abierta. El conocimiento de la estructura formal tiene relevancia en la interpretación porque determina el énfasis que ha de ponerse en los acordes finales de cada sección.

La pieza se inicia con una introducción de seis compases, cuya frase tiene dos funciones: establecer el patrón rítmico característico que se repetirá constantemente —con algunas variantes— hasta el final y cimentar la tonalidad de *la* menor mediante prolongaciones de los acordes del I, IV y V grados. Asimismo, el acorde de séptima de dominante del compás 6 requiere un mayor énfasis interpretativo que el del compás 3 por tratarse de una cadencia a la dominante (CD) ubicada en el tiempo fuerte del compás, mientras que el acorde del tercer compás se encuentra en la subdivisión débil y, más que marcar una estructura, sirve para articular las semifrases 3+3. El establecimiento del patrón rítmico antes mencionado revela el cuidado técnico–compositivo de Tirado respecto de la coherencia temática de la pieza. Asimismo, la presencia de un acorde de sexta aumentada italiana en el compás 5 cuya función estructural es subdominante revela que, efectivamente, el compositor era consciente de las funciones tonales básicas de tónica, subdominante y dominante.

#### Figura 4

Análisis de la sección introductoria cc. 1–6

Los compases 7–14 presentan un material cuyos motivos derivan de la frase A (por ello el entrecomillado en la partitura como “a”) y que funciona como transición hacia el tema principal. Desde una perspectiva armónica, la frase oscila mayormente entre los acordes del I y III grado antes de concluir con el V grado. Mientras que el acorde del III grado responde a una prolongación de la tónica, el acorde del V confirma la tonalidad principal. Desde el punto de vista interpretativo,

la dominante del compás 10 es parte de una cadencia auténtica imperfecta (CAI) y demanda un mayor énfasis, mientras que la dominante del compás 12 sirve como conclusión de la frase mediante una cadencia auténtica perfecta (CAP).

### Figura 5

*Análisis de la sección A, cc. 7–14*

The musical score for Figure 5 consists of two staves. The first staff contains measures 7, 8, and 9. Measure 7 starts with a double bar line and a key signature change to one flat. The melody begins on a quarter note, followed by eighth notes. Chords indicated below are i, VII<sup>6</sup>, III, ii<sup>5</sup>, and III. The second staff contains measures 10 through 14. Measure 10 has chords III and V<sup>7</sup>. Measure 11 is marked with a box labeled 'CAI' and has chords i and V. Measure 12 is marked with a box labeled 'CAP' and has chords i and V. Measures 13 and 14 have chords i and i respectively.

El tema principal aparece en el compás 15 y está compuesto por cuatro frases que, en conjunto, conforman un periodo doble contrastante. Exhibe un material melódico que se asemeja a los yaravíes arequipeños. Considerando que la armonización de melodías pentatónicas dentro de un contexto tonal requiere especial atención –ya que es necesario acentuar constantemente el acorde de dominante para preservar el carácter tonal/funcional y evitar su debilitamiento al derivar en una transición hacia el contexto modal o, lo que es lo mismo, descuidar la armonía funcional–, y que el tema principal se encuentra armonizado con acordes de dominante o séptima de dominante, se concluye que Tirado poseía conocimientos avanzados sobre armonía tonal. En lo que respecta a la interpretación, caben dos posibilidades: 1) Considerar que, como se desprende de los números romanos de la parte superior, toda la sección está principalmente en *la* menor, por lo que todos los acordes cromáticos deben interpretarse como colores armónicos que ofrece el modo menor sin que alguno de ellos requiera un énfasis especial; 2) considerar que existen modulaciones a tonalidades secundarias o acentuaciones de ciertos acordes (números romanos en la parte inferior), y que por ende, las frases requieren un énfasis interpretativo.

Decantarse por la primera opción significa que en las frases b1 y b2, el acorde de *re* mayor de los compases 17 y 21 se considere como un intercambio modal o uno que deriva de la escala menor melódica, a la par de tomar la progresión de dichos compases como acordes que son posibles dentro de la escala menor sin que por ello tengan una implicación moduladora o tonal. Por el contrario, la segunda opción involucra considerar que el acorde de *re* mayor es parte de una dominante secundaria de *sol* mayor y que la progresión armónica tiene por punto de llegada la tonalidad o el acorde de *do* mayor, ya que ésta encierra una cadencia auténtica imperfecta por involucrar una progresión tonal V/V–V9–I (desde la perspectiva de *do* mayor). En consecuencia, la segunda opción significa considerar que en la frase b1 existe una modulación desde *la* menor a *do* mayor en los compases 15–18 (o una acentuación de la relativa mayor), y que la frase b2 definitivamente está en la nueva tonalidad debido a la repetición de la misma progresión armónica que confirma *do* mayor.

**Figura 6***Análisis de la sección A, cc. 14–22*


14 15 **b1** 16 17 18 **CAI-III**

19 **b2** 20 21 22 **CAI-III**

i i° IV ICIV/V ii°7 VII°9 V°9 III I i vi VI° III i vi VI IV V/V ii°7 VII°9 V°9 III I

Respecto de la frase c1, la primera opción involucra retomar la misma idea sobre el acorde de *re* mayor, aplicable también al acorde de *si* menor, y considerar el acorde de *la* mayor como un intercambio modal. Por otro lado, la segunda opción significa considerar que entre los compases 22 y 25 existe una modulación a *sol* mayor mediante el acorde de *do* mayor, pues el *fa* no se limita a ser una bordadura, sino que se repite dos veces en el compás 23 antes de la cadencia auténtica en el compás 24, donde la progresión de acordes I–V/V–I6–IV–V implica una resolución a *sol* mayor. No obstante, dicha modulación es pasajera debido a que, en lugar de resolver efectivamente en *sol* mayor, resuelve en un acorde de *mi* mayor que permite retomar la tonalidad de *la* menor mediante una cadencia auténtica imperfecta, que a su vez articula la frase final “a” de los compases 26–30 mediante una elisión (dicha frase está basada en los motivos rítmico–melódicos de la introducción), y cuyo objetivo es confirmar la tonalidad principal.

Sin embargo, llama la atención la presencia de quintas paralelas en el compás 23, y la repetición de este pasaje en los compases 46 y 50 descarta la posibilidad de que se trate de un error de escritura. Entre las posibles justificaciones a este paralelismo deliberado está la búsqueda de un color sonoro o textura en bloque sin que ello debilite el carácter tonal de la pieza, aunque se aleje de la ortodoxia en la independencia de voces, sin dejar de lado las posibilidades técnicas en la guitarra. Este tipo de prácticas armónicas también se han observado en obras de Debussy o Ravel, pero no quiere decir que Tirado haya imitado conscientemente a estos compositores, sino que puede haberse basado en razones similares.

**Figura 7***Análisis de la sección A, cc. 23–30*

23 24 25 26 27 28 29 30

III [G:]IV VII I V/V I<sup>6</sup> III IV [a:]IV V<sup>7</sup> i i<sup>7</sup> iv V<sup>7</sup>/V V<sup>4</sup> V

CAI "a" CD

En suma, si se considera que todo el tema principal está en *la* menor, la consecuencia será que la interpretación de los distintos acordes cromáticos no ha de revestir un énfasis especial por tratarse de colores armónicos que derivan de intercambios modales. Por otro lado, considerar que dentro del tema principal hay modulaciones que pasan por *do* mayor y *sol* mayor obliga a aceptar que existe una mayor inestabilidad o tensión armónica, por lo que la interpretación ha de enfatizar las cadencias auténticas que se presentan al final de cada frase.

Finalmente, la frase de los compases 31–37 funge como frase de transición antes de repetir el tema principal en el compás 38 (también conformado por las frases b<sub>3</sub>, b<sub>4</sub>, c<sub>2</sub>, c<sub>3</sub>). La función armónica de esta frase es confirmar la tonalidad principal mediante una prolongación de la tónica y una progresión que se reduce a i – ♭II6–V–i.

**Figura 8***Análisis de la sección A, cc. 31–37*

31 32 33 34 35 36 37

vii<sup>7</sup> V i ♭II<sup>6</sup> V i i i

CAP rit.

Como se mencionó con anterioridad, el tema principal se repite, pero con una ligera variación. Mientras que la primera vez el conjunto de frases fue b1–b2–c1–“a”, la segunda vez es b3–b4–c2–c3. La consecuencia interpretativa es que c2 y c3 están unidas por una cadencia auténtica imperfecta que permite prolongar y confirmar el retorno a la tonalidad de la menor antes de pasar a la sección B.

**Figura 9**  
*Análisis de la sección A, cc. 45–54*



Considerando la presencia de acordes cromáticos que desempeñan una función de subdominante y la articulación de cadencias y modulaciones pasajeras en las distintas frases de la pieza, es posible concluir que Tirado era consciente de la dirección temática y tonal como elemento técnico en la composición. Sin perjuicio de lo establecido de que la forma de toda la pieza es ternaria parcial, en lo que se refiere a la primera sección, es posible organizar las frases de una manera interpretativa distinta. En la primera posibilidad, la organización de frases era:

**Tabla 3**

Sección	Parte	Frase	Tonalidad	Compases	Cadencia
Introducción		a	la menor	1-6	CD
Sección A	Primera	“a”	la menor	7-14	CAP
		b1	la menor/do mayor	15-18	CAI
		b2	la menor/do mayor	19-22	CAI
		c1	la menor/sol mayor	23-26	CAI
		“a”	la menor	26-30	CD
		“a”	la menor	31-37	CAP
	Segunda	b3	la menor/do mayor	38-41	CAI
		b4	la menor/do mayor	42-45	CAI
		c2	la menor/sol mayor	46-49	CAI
		c3	la menor/sol mayor	50-53	CAI

Bajo el anterior esquema, la frase “a” de los compases 26–30 es parte del periodo doble contrastante y tiene por función confirmar la tonalidad principal, por lo que la cadencia a la dominante no requiere ser enfatizada, sino, por el contrario, la frase en consecuencia; la frase “a” de los compases 31–37 es una frase de cierre y la cadencia auténtica perfecta del compás 37 requiere más énfasis que la cadencia a la dominante del compás 30.

La segunda posibilidad, por otro lado, se destaca por la simetría y el paralelismo en cuanto a grupos de frases y cadencias. Bajo esta propuesta, ambas partes constan de cinco frases (o un periodo doble contrastante precedido de una frase introductoria), y la diferencia con respecto a la frase “a” de los compases 31–37 es que esta no tendría un carácter de frase de transición a la repetición, sino de preparación y restablecimiento de la tonalidad principal, de manera similar a la frase “a” de los compases 7–14, argumento que adquiere mayor fuerza si se toma en cuenta que ambas concluyen con una cadencia auténtica perfecta. En ese sentido, la segunda parte es una repetición reajustada de la primera, toda vez que la primera concluyó con una cadencia a la dominante en el compás 30 (función abierta), y la segunda con una cadencia auténtica imperfecta (función cerrada), lo que daría una distribución A–A’ (no confundir con la letra “A” con la que se indica la primera sección de la pieza). La consecuencia interpretativa es que las mencionadas cadencias requieren un énfasis especial, porque delimitan el final de cada parte.

Tabla 4

Sección	Parte	Frase	Tonalidad	Compases	Cadencia
Introducción		a	la menor	1-6	CD
Sección A	Primera	“a”	la menor	7-14	CAP
		b1	la menor/do mayor	15-18	CAI
		b2	la menor/do mayor	19-22	CAI
		c1	la menor/sol mayor	23-26	CAI
		“a”	la menor	26-30	CD
	Segunda	“a”	la menor	31-37	CAP
		b3	la menor/do mayor	38-41	CAI
		b4	la menor/do mayor	42-45	CAI
		c2	la menor/sol mayor	46-49	CAI
		c3	la menor/sol mayor	50-53	CAI

Respecto de la sección B (o Trío), el tema secundario está en *fa* mayor, el material melódico no es marcadamente modal como en la sección A, y consta de tres frases (d, e, f). La frase d (55–63) es simétrica, pero encierra dos posibilidades de interpretación. La primera es considerar que d es una unidad completa, toda vez que los compases 57–61 son una prolongación de la dominante. La segunda posibilidad es aceptar que en el compás 58 existe una pequeña cadencia a la dominante, por lo que la frase d estaría conformada por dos semifrases, por lo que cabe enfatizar el acorde V43 del compás 58. En cualquiera de los casos, la resolución esperada en el compás 62 se ve socavada por la aparición de un acorde vi6 que a su vez prolonga el acorde de tónica, porque mientras el bajo cumple con resolver al primer grado de la escala, la voz superior no resuelve de manera similar, sino al sexto grado para, finalmente, resolver al quinto grado, derivando en una cadencia auténtica imperfecta.



Figura 10  
Análisis de la sección B (TRIO), cc. 55–63

TRIO

55 56 57 58 CD

59 60 61 62 63 CAI

[F]II ii<sup>-6</sup> iii<sup>-6</sup> V V<sub>3</sub> V<sup>7</sup> vi<sup>-6</sup> I I<sup>6</sup>

Asimismo, en cuanto a las frases d y e, es posible tomar las siguientes decisiones: 1) Considerar que d concluye en el acorde de *fa* mayor del tercer tiempo del compás 62 y que la frase e se inicia en el compás 63 con el acorde de *fa* mayor en primera inversión; 2) Considerar que entre ambas frases hay una elisión, por lo que el acorde de *fa* mayor en primera inversión es común a ambas frases; 3) Considerar que la frase d concluye en el primer tiempo del compás 63 y que la frase e comienza en el segundo tiempo del mismo compás. Sin perjuicio de que la frase presente la mayor cantidad de cromatismos, decantarse por la primera o segunda decisión permite sostener que esta se encuentra construida sobre un círculo de cuartas (*la, re, sol, do, fa*). En esa línea, los cromatismos pueden tomarse como acentuaciones de grados de la escala en mérito a las dominantes secundarias (en ese caso, dominantes secundarias de la supertónica y la mediantes) o involucran una breve modulación a *sol* mayor para retornar nuevamente a *fa* mayor dada la presencia de acordes de primer grado en segunda inversión seguidos por un acorde de dominante (compases 65 y 69). En el primer caso, no se requiere enfatizar el círculo de quintas. En el segundo caso, sí se requiere enfatizar las cadencias de los compases 65 y 69.

Figura 11  
Análisis de la sección B (TRIO), cc. 63–70

CAI

63 64 e 65 66 CAP

67 68 69 70 CAP

I<sup>6</sup> iv vii<sup>-6</sup>/ii vii<sup>-3</sup> V<sup>7</sup>/ii ii<sup>-6</sup> cad<sup>4</sup> V/ii ii i [F]vii<sup>-6</sup>/iii iii<sup>-6</sup> I<sup>6</sup> cad<sup>4</sup> V<sup>7</sup> I

Finalmente, la frase f del compás 71 encierra una modulación a 'la menor', en cuyo caso, luego de confirmar por última vez la tonalidad de *fa* mayor en el compás 74, a su vez sirve como acorde común del VI grado para preparar la cadencia a la dominante mediante la progresión i64 (o cad64) – V, y retornar a la sección A.

### Figura 12

*Análisis de la sección B (TRIO), cc. 70–76*

70 71 72 73 74 75 76

CAP I I V<sup>6</sup> V

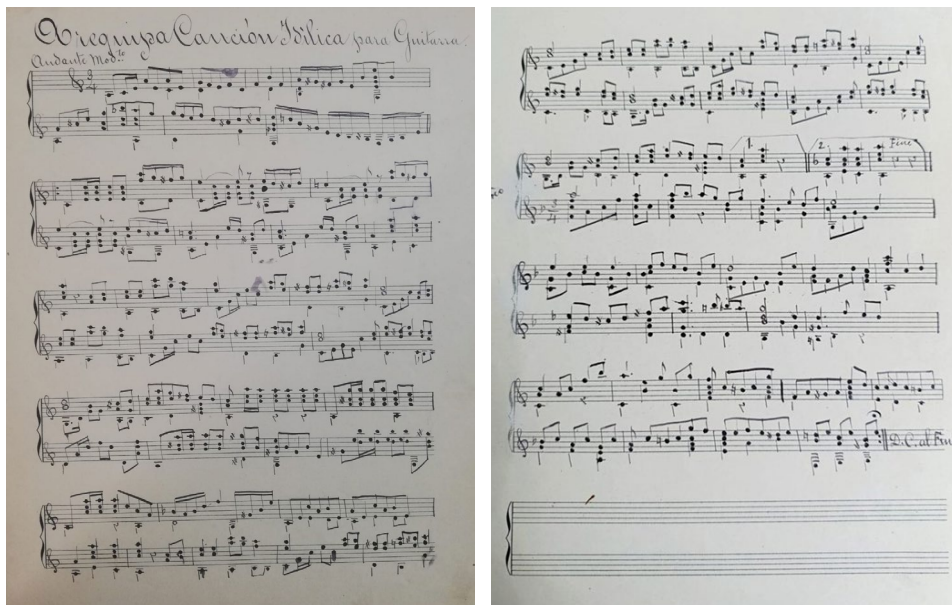
[F:]II [a:]VI → cad<sup>6</sup> V

D.C. una vez y Fine CD

Como se mencionó al inicio de esta sección, la teoría musical no es un fin en sí mismo, y los análisis son intentos de explicar la esencia o discurso de una pieza. En el presente apartado, hemos verificado que Manuel M. Tirado sí contaba con conocimientos avanzados de teoría musical, los cuales se ven reflejados en su obra mediante la armonización cuidadosa del material modal conforme a las funciones tonales de tónica, subdominante y dominante. Por otro lado, más que mostrar una verdad absoluta sobre la estructura de la obra, nuestro objetivo fue ofrecer un abanico de explicaciones posibles y la trascendencia interpretativa de cada una conforme a los principios del análisis tonal, por lo que queda al criterio del lector determinar si las razones expuestas son buenas o suficientemente buenas como para decantarse por una determinada manera de interpretación.

**Figura 13**

Manuscrito de la obra *Arequipa, canción idílica para guitarra en la menor*, p. 1 y 2



### A manera de conclusión

A través del presente y por medio de las referencias bibliográficas recientemente enriquecidas por el Archivo Lazo, hemos podido acercarnos a un compositor que muestra el panorama musical peruano del siglo XIX, evidenciando las relaciones de las instancias religiosas y seculares. Es importante resaltar el hallazgo de nueve obras inéditas del compositor Manuel M. Tirado cuyos manuscritos se encuentran en el Archivo Lazo, que son parte de nuestro legado cultural y en la medida que se estudien y difundan, pasarán a integrar el repertorio musical peruano e incentivarán a otros investigadores a indagar sobre aquellos compositores que se encuentran fuera del canon.

Por otro lado, a través del análisis de una de sus obras, además de aproximarnos al pensamiento del compositor, hemos comprobado que el maestro estaba familiarizado con las formas musicales tradicionales y que, a diferencia de los compositores aficionados, poseía un vasto conocimiento de las funciones tonales básicas, las cuales se hicieron evidentes en el tratamiento temático y armónico que da al material modal que se asemeja al de los yaravíes. Finalmente, hemos desarrollado propuestas interpretativas que, conforme a los principios del análisis tonal y al discurso armónico de Tirado, resultan coherentes con la sintaxis musical. Por esa razón es que esperamos que la exposición de Manuel M. Tirado traiga nuevos debates y postulados sobre su pensamiento musical.

Rol de autores CrediT

OGCLL:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
LFRP	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 los autores de este trabajo.
Conflicto de interés	Los autores declaran 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 <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

## Referencias

- Béhague, G., y Turino, T. (2001). *Peru, Republic of*. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40092>
- Carrazco Llanos, O. G. (2018, 24 de enero). La obra de Manuel M. Tirado Zegarra. *Un lugar bajo el sol*. <https://unlugarbajoelsol.blogspot.com/2018/01/la-obra-de-manuel-m-tirado.html>
- Carrazco, O. (2024). Homenaje a tres compositores arequipeños: Manuel Tirado Zegarra (1868–1955), Manuel Moscoso Vargas (1889–1976) y Guillermo Moscoso-Vargas Torres (1921–2001). *Cuadernos de Música Peruana*, (21), 40–78.
- Carrazco, O., y Luque, M. (2019). Documentos y artículos periodísticos. En O. Carrazco y M. Luque (Eds.), *Aurelio Díaz Espinoza: Legado musical* (pp. 91–115). Universidad Católica San Pablo.
- Carrazco, O., y Luque, M. (2023). Artículos periodísticos sobre la vida y obra de Manuel Aguirre. En O. Carrazco y M. Luque (Eds.), *Manuel L. Aguirre de la Fuente: Legado musical* (pp. 95–122). Universidad Católica San Pablo.
- El Deber. (1902, 30 de octubre). Manuel M. Tirado. *El Deber*.
- El Deber. (1955, 15 de noviembre). Fallecimiento. *El Deber*.
- Hisama, E. M. (2000). Life outside the canon? A walk on the wild side. *Music Theory Online*, 6(3). <https://doi.org/10.30535/mto.6.3.2>
- Lewin, D. (1969). Behind the beyond: A response to Edward T. Cone. *Perspectives of New Music*, 7(2), 59–69. <https://doi.org/10.2307/832293>
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños, J. Estenssoro, E. Iturriaga, J. Quezada y R. Romero, *La música en el Perú* (pp. 125–214). Fondo Editorial Filarmonía.
- Raygada, C. (1936). Panorama musical del Perú. En F. C. Lange (Ed.), *Boletín latinoamericano de música: t. 2* (pp. 169–214). Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores.
- Rink, J. (2024). *Music in profile: Twelve performance studies*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197565391.001.0001>
- Ríos, N. (2016). *Los Duncker: Vida y obra*. Universidad Católica San Pablo.
- Robles Godoy, A. (Ed.). (1990). *Himno al sol: La obra folclórica y musical de Daniel Alomía Robles* (t. 3). Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

- Ruiz–Pacheco, L. F. (2023). Análisis schenkeriano del Vals Exótico de Manuel Aguirre. En O. Carrazco y M. Luque (Eds.), *Manuel L. Aguirre de la Fuente: Legado musical* (pp. 45–54). Universidad Católica San Pablo.
- Salas, G. (1986, 15 de agosto). Desde hace casi 30 años, Arequipa viene cantando: ¡Entonemos, entonemos! *El Correo*.
- Urquieta, F. (1917). *La música en América*. Ediciones Urquieta.
- Vega Salvatierra, Z. (2006). *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de San Agustín].
- Vega Salvatierra, Z. (2025). *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*. Universidad Nacional de San Agustín.