



Transformación musical de la Kachampa en cuatro obras académicas

The Musical Transformation of the Kachampa in Four Academic Works

Por: José Sosaya Wekselman

Universidad Nacional de Música

sosayaw@gmail.com

*Es un hecho que hoy, más que nunca, folclor, escuelas nacionales
y vanguardia no se manifiestan con sendas divergentes y experiencias
irreconciliables del lenguaje musical, sino más bien como vías que pueden
cooperar y apoyarse recíprocamente*

Enrico Fubini

Resumen

El presente trabajo muestra las diversas posibilidades utilizadas por cuatro compositores —tres peruanos y un italiano— de épocas distintas para transformar, desarrollar y recrear la música de una conocida danza tradicional del Cusco: la kachampa.

La primera parte, trata sobre el contexto histórico-musical en el que se ubican las cuatro obras, a fin de establecer su relación con los estilos de escritura y las corrientes en boga de la época.

La segunda parte, describe la música de la danza tradicional, subdividiéndola en frases y estableciendo sus elementos de unidad y de variedad. Luego, empieza el análisis comparativo de cada obra académica en relación a la pieza musical tradicional tomada como punto de partida.

Finalmente, se expondrán las conclusiones del trabajo. Se describe someramente las maneras cómo cada compositor enfrenta el problema que implica partir de una danza cuya intención original suele ser más social o ceremonial que musical y cómo estos compositores la han “recreado” con el propósito de darle un valor musical y artístico.

Palabras clave:

Música tradicional; kachampa; transformación musical; composición.

Abstract

The present work shows the diverse possibilities used by four composers - three Peruvians, one Italian - from different eras to transform, develop and recreate the music of a well-known traditional dance from Cusco: the Kachampa.

The first part addresses the historical-musical context in which the four works are located in order to establish their relationship with the styles of writing and the trends in vogue at the time.

The second part describes the music of the traditional dance, subdividing it into phrases and establishing its elements of unity and variation. The paper subsequently undertakes the comparative analysis of each academic work in relation to the starting point of the traditional musical piece.

Finally, the conclusions of the work are presented, briefly describing the ways in which each composer faces the problem implied in adapting a dance originally intended for a social or ceremonial rather than musical orientation, and how these composers have “recreated” the dance in order to give it musical and artistic value.

Keywords

Traditional Music; Kachampa; Musical Transformation; Composition

Recibido: 05/04/17

Aceptado: 08/06/17

INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi trayectoria como docente he constatado las dificultades del estudiante al abordar la composición de una nueva pieza que tome como punto de partida algún tema tradicional peruano. En mi experiencia, observo que este problema tiene dos causas: el desconocimiento de las formas y los estilos de música tradicional peruana y la falta de recursos compositivos para transformar piezas tradicionales en nuevas obras académicas. Tal dificultad suele aquejar también a los compositores jóvenes o sin estudios especializados. Al respecto, las tendencias son: copiar la pieza original cambiando solo la instrumentación, cambiar la música original por ejemplo armonizando una melodía pentafónica con secuencias derivadas de una escala diatónica, o bien, alejarse del tema original desconectándolo totalmente de su versión tradicional.

El presente trabajo muestra los elementos de unidad y de diversidad musicales de una conocida danza tradicional cusqueña. Luego, da a conocer cómo han sido empleados nuevos recursos técnico-musicales por cuatro compositores académicos de distintas épocas y estilos.

Para el desarrollo metodológico, he planteado un análisis comparativo de las cuatro piezas en su relación con la kachampa tradicional; para ello, he secuenciado los cuatro casos de acuerdo a su complejidad instrumental: 1. Pieza para piano, 2. Pieza para violín y piano, 3. y 4. Piezas para orquesta. Además, por razones de nitidez y de diseño, he transcrito las 26 ilustraciones que grafican mi análisis, desde la fuente sonora —casete en el caso de la kachampa— y desde las cuatro partituras.

Este trabajo me ha permitido conocer los puntos de partida musicales de algunas obras de compositores latinoamericanos del siglo XX y, a partir de las declaraciones de algunos protagonistas y estudiosos de este tema, alcanzar una visión global de la evolución de la música académica en Latinoamérica.

Espero que la presente investigación constituya un nuevo material para el curso de análisis musical de conservatorios y de facultades de música; asimismo, que sus resultados sean de interés para estudiantes de composición y docentes de música por cuanto mostrará las posibilidades de transformación de una melodía tradicional.

1. La creación musical académica en el contexto vanguardista

¿Qué es el vanguardismo?

El vanguardismo (*avantgarde* en francés) es un movimiento artístico que surge a principios del siglo XX en contraposición al Romanticismo y al modernismo. Se caracterizó por la lucha contra las tradiciones, el ejercicio de la libertad individual y el carácter experimental: innovación, audacia y libertad de la forma. Así también, por la rapidez con que surgieron las propuestas, unas tras otras.

La música de vanguardia [...] se produjo en una etapa de cambios en las normas sociales y los parámetros artísticos. En medio del nacimiento de la música de vanguardia aparecieron influencias expresionistas y orientalistas, pero lo más radical fue el surgimiento de la música concreta y electrónica, que cuestionaron la diferencia entre música y ruido. En esa época también se experimentó una gran influencia étnica tras el origen de varias expresiones musicales provenientes de diferentes partes del mundo. Asimismo. Fue muy fuerte la búsqueda de la libertad individual y del experimentalismo. (Monzón, 2014)

Sus principales corrientes fueron: expresionismo dodecafónico, politonalismo, polimodalismo, minimalismo, etnicismo, microtonalismo, neoclasicismo, neorromanticismo y nacionalismo.

A partir de 1910, Europa compartió su supremacía con el resto de Occidente. El serialismo, la música concreta, electrónica y el uso de medios informáticos traerán consigo cambios radicales en los lenguajes que irán incluso a replantear la misma definición del término música. Por otro lado, la invención de soportes para fijar sonoramente una interpretación en vivo —el disco de vinilo, el casete, el disco compacto, la cinta digital, la memoria USB y, finalmente, la memoria en la nube— lograrán un distinto nivel de comunicación entre creador y público, en donde el rol del intermediario no músico (sea productor o sea *disc jockey*) tomará una importancia excesiva en el manejo de la difusión y de la elección del tipo de música para ser difundida. En el ámbito popular, la música de masas aparece como un nuevo fenómeno social. La música nacionalista descenderá y dará paso a las vanguardias.

La música electroacústica o electrónica —según se usen o no tomas de sonido acústico— abrirá nuevas posibilidades a la creación, entre ellas, la eliminación de dos intermediarios: la partitura y el intérprete. El compositor elabora sus sonidos en un estudio, los combina en una nueva pieza, los registra en un soporte y los presenta directamente al oyente. En este caso, la labor del compositor se asemeja más a la labor del pintor en lo referente a cómo comunica su obra.

La necesidad de dar al intérprete una mayor libertad en el *tempo* y la posibilidad de elegir rutas distintas en su interpretación crearán otra de las novedades de las obras de postguerra: nuevas grafías para la notación musical. Dicha tendencia llegará a un grado tal que el intérprete podrá elegir las páginas del inicio y del final de la obra, lo cual se conocerá en arte como “obra abierta” —un libro con ese título fue escrito por Umberto Eco—, tendencia que aparecerá en paralelo con la literatura (en el *Ulises* de James Joyce) y con las artes plásticas.

La música como factor de identidad cultural

La historia de la música latinoamericana ha estado marcada por la diversidad de matrices foráneas e intereses políticos manifestados en el manejo de las instituciones culturales y educativas. La conquista española trajo consigo dos vertientes musicales principales: la oficial cristiana y la andaluza musulmana. Por otro lado, la América indígena no estaba poblada por una etnia única, sino por múltiples y diversas culturas, lenguas y músicas. La posterior llegada de esclavos negros traídos de África constituirá una matriz importante en las músicas de América.

En el Foro de Compositores del Cono Sur llevado a cabo en Santiago de Chile el 2 de octubre de 1987, el compositor chileno Juan Orrego Salas, citado por el investigador Rodrigo Torres (1988), manifestó:

El verdadero artista no puede escapar al medio; e 2º indefectiblemente será parte de un proceso en constante evolución. En otras palabras, podría decirse que el artista es un intérprete de la vida, tal como ésta lo afecta en el ámbito y tiempo

de su creación. La fuerza de su identidad con su propio medio y época dependerá de la reciedumbre de los lazos que los unan con sus propias tradiciones. (p. 60)

En el mismo foro la musicóloga Silvia Herrera dijo:

Más que el problema de la identidad con las raíces, con el folclore, con nuestra tradición musical, el problema está planteado como la identidad del artista, del músico como tal; si realmente está consigo mismo y en la obra que está haciendo es auténtico o si está identificándose con las raíces de su tierra. [...] También hay otro problema que es el de la identidad de la obra con el público, es decir, si acaso el público se identifica con una obra. Y éste es tal vez el problema más crucial para el artista contemporáneo: si el público se identifica o no con la obra que él está entregando en un momento determinado. Ese es tal vez el problema más acuciante de la identidad actualmente, por que pienso que el problema de la identidad con las raíces ya podría estar superado, ya tuvo su momento en la historia de nuestra música. (Torres, 1988, p. 76)

Por su parte, el uruguayo Coriun Aharonian manifestó:

Nosotros hablamos de latinoamericanos y damos por supuestas algunas cosas. Por ejemplo, que lo latinoamericano es el resultado del mestizaje de tres vertientes culturales que chocan históricamente desde un enfoque un poco occidental, con algunos magullones: la europea occidental, la africana subsahariana o negra y la indígena americana. La problemática empieza cuando observamos que en América Latina la cuotificación de uno u otro factor es diferente en cada lugar geográfico y en cada momento histórico. Cuando hablamos de identidad, si nos referimos a los factores musicales que determinan el mestizaje y a los factores del mestizaje en sí, nos encontramos con que estamos en cero porque jamás se nos ocurrió tomar en serio los factores del mestizaje como identidad, salvo en contadas excepciones que justamente confirman la regla y que merecerían figurar en un catálogo de honor. Pero fuera de todas las diferencias de amalgamas en los distintos momentos históricos y en diversos lugares geográficos, lo que produce la diversidad latinoamericana, nosotros comprobamos que hay una cantidad de factores que determinan una unidad, una coherencia latinoamericana. Eso existe. (Torres, 1988, pp. 69-70)

A lo anterior, agregaríamos que dicho resultado se produce cuando el músico tiene clara la ruta a seguir y posee la técnica adecuada para plasmar su idea.

Como conclusión del foro mencionado, en la Revista Musical Chilena de Junio de 1988, Rodrigo Torres (moderador del mismo) escribió:

La cultura de este continente es insuficientemente conocida y existe dentro de ella un parcelamiento tal que bloquea sus comunicaciones internas y acentúa sus distancias. El de su integridad y autonomía es un proceso en marcha. Por ello es que en América Latina, donde por casi cinco siglos se ha venido fraguando en su gigantesco crisol un mestizaje cultural de características inéditas en el planeta, el problema de ser, de su identidad histórica, es crucial. (p. 85)

Finalmente, es importante citar una reflexión (aún vigente) escrita por el compositor chileno Eduardo Cáceres (2001):

Nuestros oídos están expuestos como nunca a la variedad sonora, a la saturación y a la imposición de lo que no queremos escuchar, ya sea viniendo de vecinos, en un bus, en el supermercado u otro lugar que no permita la opción del silencio. Como nunca el hombre moderno tiene la opción de poder construir su propio discurso musical proveniente de soportes como la radio, la televisión y el compact disc, asimismo, se nos ofrece la alternativa del 'zapping sonoro' que construye y deconstruye la música, cualquiera sea su estética, tendencia, origen, época y calidad. De esta manera cualquier auditor se convierte en el artifice de

una continuidad, que es la propia, y relega a la creación, en su forma original, al capricho del auditor. (p. 84)

Nacionalismos musicales en Latinoamérica

Una de las consecuencias de la Independencia de los países latinoamericanos de la Corona española será la búsqueda, por parte de algunos compositores, de lenguajes musicales con matrices propias, según el proceso de mestizaje de cada país. Dicha tendencia corresponde a un movimiento que se fue gestando en la misma Europa desde los albores de la Revolución Francesa y que describe claramente el filósofo y músico italiano Enrico Fubini (2002):

La acción de recurrir al folclor, como la de recurrir a los exotismos, al cercano y lejano Oriente, en otras palabras, la atención prestada a los otros lenguajes musicales, se basaba en un presupuesto filosófico fundamental: la pluralidad de lenguajes y su digna equidad, tesis que rompía de este modo, por vez primera, de hecho, con la idea de privilegiar un único eje de desarrollo. (pp. 18-24)

Según Aurelio Tello (Cerro de Pasco 1951), el llamado nacionalismo en Latinoamérica corresponde al movimiento ocurrido entre 1920 y 1940. Desde la independencia hasta antes de 1920 existieron muchas obras que pueden ser consideradas parte de esa corriente aunque en tal época no existió etiqueta alguna. Estas nuevas expresiones aparecerán gradualmente como parte de un proceso. En su inicio, el Romanticismo y luego el impresionismo europeos serán evidentes. Asimismo, en algunas obras será difícil distinguir la frontera entre música popular, arreglo y nueva obra. Al respecto, tenemos el caso de Manuel Saumell (1817-1870), compositor cubano en cuyas contradanzas, creadas a mediados del siglo XIX, la frontera entre lo popular y lo académico se presenta bastante ambigua. Algo parecido, ocurrirá en la segunda mitad del siglo XX en el Perú con algunas obras del compositor cusqueño Armando Guevara Ochoa (1926-2013).

También se dará el caso de géneros como la habanera proveniente de la contradanza cubana, la misma que llevada a Europa será incorporada a obras de música “docta”, como en una de las piezas de la ópera *Carmen* del compositor francés Georges Bizet, así como también, en el segundo movimiento de *Estampes pour le piano* de Claude Debussy.

Un rasgo que se repite a lo largo del siglo XX es el aislamiento existente entre los compositores y las nuevas creaciones en los distintos países latinoamericanos. Hubo excepciones como la de los mexicanos Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y el cubano Amadeo Roldán en los años 30 o la del peruano Edgar Valcárcel y el boliviano Alberto Villalpando en los 60, por citar dos ejemplos. Cada oportunidad de un encuentro de músicos y de compositores no hace más que constatar esta realidad atenuada de alguna manera en el siglo XXI por los avances tecnológicos en los medios de comunicación; sin embargo, a nivel de gobiernos aún no se han establecido medios que sostengan esta relación de intercambio cultural en forma constante y de puesta al día de la información de lo que sucede en la creación musical de nuestros distintos países.

En el año 2004 el musicólogo peruano Aurelio Tello señaló a distintos compositores latinoamericanos cuyas obras “manifiestan un evidente sabor regional”. Tello observa que en un periodo, que va desde 1809 hasta 1954, se da la proliferación de obras compuestas con temática de danzas o de músicas propias de los países latinoamericanos, y declara:

El ‘nacionalismo’, esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de “modernidad” en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo en un orden que no es sólo alfabético, sino también cronológico), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento nacional). La

preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinventaciones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa. (p. 3-4)

Tello intenta encontrar las causas de esta corriente musical en el reflejo de las corrientes nacionalistas europeas y los movimientos liberales del siglo XIX; en la guerra de la independencia, la literatura de la época o el descubrimiento de lo exótico por parte de artistas que pasaron por México y por Lima, como Heinrich Herz o Luis M. Gottschalk. Y, más adelante, la Revolución mexicana (1910-20); la Revolución rusa (1917); el nuevo orden cultural de la posguerra (1918); los movimientos artísticos como el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo, la postura antiimperialista de Haya de la Torre y Mariátegui, entre otros. Tello (2004) también afirma:

[...] observo que en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con heterogéneos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas que no dependieron tanto de los propios compositores cuanto de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas o sociales de cada país. (p. 7)

Como complemento a esta información de Aurelio Tello, adjunto un cuadro que visualiza la contemporaneidad de los compositores latinoamericanos de esta corriente (ver anexo 1).

Luego de la Segunda Guerra Mundial el término “nacionalismo” no volvió a usarse en música; sin embargo, se reconocerá en la obra de muchos compositores latinoamericanos, pese a usar lenguajes actuales, diversos estilos y, en dosis distintas, el uso de materiales provenientes de sus países de origen. Tal es el caso de algunas obras de los compositores peruanos de la llamada generación del 50: Edgar Valcárcel, Celso Garrido-Lecca, Armando Guevara Ochoa y Francisco Pulgar Vidal.

El vanguardismo en el Perú: expresiones características

La mayoría de compositores peruanos de la generación del 50 asistieron a las clases del alemán Rudolf Holzmann (1910-1992) y del belga André Sas (1900-1967), maestros nacidos a principios del siglo XX que llegaron al Perú a los 28 y 24 años respectivamente, y que en casi toda su obra manifiestan una marcada tendencia al uso de elementos tradicionales peruanos.

Es muy probable que algunas de las nuevas corrientes de esa época (como el expresionismo, serialismo y politonalismo) fueran solo informadas por los mencionados maestros a sus discípulos peruanos, pues las obras compuestas por los compositores de esa generación, que hacen ya uso de las técnicas vanguardistas, datan de una época posterior a los estudios con Holzmann y Sas y coinciden con épocas posteriores a sus estudios en el extranjero. Es el caso de *Vivencias* (1965) para orquesta de Enrique Iturriaga (1918), obra que usa un serialismo estricto y que fue escrita quince años después de sus estudios en París con Arthur Honegger. También es el caso de *Intihuatana* (1967) y de *Antaras* (1968) de Celso Garrido Lecca (1926), piezas que usan la notación en segundos, los recursos de la técnica serial para organizar los sonidos y las nuevas maneras de producir sonidos en los instrumentos de arco; obras escritas con posterioridad a la llegada del compositor a New York en 1964.

Edgar Valcárcel (1932 - 2010) y César Bolaños (1931–2012) —producto de sus estudios en la Universidad de Columbia-Princeton y en el RCA Institute of Technology, respectivamente— recurrirán al uso de medios electrónicos en algunas de sus obras, además de apelar a los nuevos recursos de la segunda mitad del siglo XX, como la aleatoriedad y la apertura. Así, se alejaron radicalmente del estilo de escritura enseñado por sus primeros maestros.

La historia, en cierta manera, se repetirá posteriormente con dos alumnos de Valcárcel —de los cuales nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo—: José Carlos Campos (1957) y el autor de estas páginas (1956), quienes durante sus estudios en Lima no usaron en sus obras ninguna de las técnicas vanguardistas mencionadas.



Ilustración 4: frase 5 de kachampa de referencia.

Así como todas las frases terminan en una misma nota, mi en este caso, los penúltimos compases de todas las frases empiezan con la misma nota (sol).

En el análisis siguiente nos referiremos a la anterior kachampa de referencia simplemente como la Kachampa.

Cuatro puntos de llegada: análisis de las transformaciones

1) *Kachampa: Danza del combate* del compositor puneño Theodoro Valcárcel (1902-1942), cuya partitura fue publicada por vez primera en 1944 por la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, es una obra para piano solo que usa solo las dos primeras frases de la pieza antes expuesta.

Luego de una introducción de 36 compases usando el modo pentatónico de si y ritmos derivados de la Kachampa, Valcárcel expone por vez primera la frase 2 de la pieza antes expuesta. Para hacer la comparación hemos transportado la correspondiente frase al modo de si.



Ilustración 5: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 37 a 43 de la obra de T. Valcárcel.

En el ejemplo anterior, identificamos en la obra de T. Valcárcel, en la segunda voz de la mano derecha, anotada con plicas hacia abajo, la frase 2 de la pieza referencial ubicada con pequeñas diferencias rítmicas y melódicas. Se agregan una voz superior con función armónica y un bajo en corcheas que asume el rol rítmico de la tradicional caja.

Luego del fragmento anterior, respetando la costumbre de la repetición inmediata, Valcárcel plantea la misma frase de la manera siguiente:

repetición de frase 2 en obra de T. Valcárcel



Ilustración 6: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 45 a 51 de la obra de T. Valcárcel.

Aquí constatamos la repetición de la melodía del compás 37 con la voz superior transpuesta, además, un traslado de la acentuación en el bajo (antes a contratiempo, ahora a tiempo) y una re-armonización de los compases 2, 4 y 6, todo lo cual produce sutiles cambios en el resultado sonoro general.

La tercera aparición de esta frase (c. 69) nos muestra la acción de la mano derecha idéntica en sus dos voces a la presentación anterior (c. 45), pero, en este caso, a la octava superior. No sucede lo mismo con la mano izquierda la cual presenta figuras de negras en una de las voces inferiores e introduce semicorcheas a contratiempo en la otra voz.



Ilustración 7: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 69 a 75 de la obra de T. Valcárcel.

La cuarta aparición de la misma frase ocurre en el compás 179. Justo a partir de ese compás, Valcárcel cambia el modo de la pieza a sol sostenido (una tercera menor descendente). Aquí la melodía está en la voz más aguda, reforzada a la octava en clara intención de alcanzar un mayor protagonismo y apoyada en los compases impares por una segunda voz armónica. Por su parte, el bajo nos brinda una nueva versión: una sola voz en corcheas a la octava.

Transposición de frase 2 en obra de T. Valcárcel

179



Ilustración 8: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 179 a 185 de la obra de Valcárcel.

La quinta aparición de nuestra frase 2 (c. 214) presenta la mano derecha del compás 179 a la octava alta y una variante de la mano izquierda del compás 69 en la forma de un pedal de la nota si reforzado con su octava inferior:

214



Ilustración 9: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 214 a 220 de la obra de Valcárcel.

La sexta y última presentación de esta frase ocurre en el compás 230 y es similar a la cuarta presentación (c. 179), pero esta vez en el modo de si, modo principal de la obra, usando los registros extremos del piano, es decir, el bajo más grave y la mano derecha más aguda, todo en un matiz de triple *forte*.

2) *Capriccio péruvien* (Capricho peruano) para violín y piano del compositor peruano José Carlos Campos (Lima 1957) es una obra escrita en el 2003 basada en la misma Kachampa. La obra se estructura muy nítidamente en tres grandes secciones A, B y A'. La sección central *Tendre* (tierno) en *tempo* lento —si bien el compositor continúa usando algunas inflexiones pentafónicas— es la más alejada del espíritu de la danza original.

Campos no usa en su *Capriccio* el perfil melódico de las frases de la Kachampa sino sus ritmos fragmentados como motivos y su modo pentafónico. Veamos justo los compases iniciales:

Inicio de frase 1 a

Inicio de frase 3 b

Vln. Animé, avec joie ♩ = 92

mf avec vigueur

Pno. *p souple et rythmé*

avec peu de pédale

Ilustración 10: uso en obra de José C. Campos de los ritmos iniciales de las frases 1 (piano) y 3 (violín).

El primer compás, con los silencios colocados para dar una mayor articulación al piano, ha sido extraído del primer compás de la Kachampa. El motivo de ingreso del violín en el segundo compás toma el ritmo de inicio de la frase 3 (material b) y concluye en una negra (tal como terminan todas nuestras 5 frases). Campos repite los dos compases iniciales de violín invirtiendo su dirección melódica (ascendente, descendente). Remarcamos el contrapunto producido a partir del segundo compás al superponer los ritmos iniciales de “b” (violín) sobre “a” (piano).

En el sexto compás, Campos usa el ritmo inicial de la frase 2 en el violín siempre con el formato de cambiar la dirección melódica del motivo en la repetición.

6 frase 2

Ilustración 11: uso del ritmo inicial de la frase 2 de Kachampa en obra de José C. Campos (violín).

En el compás 102, Campos abandona la pentafonía, mas no la repetición motivica planteada desde el inicio de la obra como elemento motriz:



The image displays two musical excerpts. The first excerpt, starting at measure 102, shows a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *marcato*. The violin part has a dynamic marking of *poco f*. The second excerpt, starting at measure 106, shows a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *pizz*. The violin part has a dynamic marking of *f*.

Ilustración 12: variación rítmica y armonización del compás inicial de la Kachampa en obra de J. C. Campos (violín y mano izquierda del piano).

El motivo rítmico del violín y de la mano izquierda del piano es, sin duda, derivado de su primer compás (a su vez compás inicial de la frase 1). Y la mano derecha usa un *ostinato* de semicorcheas usadas, como se advirtió anteriormente, por la caja cuando une las frases de la Kachampa.

3) *Belkis, Reina de Saba* es un ballet de unos 80 minutos compuesto en 1930 por el compositor italiano Ottorino Respighi (1879-1936). Este pensó en condensar dicho *ballet* en dos *suites*, pero a su muerte solo había terminado la primera. La historia que narra es el famoso pasaje bíblico de la visita de Belkis, reina de Saba, al rey Salomón; para ello, Respighi seleccionó de la inmensa partitura cuatro fragmentos: “el sueño de Salomón”, “la danza de Belkis al amanecer”, “la danza de guerra” y “la danza orgiástica”. La “Danza guerresca” con armadura de do sostenido menor se inicia con una introducción subdivisible en cuatro pequeñas secciones: 11, 12, 13 e 12’. En el N° 18 de ensayo se instala un *tempo allegro impetuoso* que presenta un pedal de dominante sol # en semicorcheas, sobre el cual se enuncia, en el séptimo compás, nuestra conocida frase 2:

Danza guerresca de Respighi, frase antecedente

♩ = 152

Ilustración 13: Frase 2 de la Kachampa en obra de Respighi (7º compás del Nº de ensayo 18).

Tema respondido por un único bicordio de 5.ª do# - sol#, construido a partir del mismo ritmo de la frase 2:

frase consecuente

Ilustración 14: ritmo derivado de la frase 2 de la Kachampa en Respighi (10º compás de Nº de ensayo 18).

Luego Respighi repite el tema y su consecuente tan solo cambiando en este último la nota de las voces extremas a sol# y agregando un re#.

En los tres primeros compases del Nº de ensayo 19 de la partitura, Respighi usa la frase 3 de la Kachampa.

frase 3 de Kachampa ("b")



Ilustración 15: frase 3 de Kachampa y su imitación inmediata hacia el registro grave.

Justo sobre la nota final de la frase, inicio del cuarto compás, se produce una imitación de la misma a la octava baja, ampliando gradualmente el espacio hacia el registro más grave de la orquesta.

En el compás 13 del N° de ensayo 19, Respighi usa una melodía derivada de la frase 1. Siendo el acompañamiento de nota repetida el mismo, no encontramos necesario volver a presentarlo. Observamos que los tres últimos compases son imitación de los 3 primeros. A diferencia del ejemplo iniciado en el n° 19 de ensayo, esta vez la dirección del coloreado o espacializado es inversa, desde el grave hacia el agudo.



Ilustración 16: frase 1 de Kachampa y su imitación inmediata desde el registro grave hacia el agudo.

A partir del N° 20 de ensayo, Respighi creará motivos derivados de las melodías antes expuestas. El siguiente fragmento corresponde al noveno compás de este N° 20.



Ilustración 17: motivos derivados de la Kachampa en “Danza guerresca” de Respighi.

Los números de ensayo 21 y 22 nos presentan un gran *crescendo* orquestal compuesto de una misma idea melódica de cuatro compases que, al igual que la Kachampa tradicional, se presenta siempre dos veces, y sobre la cual se van creando variantes. El ejemplo siguiente muestra las distintas variaciones de una frase de cuatro compases, dispuestas para una visualización paralela y relativa, de modo paradigmático:



Ilustración 18 - Transcripción paradigmática de fragmento de “Danza guerresca” de O. Respighi.

La pieza concluye con un tutti orquestal que usa el consecuente aparecido en el compás 10 del ensayo Nº 18, esta vez extendido en un compás.

4) *En torno a una danza*, obra para orquesta escrita en el 2013 por el suscrito, usa las 5 frases de la danza tomada como referencia en este trabajo. La obra se estructura de la forma siguiente:

- Introducción: subdividida en 2 partes: la primera, formada por solos melódicos acompañados y la segunda es una superposición de modos pentafónicos distintos en maderas.

- Danza lenta

- Interludio

-Danza rápida: interrumpida dos veces por materiales de la misma Kachampa tratados de distinta manera.

-Coda subdividida también en dos partes, la primera usa materiales de la introducción y la segunda materiales derivados de la danza rápida.

La introducción y el interludio no tienen ninguna mención melódica a la Kachampa, sino que su relación con esta se encuentra en el uso del modo pentafónico en distintas transposiciones en una suerte de polipentafonismo.

En el tercer compás de la letra de ensayo D, correspondiente a la primera danza, se reúnen tres motivos usados por la Kachampa. El *ostinato* de contrabajos usa el ritmo que inicia la frase 1; el motivo de violas, el ritmo que inicia la frase 2; el motivo de violonchelos, el ritmo usado por la caja para unir todas las frases. Se observará, pues, que los ritmos que originalmente tienen alturas distintas son aquí usados con una misma altura y el ritmo de un instrumento como la caja, que no produce sonidos determinados, es usado con sonidos determinados.

Ilustración 19: ritmos de primeros compases de frases 1, 2 y, 4to compás de tinya en *En torno a una danza*.

En la letra E, los violines II usan el ritmo inicial de la frase 1; el tambor, los dos primeros compases de la frase 2; el trombón tenor, toda la frase 3, pero usando un diseño melódico de dos alturas; los chelos, el ritmo de articulación de la caja (con alturas), y los contrabajos, el ritmo del tambor, pero sin su tercer elemento —esta eliminación, aunada al *tempo* tranquilo de esta sección, producirá el patrón rítmico característico de una habanera, también usado por José C. Campos en *Capriccio*—.

Ilustración 20: polifonía rítmica a 4 partes usando ritmos de la Kachampa en *En torno a una danza*.

Los motivos se repiten. Algunos cada compás, otros cada dos compases y, en el caso del trombón, su motivo se inicia en el segundo tiempo, creándose así una textura polifónica de ritmos y de timbres: trombón, tambor, *pizz.* de contrabajos y de violines, chelos con arco.

Desde el compás 48 de la misma primera danza, la familia de maderas (excepto fagots) van poco a poco presentando la frase 5 de la Kachampa (tal cual nuestra música de referencia). Primero, un compás; luego, compás y medio y, finalmente, en el compás 57, dos compases completos. La trompeta reemplaza al trombón (frase 3); los contrabajos retoman el motivo inicial de la danza lenta (ritmo de la frase 1); las violas tocan el motivo de la frase 2, pero empezando por su segundo tiempo, y los segundos violines, el motivo de la frase 1, empezando también en su segundo tiempo. Considerando que la frase 4 usa los ritmos de la frase 3, tenemos en los compases 57 y 58 los tres materiales de la Kachampa superpuestos.

Ilustración 21: nueva polifonía rítmica en *En torno a una danza* a la cual se suma la frase 5 de la Kachampa.

En la misma danza hemos extraído en un fragmento de la letra de ensayo G, solo la línea melódica principal de *En torno a una danza* para compararla con la Kachampa de referencia y observar cómo el autor de la obra fragmenta la melodía original desapareciendo y trasladando algunos de sus elementos. Se trata de las frases 4 (b') y 5 (c) de la pieza referencial.

Kachampa de referencia (transpuesta una 5ta disminuída ascendente)



G línea melódica principal de "En torno a una danza"



Ilustración 22: frases 2 y 3 de Kachampa entrecortadas por silencios en *En torno a una danza*.

En el segundo, tercer y cuarto compás de *En torno a una danza*, algunas notas han sido reemplazadas por silencios. Luego, en la siguiente frase c, las dos primeras corcheas del penúltimo compás de la pieza original se han trasladado al segundo tiempo y la nota final se ha trasladado un compás después.

La danza rápida presenta otro procedimiento de variación melódica: el uso del centro de una frase obviando su inicio y su final.



Ilustración 23: frase 1 de Kachampa con eliminación de su 1er compás y de su nota final en *En torno a una danza*.

Así como la superposición de los tres materiales (a, b y c) distintos de la Kachampa:

Musical score for three instruments: Oboe, Clarinet, and Trumpet. The score starts at measure 129. The Oboe part is labeled 'c', the Clarinet part is labeled 'a'', and the Trumpet part is labeled 'b''. Each instrument plays a distinct melodic line, demonstrating contrapuntal texture.

Ilustración 24: contrapunto a 3 voces usando las frases 2 (Cl.), 4 (Trp.) y 5 (Ob.) en *En torno a una danza*.

Clarinete y trompeta están escritos en sonidos reales.

El siguiente ejemplo es la frase 3 (b) retrogradada en su melodía más no en su ritmo.

Musical score showing a retrograded melody. A box containing the letter 'P' is positioned above the first measure. The melody is marked with a forte 'f' dynamic. The notes are reversed in order but maintain their original rhythmic values.

Ilustración 25: retrogradación melódica de frase 3 de la Kachampa en *En torno a una danza*.

En el compás 151 encontramos la melodía de nuestra frase 3 (b) pero con el ritmo retrogradado de la frase 5:

Musical score comparing two phrases. The top staff is labeled 'Kachampa' and '151 b'. The bottom staff is labeled 'En torno a una danza' and 'f'. A tempo marking '♩ = 112' is placed between the staves. The bottom staff shows the melody of phrase 3 (b) with the rhythm of phrase 5.

Ilustración 26: melodía de F2 pero con ritmo retrogradado de F5 en *En torno a una danza*.

La tendencia a los procedimientos contrapuntísticos usando las frases de la Kachampa es marcada en esta obra. En la letra M, tres tom tom tocan al mismo tiempo fragmentos rítmicos derivados de las distintas frases. Asimismo, en las letras O y Q se superponen las 5 voces de cuerdas en *pizzicato*, amplificando la idea inicial de los toms a todas las transformaciones contrapuntísticas posibles extraídas de los tres materiales rítmicos distintos de la Kachampa.

CONCLUSIONES

Del análisis musical de las obras

De los tres materiales (a, b y c) de nuestra Kachampa de referencia, Theodoro Valcárcel usa solo el primero (a'). Sus recursos de "recreación" en relación a la melodía original son la re-armonización y renovación del acompañamiento (mano izquierda) en los aspectos de acentuación y de aceleración rítmica. La melodía misma es variada tímbricamente, sea por cambio de registro o refuerzo con su octava. El cambio de la dinámica es otro de sus recursos y, en la segunda parte de su obra, la transposición o cambio de armadura. Su lenguaje de alturas, que oscila entre lo modal y lo tonal, corresponde a los inicios del siglo XX.

Campos usa dos de los materiales (a, a', b) correspondientes a las frases 1, 2 y 3. Toma de ellos solo su ritmo, jamás su melodía. Tampoco menciona al menos un motivo completo de la Kachampa, lo que hará siempre es cambiar las alturas. Con excepción de la sección final, Campos será fiel al modo pentafónico en su asignación de alturas a los motivos rítmicos de la danza. Otra característica de la obra de Campos es el trabajo motivico: nunca usa más de tres tiempos de las frases originales, y desarrolla su discurso por repetición y por cambio de dirección melódica de sus motivos. Finalmente, está el recurso de la superposición violín-piano de dos motivos correspondientes a dos materiales distintos de la Kachampa.

Respighi usa en su obra los mismos materiales que usó Campos en la suya: frases 1, 2, 3 (a, a' y b) pero en distinto orden de aparición. A diferencia de Campos, sí se acerca a las alturas originales, variando mínimamente algunos ritmos pero sin destruir la idea melódica original. El recurso del *ostinato* rítmico en forma de nota repetida caracteriza los acompañamientos de la pieza de Respighi así como la transformación de una frase rítmico-melódica en solo frase rítmica. Otro recurso de Respighi es la exposición de frases completas (a diferencia de Campos) seguidas inmediatamente de su repetición en un registro opuesto y, a veces, en dirección melódica contraria a la primera presentación. Finalmente, Respighi crea nuevos motivos a partir de los ya expuestos y crea texturas contrapuntísticas de hasta tres voces distintas. Las posibilidades tímbricas y espaciales de la orquesta —los *tempi* rápidos, la acentuación y articulación— hacen de esta obra un modelo en el uso musical de un material tradicional cuya función original fue distinta.

La obra del que firma, a diferencia de las anteriores, usa las cinco frases de la kachampa de referencia (a, a', b, b' y c). Al igual que Respighi, usa a veces solo el ritmo de los motivos para crear secuencias de polifonía rítmica y en cada línea usa una misma altura. Y al igual que Campos, asigna distintas alturas al ritmo de las frases originales. Sin embargo, también usa las melodías originales de dos maneras: 1) las armoniza con intervalos de 4.^a, 5.^a, 7.^a mayor y 9.^a menor, 2) crea nuevas polifonías por medio de la superposición de frases distintas. En ambos casos —armonización con intervalos disonantes y tratamiento polifónico de los distintos materiales— se aleja de la simple monofonía, propia de la danza cuzqueña y también de la música tradicional de Cajamarca, músicas desprovistas de armonía y acompañadas solo por un instrumento rítmico como la caja o la tinya.

Entonces:

- Con solo una frase de cinco posibles, Theodoro Valcárcel trabaja las variaciones de color y, además, crea nuevos elementos derivados para desarrollar su obra.
- Campos toma solo el primer compás de dos frases, los repite en secuencia variando las alturas originales y construye un contrapunto a dos voces entre violín y piano.
- Respighi recurre al *ostinato* de nota repetida para sostener las melodías originales, crea nuevas melodías apelando a la variación melódica y convierte un motivo rítmico-melódico en puramente rítmico al reducirlo a una sola altura. (A remarcar que en su "Danza guerresca" ha apurado bastante el *tempo* tradicional de la kachampa lo cual da a la pieza un aire eufórico, alegre e impetuoso).

- El autor de este artículo usa todas las frases de la kachampa tradicional y recurre a la armonización “stravinskiana” de los motivos, a la superposición de los tres materiales distintos, a la polifonía rítmica de hasta cinco voces usando las 5 frases y a la transformación melódica que utiliza recursos del contrapunto tradicional (inversión y retrogradación).

Conclusión general

Con procedimientos distintos, se percibe en las cuatro obras la danza tradicional cuzqueña e, incluso, su aire guerrero (danza del combate), tal como fue planteada en la tradición andina.

Nacionalismo, polimodalidad, minimalismo y etnicismo —recursos propios de la vanguardia musical del siglo XX— son usados en estas obras. Las piezas de Valcárcel y Respighi corresponderían al llamado nacionalismo (1920-1940), como lo menciona Aurelio Tello en su valioso artículo. Las piezas de Campos y el que firma, escritas a inicios del siglo XXI, manifestarían más bien un encuentro de sus lenguajes personales con las tradiciones musicales de su país.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review*, 15 (2), 189-225. Recuperado de: <http://musicaslatinoamericanas.blogspot.pe/p/factores-de-identidad-musical.html>
- Cáceres, E. (julio de 2001). Música e identidad. La situación latinoamericana. *Revista Musical Chilena* (196), 83-86. Recuperado de: <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12561/12867>
- Fubini, E. (2002). Escuelas nacionales, folclor y vanguardias: ¿elementos compatibles en la música del siglo xx? *Boletín música* (9) Casa de las américas, 18-24.
- Monzón, R. (enero de 2014). Música de vanguardia: definición y principales corrientes. *Revista Catalejo. Com.* Recuperado de: www.revistacatalejo.com/2014/01/09/musica-de-vanguardia-definicion-caracteristicas/
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso Húmero*. Recuperado de: [www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%](http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20)
- Torres, R. (enero de 1988). Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur. *Revista Musical Chilena*, (169), 58-85. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118457/Creacion-musical-e-identidad-cultural-en-America-Latina.pdf?sequence=1>

Anexo 2: *Kachampfa* para piano de Theodoro Valcárcel

KACHAMPFA

(DANZA DEL COMBATE)

THEODORO VALCARCEL

Allegro vigoroso (♩ = 176)

The musical score is written for piano in G major and 3/8 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the tempo marking 'Allegro vigoroso (♩ = 176)' and the dynamic marking 'f staccato'. The score features a rhythmic accompaniment in the bass line and a melodic line in the treble. Measure numbers 8, 15, 21, and 28 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Anexo 4: fragmento de *Danza guerresca* para orquesta de Ottorino Respighi

18 Allegro impetuoso ($\text{♩} = 152$)

Ott.
Fl.
Ob.
Cl. i.
Cl. P.
in RE
Cl. in LA
Cl. B.
in LA
Fg.
C. Fg.
Cr.
in MI
Trb.
in LA
Trbu.
Tp.
Tub. B.
P.
G. C.
T. . c.

18 Allegro impetuoso ($\text{♩} = 152$)

Vni I.
Vni II.
Vle.
Vc.
Cb.

Anexo 5: En torno a una danza de José Sosaya Wekselman

Danza 1

D ♩ = 84 Andantino

31

Picc. *ppp*

Fls. *ppp*

Obs. *ppp*

Cor. Ingl. *ppp*

Clas. Sib. *ppp*

Fag. *ppp* *p*

Cfag. *ppp*

Tpts.

Tbn.

Perc. 2

Timp. *p*

Vlins. I *pizz mp*

Vlas. *pizz mp*

Vcs. *tutti ff*

Cbs. *pizz mp*

Danza 2

Musical score for measures 85-88. The score includes parts for Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Cor Anglais (Cor. Ingl.), Clarinet in B-flat (Cls. Sib.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (Cfag.), Cors 1.2, Cors 3.4, Trumpets (Tpts.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. Bajo), Trombone (Tba.), Percussion 4 (Perc. 4), Violin I (Vlns. I), Violin II (Vlns. II), Viola (Vlas.), and Cello (Ves.). Measure 85 is marked with a box containing 'J' and 'a 2'. Measures 86-88 feature a dynamic marking of *f*. The Viola part includes a *pizz.* marking. The Cello part has a *gliss.* marking in measure 88.



Musical score for measures 90-93. The score includes parts for Contrabassoon (Cfag.), Trombone Bass (Tbn. Bajo), Trombone (Tba.), Percussion 4 (Perc. 4), Violin solo (Vln. solo), Violin I (Vlns. I), Violin II (Vlns. II), Viola (Vlas.), and Cello (Ves.). Measure 90 is marked with a box containing '90'. Measures 90-93 feature a dynamic marking of *f*. The Viola part includes an *arco* marking. The Cello part has a *f* marking.