



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

ISSN: 2521-8565





Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones
CICREMP



Vol. 3, n.º 2

Serie Bicentenario



Universidad
Nacional de Música



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Carmen Escobedo Revoredo
Presidenta de la Comisión Organizadora

Lydia Hung Wong
Vicepresidenta de Investigación - Comisión Organizadora

Omar Percy Ponce Valdivia
Jefe del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, CREACIÓN MUSICAL Y PUBLICACIONES

Universidad Nacional de Música

Director general de la revista
Omar Percy Ponce Valdivia - Universidad Nacional de Música, Perú

Apoyo de edición
Roxana Bada Céspedes - Universidad Nacional de Música, Perú
Alexandra Cipriani Ronceros - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Comité de evaluación
Juan Mullo Sandoval - Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador
Ramon Thiago Mendes de Oliveira - Universidad Nacional de Música, Perú
Alfonso Padilla Silva - Universidad de Helsinki, Finlandia
Zoila Vega Salvatierra - Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú
Juan Carlos Poveda Viera - Universidad Alberto Hurtado, Chile

Corrección de estilo
Jinet Díaz Oré - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Traducción
Violet Cavicchi - Department of Music Brown University, USA
Oswaldo Gavidía Cannon - Universidad Nacional de Música, Perú

Edición melográfica
José Manuel Llancari Olivera - Filarmonika Music Publishing, USA

Proemio de la Serie Bicentenario
Oswaldo Gavidía Cannon - Universidad Nacional de Música, Perú

Diseño, diagramación y edición gráfica
Alexis Monteagudo Torres - Instituto Peruano de Publicidad IPP, Perú

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional del Perú N° 2017-09631

ISSN: 2521-8565

E-revista: revistas.unm.edu.pe
E-ISSN: 2616-681X

Dirección para correspondencia: Universidad Nacional de Música
Av. Emancipación 180, Cercado de Lima 15001 - Perú.
Tel.: +51 1 4269677 – anexo 2162 / E-mail: revista.investigacion@unm.edu.pe

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones. Vol. 3, 2 (diciembre 2019). – Lima: UNM, Cicremp.

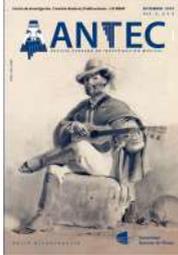
Semestral
ISSN: 2521-8565

1. Música – Publicaciones periódicas – Perú
I. Universidad Nacional de Música - Centro de Investigación Musical y Publicaciones



ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical empleado en diversas culturas del Perú antiguo y actual. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido, desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, las representaciones escultóricas de músicos y, propiamente, los instrumentos musicales que se han conservado contruidos en cerámica, metal y cañas. Actualmente, con su denominación de antara señala una amplia gama de variantes locales existente entre las comunidades costeñas, andinas y amazónicas, siendo un instrumento central y característico al interior de cada una de estas tradiciones.

ANTEC is the original name of a musical instrument disseminated by diverse cultures of Peru. It is an aerophone comosed by consecutive reeds of different lengths and heights of sound development from the prehispanic world, as evidence by iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments that have been preserved built constructed in ceramic, metal, and reeds. At present, the denomination of antara includes a wide range of local variants on the existing instrument in coastal, Andean and Amazonian communities. In all those practice spaces, the musical use of the aerophone is central and characteristic.



ILUSTRACIONES DEL PRESENTE NÚMERO

Portada

“Dibujo anónimo de guitarrista peruano, c. 1840. Conservado en álbum de Isidora Zegers, publicado por el Centro de Estudios Barros Arana, Chile”. Facilitado por José Manuel Izquierdo König.

Imagen de antec o antara

Dupla instrumental de antara y caja de Cajamarca. La variante local llamada antara o andara es un aerófono empleado en diversas tradiciones musicales en el norte de Perú. En Cajamarca su uso es expandido en todas las provincias, ejecutada simultáneamente con la caja o tambor de cuerpo globular; el músico multinstrumentista alterna además su rol de antarista con el rol de cantor, siempre al ritmo de la caja.

La antara de Cajamarca consta de catorce tubos de carrizo dispuestos consecutivamente, que conforman una escala pentáfona que inicia en el V grado respecto de la tónica menor y se extiende en su registro agudo hasta cuatro octavas.

El timbre característico de esta variante local está determinado por la cualidad sonora propia del carrizo; por el diámetro delgado de los tubos con relación a cada nota; y, sobre todo, por el corte oblicuo que se aplica a cada uno de los tubos en su extremo superior, en el lado frontal del instrumento, es decir, en el lado opuesto al que se insufla el aire.

Los tubos de la antara son entresujetados por una cuerda que los adhiere a dos filetes de caña: uno va perpendicular a los tubos y otro, oblicuo; ambos se unen al sujetar el tubo más pequeño.



El músico ejecuta la dupla instrumental sujetando la antara con la mano izquierda y deslizándola por el labio inferior al soplar, mientras que con la mano derecha sujeta una baqueta de madera para percutir la caja, la cual está suspendida de su antebrazo izquierdo y ubicada con las membranas en sentido perpendicular a su cuerpo. Al tocar la caja, a través del vaivén de la baqueta, se producen sonidos expandidos en la membrana y, alternadamente, sonidos cortos producidos en el aro. Las músicas que se interpretan con antara y caja corresponden a contextos festivos o de baile, en tanto se basan en el toque rítmico de la caja; los géneros musicales son mestizos de huayno y de kashwa. Importantes agrupaciones musicales de Cajamarca han empleado la antara como instrumento líder y representativo de la localidad en sus producciones fonográficas. La fotografía aquí presentada fue tomada por Marco Bautista en Lima el año 2011.

Equipo editor de Antec

CONTENIDO

Preludio

Proemio. Bicentenario: arte y fe en el Perú	7
Prólogo	11

Temas

Artículos

José Manuel Izquierdo König Música, circulación y poesía en las canciones de Pedro Ximénez Abrill Tirado	16
Ricardo López Alcas El zapateo en las tradiciones afrocriollas de la costa peruana: una mirada a lo musical	52
Julio Daniel Galindo Bicerra Recursos compositivos del Neoclasicismo en la obra para guitarra Sonata <i>Omaggio a Boccherini</i> del compositor Mario Castelnuovo-Tedesco	74

Coda

Prácticas musicales

Javier Estanislao Silva Villanueva La música de la danza Tuy-tuy en el distrito de Llata, provincia de Huamalíes de la región Huánuco	99
--	----

Reseña de discos

Equipo editor de Antec Difundiendo la música académica peruana más allá del concierto. Producción discográfica de la Universidad Nacional de Música (2018-2019)	113
--	-----

Instrucciones para autores	119
---	-----

CONTENIDO

Prelude

Proemium. Bicentennial: Art and Faith in Peru 7

Prologue 11

Themes

Articles

José Manuel Izquierdo König

Music, Circulation, and Poetry in the Songs of Pedro Ximénez Abrill Tirado 16

Ricardo López Alcas

The Zapateo in Afrocriolla Traditions of the Peruvian Coast:

A Look at the Music 52

Julio Daniel Galindo Bicerra

Neoclassical Compositional Resources in Mario Castelnuovo-Tedesco's

Sonata for Guitar *Omaggio a Boccherini* 74

Coda

Musical practices

Javier Estanislao Silva Villanueva

The Music of the Tuy-tuy Dance in the District of Llata,

Province of Huamalés in the the region Huánuco 99

CDs review

Equipo editor de Antec

Disseminating Peruvian Academic Music beyond the Concert.

The Musical Recording Production of Universidad Nacional de Música (2018-2019) .. 113

Instructions for authors 119



Preludio

—> *Proemio. Bicentenario: arte y fe en el Perú* <—

La conmemoración del Bicentenario de la Independencia del Perú trae a nuestras mentes y corazones diversos recuerdos y sentimientos. Para algunos, esta etapa necesaria del desarrollo de un pueblo debió realizarse posteriormente y de una manera diferente —sin la presencia dominante de ejércitos venidos de fuera del Perú— y concluir en un distinto modo de gobierno; para otros, no era prudente postergarla, incluso, para asegurar la independencia de los países circundantes. Se discute si estábamos preparados para afrontar tan grande reto en ese momento —y no solo desde un punto de vista militar—, como también si el sistema de gobierno seleccionado —la República— fue el óptimo. Más allá de estas reflexiones, lo cierto es que la independencia se dio y nos ha correspondido continuar en este camino.

En la guerra por la Independencia, las familias peruanas componían tanto los ejércitos realistas como los independentistas: el abrazo mutuamente dado, antes de la Batalla de Ayacucho, por familiares y amigos que los integraban es una muestra de esta realidad. Diríamos mal si juzgásemos que solo querían al Perú aquellos que formaban una hueste y no la otra. Nuestra independencia empieza con pluralidades, diciéndolo sin eufemismos, con divisiones; pero, también con principios e ideales. Si el ideal era realmente el bienestar del Perú entendido como el bien común y felicidad de todos los peruanos, ¿podríamos calificar a alguien de sentimientos no patriotas? Diferente sería nuestra calificación de situaciones o personas guiadas con violencia y egoísmo hacia otros fines.

La independencia de nuestra patria se dio y continúa. El arte nos ha acompañado, junto con la fe —sea que la neguemos o afirmemos, sea que la apliquemos a un rubro u otro— en todo este camino. Ambas estuvieron presentes en otras celebraciones de este acontecimiento, algunas fastuosas, otras menos lucidas. El arte y la fe nos han hecho resistir gravísimos momentos de nuestra historia, ellas han plasmado muchos dolores y alegrías de nuestra patria. Y la música, también diversa, ocupa aquí un lugar primordial. En su enorme riqueza musical, el Perú se distrae, forja, reflexiona y se enaltece.

En su complejidad y diversidad, ahora entendidas como impulso y no barrera de desarrollo, el Perú existe. Los peruanos y nuestras diversas manifestaciones artísticas, productos de nuestra historia y espíritu, convivimos. Es posible que no todas vayan con nuestro parecer o preferencia, o que entendamos algunas como ajenas, extranjerizantes o exageradamente calificadas; no obstante, se debe reconocer que se integran en nuestra patria y gente.

Nuestra identidad como país, nación o conjunto de naciones, tiene como un punto esencial la música. Una parte de ella se conserva en los archivos; otra, vive en las tradiciones o costumbres de los pueblos y espera la conservación de su práctica y su registro; otra, se producirá con base en lo hecho antes. Por ello, la Universidad Nacional de Música, en su constante preocupación por el estudio y la valoración de las diversas expresiones musicales, sobre todo en la conmemoración del Bicentenario de la Independencia, especialmente dedica una serie de números de *Antec* a la música del Perú y de los peruanos. En este recorrido, a través de variados textos y perspectivas, se presentarán investigaciones que deseamos muestren nuestras inquietudes y reflexiones. Este camino incluirá estudios sobre lo que se ha optado por denominar música tradicional, popular y académica. Si el Perú nació y se conserva diverso, también lo es su arte. La Universidad Nacional de Música y la revista *Antec* ofrecen un espacio para conocerlo mediante su música. Nos corresponde aprovecharlo.

Oswaldo Gavidia Cannon

Docente de la Universidad Nacional de Música
Miembro de la Comisión Música en el Bicentenario 2021 Perú



Prólogo



El Bicentenario es un jalón que nos obliga tanto a mirar la historia como a avizorar el futuro. Abre espacios para la reflexión. Obliga a plantearse muchas preguntas (...). Yo escribí en alguna parte que las raíces de la identidad estaban en el futuro.

Miguel Rojas Mix

Tras cinco entregas de *Antec* desde el 2017, la presente irrumpe con ímpetu de nuevas sendas. Es una sexta entrega cargada de reflexiones y preguntas que navegan en el mar de un paradigma emergente: el Bicentenario de la Independencia, a conmemorarse centralmente en 2021.

Indudablemente, las maneras diferenciadas, mixtificadas y hasta contradictorias de pensar y poner en práctica la música en estas dos centurias son correlato de las transformaciones que ha experimentado nuestra sociedad en su devenir de encuentros y desencuentros. Al ingresar hoy a una nueva serie de *Antec*, la Serie Bicentenario, el reto a nuestra perspectiva editorial es alto en el espacio reflexivo de la música; se trata de asumir el pasado musical no como una cadena inerte de hechos, sino como un poderoso caudal estético, que al paso de los años es iluminador de las búsquedas y proyecciones que —en distintos tiempos y espacios— han emprendido los músicos en su mirada hacia el futuro. La Serie Bicentenario se propone ofrecer una basta mirada a este proceso; la gama de temáticas a publica no concatena precisamente una historia, sino, conjuga un entramado de múltiples historias y acontecimientos musicales, cuya coexistencia e interrelación, activan los cuestionamientos más profundos sobre la identidad, entendida como una construcción de lo futuro. En tal espíritu reflexivo, esta entrega presenta tres investigaciones enfocadas en universos musicales distintos comprendidos entre el siglo XIX y XXI.

Desde un enfoque histórico, el investigador José Manuel Izquierdo *König* entrega en colaboración internacional su texto *Música, circulación y poesía en las canciones de Pedro Ximénez Abrill Tirado*, compositor peruano-boliviano de la primera mitad del siglo XIX, cuya prolijidad musical está aún en descubrimiento. Junto con abordar la circulación de sus canciones poético hispánicas, el texto permite palpar cómo las disyuntivas sobre lo americano en la música se daban ya tempranamente en la coyuntura republicana; las obras de Abrill Tirado con acompañamiento de guitarra cuya mención es de *yaraví*, por ejemplo, serían —desde la perspectiva del autor— obras develadoras del cruce entre nociones de la civilización clásica, la guitarra y un género musical criollo asumido como nacional.

En el segundo texto, titulado *El zapateo en las tradiciones afrocriollas de la costa peruana: una mirada a lo musical*, el investigador y músico Ricardo López Alcas ofrece desde una visión cercana, un estudio musical del zapateo como forma de producción sonora en dos tradiciones musicales de gran vigencia en la costa de Perú: el *hatajo de negritos* y el *zapateo criollo*. Tras analizar algunos rasgos performativos y contextuales, el estudio devela elementos comunes y diferenciadores entre ambas tradiciones, sustentado en acertados planteamientos de transcripción musical, aplicados tanto a la instrumentación como el acto mismo del zapatear. Más allá de lo sonoro, el texto deja ver cómo el proceso de institución del zapateo como tradición musical afro-criolla, está también inscrito en las definiciones de identidad surgidas en el paradigma de modernidad del siglo XX.

Tal espíritu renovador de la música estaba también vigente en el ámbito artístico europeo, así lo muestra en el tercer artículo el guitarrista Julio Daniel Galindo Bicerra, quien a través de un análisis estilístico de la obra *Sonata Omaggio a Boccherini* del compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, reconoce la presencia de ciertos recursos compositivos del llamado neoclasicismo, el cual instalado en Francia, llegaban en tanto concepto estético hasta España, donde se instauraba la guitarra como instrumento de concierto.

De esta manera, quedan en la exposición de temas tres universos musicales diferenciados y cuyo desarrollo corresponde a distintos procesos históricos. Sin embargo, en el proceso de elaboración editorial hemos vislumbrado que existe un tono común entre estos; efectivamente, éste es la búsqueda de los músicos de quién hace y a dónde se dirige la creative musical en su generación. Carecería de sentido entonces pretender una comprensión de estos universos musicales enfocados únicamente cada uno en su “presente” y des-sincronizando el devenir nacional del internacional.

Un importante logro de esta entrega, en su sección coda, es el reflote la sección *Prácticas musicales*, creada en 2018 para acoger a textos de carácter experiencial y basados en el relato autoetnográfico de sus autores, en tanto, sean cultores activos o músicos partícipes directos de alguna de las innumerables prácticas musicales que coexisten en el país. Aportar al reconocimiento del inmenso bagaje musical que se localiza en múltiples espacios y lugares de Perú, es una manera efectiva de aportar a la convivencia y ciudadanía desde la música, por tanto, la sección continuará abierta para publicar textos de carácter descriptivo, cuya aceptación no depende de un proceso de arbitraje. En esta oportunidad, nos satisface sobremanera presentar el aporte de un destacado estudiante de clarinete de la UNM, Javier Silva Villanueva, quien comparte sus saberes sobre la música danzada del *Tuy tuy* de la localidad de Humalíes, Huánuco, mostrando cómo una práctica de significancia republicana se constituye además en una práctica asociada a la religiosidad local, y ya signada como música identitaria, su práctica es expandida hacia contextos de carácter cívico y a concursos oficiales de músicos.

Finalmente, en la coda de la presente edición, presentamos una reseña sobre las tres primeras producciones de música peruana publicadas por el Centro de Investigación,

Creación Musical y Publicaciones en su *Serie audiovisual*. Se trata de fonogramas en los que se han plasmado obras y arreglos de diferentes vertientes musicales interpretados por músicos formados en esta casa de estudios.

Para cadenciar este preludio, no debe quedar sin resaltar la renovación de la identidad visual que asume Antec a partir de esta entrega. Las renovaciones son indicadores de ascenso en el rumbo del conocimiento; para el equipo editor de Antec, las grandes decisiones enfrentadas en este proceso han sido signo de una mayor experiencia en nuestras labores y han sido trascendentes en la consolidación de nuestra perspectiva editorial. Con visión al futuro, la nueva Serie Bicentenario y la renovada presencia de *Antec* son también reafirmación de nuestro compromiso institucional y musical con el país.

Lima, diciembre de 2019

Mag. Omar Ponce Valdivia

Director de Antec: Revista Peruana de Investigación Musical



Temas



José Manuel Izquierdo König

(Valdivia, 1985)



Doctor en Música por la Universidad de Cambridge, donde estudió becado por una Gates Cambridge Scholarship, actualmente es profesor de musicología del Instituto de Música y director de investigación y postgrado de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado su trabajo principalmente sobre música latinoamericana del siglo XIX, incluyendo perspectivas sobre compositores, ópera, músicas locales y también fuentes y aspectos patrimoniales. Ha dedicado amplios esfuerzos al estudio y recuperación de la música de José Bernardo Alzedo y Pedro Ximénez Abril Tirado, habiendo publicado extensamente sobre ambos compositores, así como sobre otros diversos tópicos. Por su trabajo como investigador ha sido galardonado con diversos premios, incluyendo el Otto Mayer Serra, el Premio Ruspoli de Musicología Euro-Latinoamericana y el premio Tosc@ de estudios transnacionales de ópera. Por sus esfuerzos en la recuperación cultural y patrimonial, ha sido declarado visita ilustre de la ciudad de Arequipa, y recibió la medalla de su ciudad natal, Valdivia.

Música, circulación y poesía en las canciones de Pedro Ximénez Abrill Tirado

Music, Circulation, and Poetry in the Songs of Pedro Ximénez Abrill Tirado



José Manuel Izquierdo König
Pontificia Universidad Católica de Chile
juizquie@uc.cl



Resumen

Desde el redescubrimiento de la obra del compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado, se ha generado un creciente interés por su obra. Esto, principalmente, por su abundante producción en música instrumental, orquestal y de cámara. Sin embargo, hasta ahora sus canciones para canto y piano, las cuales son más de 200, han pasado mayormente desapercibidas; en particular, porque se conservan en colecciones altamente fragmentadas y con abundantes duplicaciones. En este artículo, ofrecemos una clasificación de dichas canciones a partir de diversas fuentes, y también una perspectiva teórica para comprenderlas. Principalmente, proponemos un enfoque de la canción como un vehículo para la circulación y la expresión de textos poéticos de la época, sobre todo de autores españoles y americanos. Así, las canciones de Pedro Ximénez Abrill no solo son un repertorio valioso en sí mismo, sino también un vehículo para explorar con mayor atención los modos de circulación, recepción y apreciación de poesía y canción en América del Sur en la primera mitad del siglo XIX.

Palabras clave

Pedro Ximénez Abrill; canto y piano; siglo XIX; música y poesía; circulación musical

Abstract

Since the rediscovery of the works of the Peruvian-Bolivian composer Pedro Ximénez Abrill Tirado, a growing interest in his work has developed. This is primarily due to his abundant output of instrumental, orchestral, and chamber music. Nevertheless, to this date his songs for voice and piano, totalling more than 200, have gone largely unnoticed; in particular, because they have been conserved in highly fragmented collections and with numerous duplications. In this article, we offer a classification of these songs from diverse sources and also a theoretical perspective for understanding them. We primarily propose a focus on the song as vehicle for circulation and expression of poetic texts from the period, above all from Spanish and American authors. Thus, the songs of Pedro Ximénez Abrill are not only a valuable repertory in their own right, but also a vehicle for exploring with greater attention the modes of circulation, reception, and appreciation of poetry and song in South America in the first half of the nineteenth century.

Keywords

Pedro Ximénez Abrill; voice and piano; nineteenth century; music and poetry; music circulation

Recibido: 02/12/19 Aceptado: 13/12/19

Introducción

La circulación de poesía en América Latina, así como de múltiples otros bienes culturales, en tiempos cercanos a las independencias de comienzos del siglo XIX es aún una tarea pendiente. Si bien algunos autores (Andrés Bello, José María Heredia) y tendencias (el auge de un cierto romanticismo, la pervivencia de un clasicismo conservador) han sido del interés de algunos autores, el espectro mayor de la circulación de poesía ha sido afectado por lo que Andrew Bush llamó una invisibilización de “un comercio alternativo e interno” en las naciones americanas, que contrapesaría el influjo *derivativo* hacia la poesía peninsular (Bush, 2002, p. 15). Es evidente, sin embargo, que la poesía ocupó un lugar simbólico y significativo en este periodo, como se puede ver en las abundantes trazas que dejó en la prensa, en álbumes y en cuadernos personales. La poesía fue no solo un espacio del arte como abstracción del individuo moderno y su poiesis, sino un fenómeno colectivo, circulante y transversal a la población letrada.

Con el reciente Premio Nobel de Literatura otorgado a Bob Dylan, se hizo evidente que el espacio de la canción como circulación, creación y confección de textos poéticos no ha penetrado del todo en el estudio de la literatura. La condición misma de las canciones como poemas es un tema largamente debatido, pese a importantes ensayos que confrontan esos debates desde una mirada interdisciplinaria: son particularmente relevantes como modelos los trabajos de Philip Furia (1992 y 2006), el de Adam Bradley (2017) y el de Carol Kimball (2013). Sin embargo, el centro de tales trabajos ha sido, con mayor frecuencia, la canción popular del siglo XX. Lamentablemente, la canción parece estar doblemente afectada por los embates de nuestros prejuicios: por el lado de los músicos, es considerada como una forma musical menor, no comparable canónicamente a las grandes obras instrumentales o escénicas; y, por el lado de la literatura, es considerada como una forma poética menor, no comparable a la poesía publicada en papel.

Este debate se centra en la canción de la música popular, ya que esta contempla un espectro poético en el campo literario: por lo general, letra y música son originales, aunque muchas veces sean de autores diferentes en colaboración. Radicalmente distinto es el caso de aquellas canciones de una tradición en la que el poema fue musicalizado, como el *lied* alemán, quizá el caso más célebre¹. En esta perspectiva, el *lied* es un repertorio específico, que apunta a un modelo de canción distinto, en el que el texto literario es *alumbrado* y *comentado*, expandido, pero también dirigido desde su musicalización.

1 Ver, por ejemplo, el trabajo de Jürgen Thym y Harry E. Seelig, 2010.

Aquel modo de trabajo fue muy habitual durante el siglo XIX y no solo correspondió a la tradición alemana del *lied*, celebrada en los ejercicios de Schubert o Schumann. De igual forma, las canciones española y latinoamericana parecen haber tenido un auge desde las décadas de 1830 y 1840 con una mayor circulación de *cancioneros* —libros donde solo se publican las letras de canciones, asumiendo que el lector conoce previamente la melodía— y una pequeña pero llamativa creación musical en torno a poemas contingentes y contemporáneos. El lugar de aquellas canciones, más allá de un ejercicio creativo, es especialmente relevante como relectura, amplificación y circulación de las letras de la época; creemos que este aspecto no ha sido aún investigado; probablemente, por la escasez de fuentes editadas o de conocida circulación. A diferencia del *lied* alemán, en el presente artículo hablamos de un repertorio muerto, de archivo, y no de una tradición continua.

En ese sentido, reflexionaremos sobre la circulación, interpretación y resignificación poética en el periodo comprendido por las más de doscientas canciones que escribió Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856), compositor nacido en Arequipa y radicado, desde 1833, en Sucre, Bolivia. En su mayoría, estas canciones —conservadas en diversas colecciones, principalmente en Perú y Bolivia— parecen estar compuestas sobre poemas previamente escritos y seleccionados por el autor, en la tónica de la *canción de arte* occidental de la época. De este total, dado que el compositor rara vez hace referencia al autor o título original del poema, menos de la mitad han sido reconocidos a partir del incipit de los versos. Aun así, esto nos da casi cien canciones asociadas a autores o publicaciones del periodo, y, por tanto, un volumen significativo para el análisis en esta materia. El universo de temáticas, autores e influencias es amplio: desde textos del siglo XVIII, un interés particular por ediciones de Juan Francisco Adana hacia 1800, diversos autores americanos, hasta traducciones de Víctor Hugo y Walter Scott.

Nuestra hipótesis es que, por medio de estas canciones, es posible entrever no solo los elementos de la circulación de estas obras poéticas en la región andina, sino también la lectura que de ellas hacía un ciudadano letrado no vinculado, en forma específica, al mundo de la literatura. Estas canciones, y los poemas a través de ellas, nos aproximan a la experiencia de este tipo de objetos simbólicos y culturales en el siglo XIX temprano latinoamericano, especialmente en ámbitos como el salón letrado y la tertulia, donde la música siempre mantuvo un lugar preponderante. Finalmente, vincularemos este universo de canciones con otros similares en la región, para dar mayores luces sobre el fenómeno de la canción como espacio de circulación poética en América Latina en el siglo XIX.

Considerando estos elementos, el artículo se divide en cuatro secciones: la primera es una pequeña introducción al problema del *cancionero* y la poesía musicalizada en la América española a comienzos del siglo XIX; la segunda da un marco general a las canciones de Ximénez y brinda algunas de sus características; la tercera establece ciertas reflexiones sobre tópicos de amor y melancolía en dichas canciones, así como sus vínculos con la poesía española; y la última sección apunta al espacio de lo popular, lo americano y lo nacional. El artículo cierra con un listado o inventario de las canciones que hemos podido

revisar en manuscrito, a partir del íncipit de los textos; se establecen la ubicación y las copias de las mismas. En ningún caso debe considerarse dicho listado como un catálogo definitivo de estas canciones, un universo complejo que requerirá aún muchísimo estudio.

1. El cancionero en América Latina en tiempos de independencia

Como señala Julio Ramos, “tras la victoria sobre el antiguo régimen se intensificaba el caos [...] *Escribir*, a partir de los 1820, respondía a la necesidad de superar la *catástrofe*, el vacío del discurso, la anulación de estructuras, que las guerras habían causado”. (Ramos, 2003, p. 35). Lo que señala Ramos, a grandes rasgos, parece aún válido y relevante, pero se encapsula demasiado la condición de *escritura*. Lo mismo se podría decir de otras formas de creación y adaptación, así como de la lectura o el mismo acto de funcionar como un ciudadano letrado: hay una sobrevivencia moderna basada en superar el miedo al vacío textual, al vacío del discurso relevante. En América Latina, a comienzos del siglo XIX, se escribe, se lee y se entrecruzan lecturas y escrituras en forma constante.

La circulación en forma anotada de poesía para cantarse, ya sea con o sin notación musical, tiene una larga tradición compartida entre Europa y América, instalada en formatos como la literatura de cordel, pero también en la creación muy personal de selecciones de canciones. El estudio de estos últimos formatos, sin embargo, no ha generado demasiado interés en los investigadores musicales, excepto para casos muy específicos o realmente singulares. Por ejemplo, fue evidente el atractivo que tuvo para la musicología latinoamericana de mediados del siglo XX un documento llamado Códice de Fray Gregorio de Zuola, de origen peruano, pero conservado en Buenos Aires. Este volumen, compuesto hacia 1700, contiene 18 canciones transcritas desde la tradición oral iberoamericana, 16 con temática secular y 2 con temática religiosa, que fueron anotadas solo como melodía y letra, sin bajo, una estrategia propia de un volumen de canciones.

Escribiendo sobre el fenómeno del *songster*, un pequeño impreso anglófono decimonónico con varias canciones, Derek Scott señaló que, aunque “representa un volumen tan importante del quehacer musical del siglo XIX, por alguna razón ha escapado de los anales de la historia de la música” (Scott, 2017, p. 1). Lo mismo puede decirse, sin lugar a dudas, con respecto a las canciones en habla hispana en este periodo. Coincidimos con Scott en que “los investigadores, hasta ahora, han demostrado poco interés en la literatura de música popular decimonónica” (Scott, 2017, p. 2). En algunos casos, esta distancia de la musicología con respecto a las colecciones de canciones es notoria, puesto que es habitual encontrar en los archivos, junto a las partituras que han sido abundantemente revisadas y cotejadas, cancioneros que parecen nunca haber sido consultados. Para el caso latinoamericano, es bien poco lo que puede encontrarse sobre canciones del siglo XIX. Considerando cancioneros, álbumes o impresos, compilaciones de poemas para ser cantados, hay una casi total ausencia de dichos estudios en la región. Más allá de los excelentes estudios de Bernardo Illari sobre Juan Pedro Esnaola (2001) o el reciente artículo de Tomás Cornejo y Ana Ledezma (2019) sobre las canciones chilenas hacia 1900, un repertorio mucho más tardío, poco se ha escrito.

Aun así, son muchos los volúmenes a la espera de cierta atención o de herramientas que nos permitan enfocarnos en ellos y en la circulación de canciones y musicalización de poemas de este periodo. Pensemos, por ejemplo, en el caso de un bellissimo cancionero hispanoamericano de la década de 1850, conservado en la Colección Eugenio Pereira Salas del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. El mismo Pereira Salas no hace referencia alguna a este cancionero, como tampoco lo hacen otros investigadores que consultaron la colección interesados en la música del siglo XIX, pese a que incluye más de un centenar de poemas *para cantar* de la época, de la región latinoamericana, en manuscrito y con interesantes formas de clasificación de sus contenidos. En general, las colecciones de la primera mitad del siglo XIX son mayormente manuscritas, rara vez son impresas. Una excepción importante es el reconocido *Cancionero argentino. Colección de poesías adoptadas para el canto*, editado entre marzo de 1837 y junio de 1838 por José Antonio Wilde en Buenos Aires. El grueso de estas canciones —compuestas, entre otros, por Juan Pedro Esnaola y Juan Bautista Alberdi— son poesías contemporáneas musicalizadas, habitualmente de autores locales. Diego Molina y Marcela Croce plantearon que el *Cancionero argentino* justamente era una extensión del fenómeno de la antología poética realizado en Buenos Aires desde la publicación de *La Lira Argentina* en 1824 (2016, p. 245).

Es innegable que el *Cancionero argentino* funciona como antología poética y como fuente para poemas que de otro modo no se hubiesen conservado, pero ¿es un cancionero solo un volumen antológico de poesía? ¿Cómo establecemos la relación de su materialidad, circulación y uso entre música y letra? Como bien señaló Lauro Ayestarán en su volumen sobre música en el Uruguay, en la región los cancioneros del periodo tienden justamente a la reedición de canciones y, por lo mismo, a un tipo de circulación atingente a la canción como objeto total, y no solo al poema como constructo independiente. Su argumento proviene de un álbum conservado en la iglesia de San Francisco, en Montevideo, que incluye copias manuscritas de 79 partituras en un álbum de canciones. La apreciación de Ayestarán sobre el volumen es sintomática: según él, la música de salón americana, “sin mayor potencialidad creadora, recibe pasivamente en su seno lo que la moda europea le impone. Recién cuando por la vía del salón, algunas de estas músicas cae[n] en el dominio del pueblo, este las fecunda y alterando sus caracteres, las folkloriza” (1953, p. 529).

Observemos este volumen con otros ojos. Efectivamente, en él buena parte de las canciones son copia de colecciones realizadas en otros lugares de España o América, entre 1820 y 1843. Entre ellas, pueden mencionarse varias del *Cancionero argentino*, otras de una *Colección de cantos amorosos* editada en Montevideo en 1841, e incluso de una colección temprana de canciones del célebre Sebastián Yradier editadas en España un año antes. A esto se suman arias de óperas, como Rossini, e himnos patrióticos y canciones que causaban ya furor en el periodo, como “La cachucha” o “La corina” (Ayestarán, 1953, pp. 514-529). Pero Ayestarán desconoce la posibilidad de creaciones locales, con todo lo que ello implica. El volumen incluye decenas de canciones no rastreadas o de autor desconocido, entre ellas una “A Florinda” basada en el mismo poema de una canción compuesta por Pedro Ximénez Abrill, cuyo íncipit es “No trates mi cariño Florinda con desdén”.

Para el caso del volumen reseñado por Ayestarán, lamentablemente, no sabemos si el copista es también autor de la canción —sobre Ximénez, lo discutiremos con mayor detalle más abajo—, pero como fuera, ambas versiones dan cuenta de una práctica importante. El hecho de que existan al menos dos musicalizaciones distantes, y distintas, de un mismo poema es un ejemplo claro de cómo la música y la canción en particular podían contribuir a la circulación y divulgación de la poesía en este periodo, en este caso, en forma paralela en las regiones andino-peruana y en el Río de la Plata. Son dos fuentes para un poema, pero también dos atestigüaciones de un proceso creativo en el que la circulación de un texto, sea o no musicalizado, implicó dos respuestas artísticas distintas. Este mismo ejercicio de circulación se repite, por ejemplo, con el poema “El desamor” de Esteban Echeverría, cuyo incipit es “Acongojada mi alma día y noche delira”. Este poema también fue musicalizado en Buenos Aires en 1835, por Juan Pedro Esnaola, y se conserva en el álbum ABNB1426 de canciones de Ximénez. Ello establece un caso importante de circulación poética en dos compositores que, si bien son relativamente contemporáneos y difieren muchas veces estética y profesionalmente, son, sin embargo, referentes en este periodo en sus respectivos círculos sociales y nacionales.

2. Las canciones de Pedro Ximénez Abrill

Las colecciones mencionadas, que muestran una importante circulación de poemas musicalizados o para musicalizar, difieren, sin embargo, del objeto tratado en este artículo, que es la serie de canciones compuestas por el compositor Pedro Ximénez Abrill Tirado, basada en poemas de muy distinto origen y formato. La música de Pedro Ximénez ha comenzado a ser recuperada y estudiada nuevamente desde la década pasada; habiendo estado perdida, fue encontrada en una casa en Bolivia el 2005 y luego adquirida por coleccionistas e instituciones en forma dispar. La colección en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB) es la más grande, con cerca de un 60 % de la obra de Ximénez; y desde su catalogación el 2009 se puede consultar la misma en sala.

Aun así, las canciones del compositor, al igual que su obra para guitarra, se encuentran enormemente repartidas, tanto por las adquisiciones de coleccionistas privados, como por el simple hecho de que Pedro Ximénez las copió más de una vez, las comercializó y las hizo circular también en otros lugares —como veremos, por ejemplo, varias canciones sueltas, sin autoría explícita, se encuentran entre los manuscritos decimonónicos de la Biblioteca Nacional del Perú—. La clasificación propuesta en este artículo (ver anexo), la cual asumimos que es temporal y será superada, consta de 245 canciones de Pedro Ximénez, varias de ellas están conservadas en más de una fuente y algunas pocas utilizaron el mismo texto, pero con distinta música. Dicho número, 245, nos parece bastante comprensible, dado que el mismo compositor, en su “Lista de obras” que realizó como inventario al final de su vida, toma como total 226 canciones clasificadas en “Tres colecciones de canciones, cavatinas y yaravíes”, las cuales parecen concordar, en buena parte, con aquellas conservadas fragmentariamente en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia y en colecciones privadas en Sucre y La Paz, consultadas directa o indirectamente para este trabajo.

En el presente artículo, haremos referencia a las canciones de Ximénez utilizando el número de índice del inventario propuesto como anexo en este artículo, para facilitar y simplificar su acceso y consulta. El índice se construyó mediante un orden alfabético de incipit de los textos poéticos, que nos pareció el mecanismo más útil y simple para acceder a las canciones. Los números dentro de un álbum (por ejemplo, ABNB1430_04) corresponden al orden interno de las piezas conservadas en el objeto físico, y no a una numeración señalada por Ximénez, pues estas no se han conservado bien. Si bien este orden implica separar el orden lógico de los álbumes —dada la abundancia de copias múltiples y el general desorden de los mismos, muchas veces fragmentarios— es necesario mantener un orden lógico que no ponga como eje la materialidad conservada.

Estas son las fuentes más importantes de las canciones que conforman el inventario, y que hemos podido consultar directamente:

- ABNB 1298: *Seis cavatinas*, colección de canciones que, al parecer, forman un ciclo.
- ABNB 1316: 18 canciones sueltas correlativas en álbum incompleto.
- ABNB 1398: *El sueño de un amor tierno*, breve pieza para guitarra y voz en cuatro partes.
- ABNB 1426: Serie incompleta de 19 canciones, comienza con “El amor y el poeta”.
- ABNB 1430: 61 cavatinas varias, numeradas, no correlativas que fueron parte de un álbum (7 a 14, 15 a 40, 66 a 82).
- ABNB 1515: Canción suelta: “Eres blanca como la nieve”.
- ABNB SN: Referido solo como SN, es un álbum que solo se pudo consultar en digital en el ABNB. Corresponde a una serie de 142 melodías, sin acompañamiento y con detalles que sugieren haber sido utilizadas por el propio Ximénez con acompañamiento de guitarra; otra posibilidad es que fuera un inventario de las melodías y letras de sus propias canciones. Solo una, SN_135, declara ser compuesta por Juana Caseres de Ximénez, su esposa.
- BNP: En las colecciones de la Biblioteca Nacional del Perú se conservan, hasta donde hemos podido reconocer, seis canciones manuscritas de Pedro Ximénez, una de ellas, al menos, idéntica a una conservada en Bolivia (ABNB1430_27). A estas debe sumarse la copia de un yaraví impreso por Niemeyer en Lima, que formó parte de una colección de la cual no se han encontrado más ejemplares ni copias, al menos según nuestro conocimiento.
- BR: Corresponden a canciones conservadas en colecciones privadas paceñas². Pueden reconocerse como secciones incompletas de álbumes. En total comprenden 89 canciones, no necesariamente de una misma colección.

2 La investigadora Beatriz Rossells, a través de William Lofstrom, se las hizo llegar al autor.

- CAOB: Corresponden a un conjunto de manuscritos, principalmente bocetos, de canciones en la colección de Andrés Orías Blüchner, que no ha podido identificarse a ciencia cierta si corresponden a canciones de Pedro Ximénez, aunque están copiadas de su puño y letra y en su estilo.

Con la intrigante excepción de *Seis cavatinas* y *El sueño de un amor tierno* (que pueden ser conceptualizados como ciclos de seis y cuatro canciones respectivamente), la totalidad de la producción de canciones de Ximénez corresponde a canciones sueltas, de muy similar formato. El acompañamiento está, en general, dentro del estilo que en el periodo se conoció, con frecuencia, como *alemán*, esto es, un acompañamiento armónico al piano mediante arpeggios, bajos Alberti o simples acordes realizados entre ambas manos, con sutiles inserciones melódicas. Comienzan casi todas con una introducción que remite al comienzo de la melodía, y tienen, por lo general, una estructura ternaria: luego de una primera parte (A), hay una sección intermedia que lleva a otro ámbito armónico o que difiere en forma importante de la primera sección en términos melódicos. En casos muy específicos, hay también una transformación del tempo o la métrica, para luego cerrar con un retorno a A o una nueva sección final que podríamos considerar como C. Aquellas canciones sindicadas por el compositor como *cavatinas* no son solo más largas, sino también muchas veces más elaboradas formalmente, con múltiples secciones y contrastes.

Sin embargo, dentro de este esquema relativamente simple, donde el piano mantiene el mismo lenguaje secundario a la voz a través de la totalidad del repertorio, Ximénez sorprende con una gran cantidad de temáticas, como veremos luego, soluciones melódicas, tonalidades y búsquedas expresivas, en ocasiones sorprendentes. Habiendo abordado de forma exploratoria prácticamente la totalidad de estas canciones, cabe señalar que una edición moderna que seleccione algunas de las más interesantes sería un mecanismo útil para permitir a cantantes contemporáneos apreciar lo mejor de Ximénez, especialmente por la enorme similitud de muchas de ellas.

A partir de las fuentes, parece bastante evidente que las canciones de Ximénez fueron conocidas en su tiempo. No solo se conservan abundantes copias de ellas, sino también se nota un esfuerzo por parte de Ximénez y su familia por comercializarlas. Las copias manuscritas en la BNP, por ejemplo, no se encuentran en su colección personal, y por tanto debieron ser adquiridas por amigos o colegas peruanos cuyos manuscritos terminaron allí. En el caso de al menos una canción, "Los desvelos" (62), el boliviano Nicomedes Antelo Bazán (1829-1883) la recordaba, con la misma letra, muchos años más tarde, como "un recuerdo de infancia". Un detalle de su recuerdo es especialmente valioso: "la canción se ha puesto un poco fea con el tiempo, pero en aquel entonces era lindísima" (Moreno, 1901, p. 123). Efectivamente, las canciones de Pedro Ximénez corresponden a un estilo clásico, emparejado con muchos de los textos seleccionados que ya habían pasado casi completamente de moda para la segunda mitad del siglo XIX embebida en el operismo italiano.

La gran mayoría de las canciones cuyo poeta ha podido identificarse, dentro de la obra de Ximénez, corresponden a ediciones realizadas en la primera mitad del siglo XIX, con una preferencia evidente por autores españoles de aquel periodo de transición entre el Clasicismo del siglo XVIII y la melancolía y costumbrismos del Romanticismo español temprano del siglo XIX. Entre los autores más recurrentes que se han identificado deben mencionarse, en primer lugar, a Juan Meléndez (1754-1817) con 21 canciones y a Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) con 17. Hay dos casos curiosos en que Ximénez señala sobre la partitura que el autor sería Martínez de la Rosa, pese a que los poemas son de Meléndez. Esto puede hablar de una probable circulación no basada en publicaciones oficiales españolas, sino en copias o antologías americanas o piratas. A dichos autores le siguen, en menor volumen, Juan Francisco Adana con 9 canciones, cuyas *Poesías*, publicadas en 1800, parecen haber sido favoritas de Ximénez; Juan Bautista Arriaza (1770-1837) con 5 canciones; y, finalmente, José Buchaca y Freire, de cuyas *Poesías eróticas dedicadas al bello sexo* Ximénez puso en música 5 poemas. A estos autores debe sumarse el argentino Esteban Echeverría con 7 canciones (ver su caso *in extenso* más abajo).

Aun así, no puede considerarse estos números como totalmente representativos: 152 canciones de las 245 señaladas no han podido ser vinculadas a un escritor o a un poema específico y solo 6 han podido ser vinculadas anónimamente a publicaciones de la época. Sobre la dificultad en encontrar los poemas en que Ximénez se basó e inspiró, hay diversos aspectos. Uno especialmente relevante es que muchas veces Ximénez toma no los primeros versos del poema, sino algunos internos, lo que hace difícil hallarlos en índices bibliográficos sobre poesía española o americana. Pero también debe reconocerse que hay poca bibliografía, y aún menos compilaciones y catálogos, sobre este periodo de la poesía iberoamericana, lo que hace especialmente difícil rastrear las fuentes. Google Books, Hathi Trust y similares bases de datos han sido de gran ayuda, pero no son suficientes, y difícilmente incorporarán los muchos textos que, intuimos, corresponden a ejercicios locales, tanto peruanos, españoles y bolivianos. No se puede olvidar que, por razones diversas, Ximénez se vio involucrado al ambiente literario en el que también participó Mariano Melgar, en quien además la influencia de autores como Arriaza ha sido reconocida (Miró Quesada, 2003, pp. 154-155).

Este pequeño universo de autores, un muestrario dentro de la obra del compositor, nos permite entender muchas cosas sobre Pedro Ximénez: sus gustos literarios, el tipo de poemas que llegaban a sus manos, la circulación de poesía española y americana por Perú y Bolivia de la época, etc. Además, en forma más específica, nos ayuda a datar las canciones: Pedro Ximénez dató muy pocas de sus más de 500 obras, por ello debemos utilizar distintos mecanismos para trazar posibles cronologías. Al tener una fecha de primera publicación de un poema, podemos también asumir la fecha más temprana en que Ximénez pudo haberles puesto música. Por ejemplo, en el caso de las *Poesías eróticas* de Buchaca de 1836, la fecha nos permite saber que tales canciones solo pudieron haber sido compuestas después del traslado del compositor a Sucre, Bolivia, en 1833, y por tanto no fueron compuestas en Perú.

Pero esta misma información nos lleva a problemas en las lecturas de sus álbumes. ¿Representan, al menos algunos de ellos, un acto de composición continuo? ¿O, más bien, se tratan todos de compilaciones *en limpio* que no reflejan el orden de composición? Si volvemos a tomar como ejemplo las cinco canciones basadas en las *Poesías eróticas* de Buchaca, vemos algo interesante: dos de ellas se conservan en uno de los álbumes conservados en La Paz (“El honor”, 187, y “Consejo de amor”, 224) y las otras tres se conservan en el álbum ABNB 1426 (“El abrazo”, 54; “El candor”, 104; y “La traición”, 1). En ambos casos, las canciones se conservan en forma continua (BR_A23 y A24; ABNB 1426_02, 03 y 04). Esto sugiere, con bastante fuerza, que Ximénez pudo haberlas compuesto desde una misma lectura del libro, en dos ocasiones separadas. Que las mismas no se conserven en ninguna otra copia también parece reflejar que estos son, efectivamente, los originales. Al mismo tiempo, la fuente de los poemas nos permite saber que ambos álbumes pudieron ser compilados solamente después de 1836 y, dada la velocidad de las comunicaciones del periodo, probablemente no antes de 1837 o 1838.

3. Tópicos de amor y melancolía

Quizá el más importante elemento literario que atraviesa las canciones de Ximénez es el tópico amoroso, en particular, las canciones de desamor. Prácticamente la totalidad de las canciones son amorosas: algunas de modo más directo y otras a través de sutiles referencias clásicas, en particular, a la mitología griega. Las mujeres *tipo*, constructos de la época, como son Corina o Silvia, son siempre relevantes y pueden entenderse dentro de un marco de predilección por la melancolía como espacio afectivo. La melancolía, como planteó José María Ferri Coll, es la idea de una inspiración enfermiza, de una crisis generacional, política, social y económica reflejada en una poesía amorosa basada en una melancolía por el amor que no fue, no pudo o dejó de ser (Ferri, 2009). Desde el campo americano, según Bush, esta poesía melancólica es apropiada también como “punto de resistencia” frente a la conciencia histórica del cambio profundo entre colonias y repúblicas, volviéndose así “una parte crucial de la formación de la nueva literatura hispanoamericana” (2002, p. 40).

Esta melancolía, además de expresarse en la elección de los textos, es evidente también en el modo en que están compuestas muchas canciones. Es una combinación a la que Illari define como “canción sentimental” y cuyo gusto, al menos en Buenos Aires, “los grupos predominantes compartían con los sectores medios” (Illari, 2001, p. 152). Tomemos como ejemplo de una canción tipo de Ximénez la número 219, musicalización de un poema de José Joaquín de Mora (1783-1863) —político y escritor español que vivió largo tiempo en América, fue crítico de música en Chile y, al igual que Ximénez, fue contratado por Andrés de Santa Cruz para tomar una cátedra en Bolivia—³. El texto corresponde a la “Letra de un cantar”, que apareció publicado en 1853 en Madrid (Mora, 1853, p. 79) y que, por fecha y título, parece implicar que fue efectivamente la letra para una canción. Dado que Ximénez murió en 1856, lo más probable es que la escribiera cuando vivió en Bolivia en la década de 1830, y que el compositor le pusiera música en esos años. La letra de la primera estrofa es

3 De Mora y Ximénez no solo se conocieron, sino que compartieron en distintas instancias; por ejemplo, De Mora fue examinador en una evaluación de música de estudiantes de Ximénez, por recomendación del mismo.

la siguiente: "Turbado y descolorido, / sin destino ni concierto, / Vagaba con paso incierto / un zagal de amor herido. // Dura estatua parecía, / sobre un risco reclinado: / porque estaba enamorado / de un monstruo de tiranía".

Si consideramos la composición de Ximénez sobre el poema, pueden observarse, en primer lugar, aquellos detalles que ya se han señalado como comunes a todas sus canciones: el acompañamiento armónico simple en el piano, la introducción instrumental breve que

Moderato

Voice

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

4

9

13

Tur - ba-do y des-co - lo - ri - do sin des-

ti - no - ni - con - cier - to Va - ga - ba con pa - so in - cier - to un... Za-

gal de a - mor he - ri - do Du - ra es - ta - tua pa - re - ci - a so-bre un

internos breves, un ámbito menor que refuerza la sensación melancólica. El afecto, además, es proyectado con fuerza por el uso constante de *appoggiaturas* (ascendentes y descendentes), así como de cromatismos conducentes en el bajo. La repetición de la última frase (“porque estaba enamorado de un monstruo de tiranía”) es especialmente poderosa en este sentido, pues refuerza aquel desamor como un objeto del pasado, vinculándolo al mismo tiempo con palabras claves de un proceso tanto emocional como político (“tiranía”).

Frente a este campo melancólico, enraizado en la tradición de la poesía española de la época, un tema que aparece con fuerza es la importancia de lo nacional y lo americano, tanto a nivel de autores, como de temáticas o referencias. No se trata, por cierto, de categorías mutuamente excluyentes. Tómese el caso, por ejemplo, del yaraví de Pedro Ximénez cuyo íncipit es “Pobre corazón mío, te siento palpitar”. El yaraví, al menos para este periodo, comienzos del siglo XIX, es evidentemente considerado de repertorio criollo, quizá popular, pero retomado por una élite como música de arte. El caso más celebrado es el de Mariano Melgar, coetáneo y conciudadano de Ximénez. Por lo mismo, puede ser a la vez intrigante como sorprendente que el poema tomado por Ximénez sea “Oda al corazón” del poeta español Juan Bautista Arriaza, publicado en sus *Poesías líricas* (Arriaza, 1829, p. 63), y, como dijimos, un referente también para Melgar. Hay algunos pocos yaravíes más entre las partituras de Ximénez, además de algunos tristes, pero podemos suponer que el volumen original fue mucho mayor (Vega, 2019), pues sabemos de colecciones de yaravíes suyos en manos privadas en La Paz y Sucre, las cuales no hemos podido consultar. La colección publicada por Niemeyer e Inghirami en Lima, en la década de 1860 —esto es, tras la muerte de Ximénez—, incluía 24 yaravíes, pero solo uno (“Oda al corazón”) se conoce actualmente en colecciones públicas.

Sin embargo, el vínculo con lo popular no puede limitarse, en Ximénez, solo al yaraví. Un espacio importante de referencia es que algunas canciones pueden provenir del ámbito popular o, en forma más directa, de compilaciones consideradas como *nacionales* por el público peruano o boliviano. Este ámbito popular, al igual que el del yaraví, por cierto, era enormemente flexible y permeable en el periodo: una canción de Ximénez (198), cuyo íncipit es “Si olvidarte fuera fácil bien te olvidaría yo”, ha sido adscrita por la bibliografía a Mariano Melgar, pero, en opinión de Zoila Vega, podría corresponder a un pastiche español, quizá en conexión con textos del español Vicente García de la Huerta (1737-1787). Lo cierto es que también aparece en una colección titulada *Cancionero popular* de seguidillas y coplas españolas, publicada en Madrid en 1865. De similares compilados de versos populares vienen otras canciones, como la número 139, de una colección catalana. Más extraño aún es el caso de la canción número 22, “Amor mi dulce sueño”, conservada en la BNP, dado que otra canción con el mismo texto pero distinta, aunque francamente de similar música, fue publicada en una colección titulada “Seis canciones españolas del Perú y Chile”, por De la Perdiz y Smart en Londres en 1832.

4. El problema de lo americano

Un área particularmente intrigante dentro del repertorio de canciones compuestas por Ximénez es el de aquellas tomadas de poemas publicados en *América poética*, antología fundamental del periodo realizada por Juan María Gutiérrez, publicada en Chile en 1846 en fascículos del *Mercurio de Valparaíso* y que se instaló “con parámetros típicamente modernos, entre los cuales debe destacarse la mediación del juicio crítico como fundamento del recorte propuesto” (Pas, 2010, p. 2). Para Bush, *América poética* es un ejercicio con una intención “consciente, un texto fundacional que conforma la América española para el campo de la poesía, poniendo en imprenta una red de rutas intertextuales” (Bush, 2002, p. 330).

Si bien es posible que Ximénez no haya logrado identificar algunas, al menos once canciones se basan en musicalizaciones de poemas que aparecen en *América poética*. Los autores escogidos por Ximénez son José Rivera Indarte, Esteban Echeverría, Francisco Acuña, José María Heredia, José Fernández y Manuel Navarrete. Una pregunta clave al revisar esta selección es si Pedro Ximénez conoció estos poemas a partir de la colección mencionada o más bien de circulaciones previas. Sin embargo, varios elementos nos llevan a pensar que las letras fueron seleccionadas directamente desde la antología. Por un lado, está la utilización de poemas de autores quizá más distantes del territorio peruano-boliviano, como son José María Heredia (cubano) y José Fernández Madrid (granadino fallecido en Londres), o el sacerdote mexicano Fray Manuel de Navarrete, fallecido en 1809.

Dada la fecha, y la dificultad que hubiese tenido Ximénez para acceder a poemas de otras partes de América, es más que probable que tomara dichos textos desde aquel volumen. Además, ya en noviembre de 1845 comenzaron los avisos para suscribirse a dicha obra y recibirla en Bolivia directamente (*La Época*, 8 noviembre de 1845). La colección se siguió promocionando, y reseñando, en Bolivia hasta, al menos, julio de 1847 (*La Época*, 22 julio de 1847). Por lo tanto, no solo sabemos que Ximénez conoció la misma, sino que, además, probablemente, pudo tener acceso a ella como suscriptor.

El elemento clave para asegurar que las canciones fueron compuestas tomando esta colección como fuente es el álbum de canciones catalogado bajo el número 1426 en el ABNB. Este importante volumen, que parece más bien un apunte de composición y cuya calidad de papel es bastante menor a otras colecciones similares, incluye 19 canciones. Parece haber sido organizado o directamente compuesto utilizando fuentes de inspiración continuas. Tras un andante no identificado (“El amor y el poeta”), Ximénez entrega las tres canciones sobre poemas de José Freire y Buchaca, todas ellas publicadas en la colección *Poesías eróticas* (1836), mencionadas previamente. Más aún, las tres canciones utilizan poemas publicados en orden en el libro, en las páginas 15, 21 y 45 respectivamente, casi como si Ximénez fuera componiendo al mismo tiempo que lee el volumen.

Tras otras seis canciones de autor no identificado, el álbum continúa con nada menos que nueve de las canciones sobre poemas de *América poética*. Sin embargo, aquí no hay un

orden lógico para las páginas revisadas, pero sí para los autores seleccionados (las dos canciones de Esteban Echeverría, las dos de José María Heredia, y las dos de José Rivera Indarte están ingresadas en el álbum en forma conjunta). Quizá la lectura de Ximénez fue siguiendo la entrega de ejemplares, que, como señalé, fue progresiva. Pero la enorme diferencia, por ejemplo, en la ubicación en *América poética* de los textos de Rivera Indarte “Bella es la flor” (p. 126, canción 35) y “En vano al viento” (p. 734, canción 86) genera más bien la impresión de que Ximénez compuso las canciones cuando ya tenía un número importante de volúmenes a disposición, lo cual también nos permite datar efectivamente estas canciones hacia fines de la década de 1840 a lo menos.

Pese a la enorme influencia de Andrés Bello, así como de su célebre poema “Alocución a la poesía”, con el que abre *La biblioteca americana* publicada en 1823, la tónica de mucha de la poesía regional no estuvo centrada en americanismos ni en elementos históricos o naturales, sino en la expresión personal de emociones del poeta. La experiencia de mucha de la poesía en *América poética* es más bien privada antes que genérica o colectiva, o nacional, y eso se traslada también a la música de Pedro Ximénez. De hecho, incluso en aquellas pocas canciones en que hay un reflejo de la naturaleza en vínculo con la identidad *nacional* o americana, esta es siempre como marco para una expresión muy personal de afectos. Por ejemplo, véase la número 221, de poeta no identificado: “Un pastorcillo con su ganado de la cabaña bajaba al prado, libre su pecho de amor tirano con su zampoña iba cantando”.

Las únicas dos canciones que aparecen publicadas en *América poética* y no corresponden al álbum 1426 del ABNB son sobre poemas del argentino Esteban Echeverría (1805-1851); estas aparecen en el álbum catalogado como 1430 (195 y 1 respectivamente), y la segunda (*El desamor*) también se encuentra en la colección SN del ABNB. Otros dos poemas de Echeverría, publicados en *América poética*, aparecen efectivamente en el álbum 1426 (números 9 y 125), mientras que otros dos del mismo Echeverría a los que puso música Ximénez (números 212 y 233) no se encuentran en *América poética* y provienen de la colección titulada *Los consuelos*, publicada en 1834. Por todo ello, se puede inferir que Ximénez tomó poemas de Echeverría de una serie de publicaciones en distintos momentos de su carrera. En tal sentido, la conexión con Echeverría, músico y acérrimo guitarrista al igual que Ximénez, es particularmente intrigante. Echeverría —quien, según algunas fuentes, conoció la música de Fernando Sor durante sus años en Europa (1825-1830)— fue una voz clave en la defensa de la guitarra en un periodo en que esta estaba siendo activamente degradada por los críticos, como Juan Bautista Alberdi, como menor o menos ilustrada que el piano moderno (Plesch, 1998, pp. 164-166).

El debate sobre el rol de la guitarra, de hecho, era parte de un debate mayor sobre el rol de las artes y la europeización de las mismas en el periodo. Tal como escribió un crítico en *El Telégrafo de Lima* en 1827, la esperanza del arte estaba en la lira de un Sófocles o un Corneille, y no en la “guitarra de un Martínez” (Ricketts, 2003, p. 452). Sin embargo, estos límites, tanto en Echeverría como en Ximénez, se ven frecuentemente difusos. Entre los papeles de Pedro Ximénez, por ejemplo, hay una copia de una canción que podría ser suya,

aunque es de atribución dudosa, cuyo título es *Oda de Safo*, y cuya letra y carácter es del todo clásica, pero que al mismo tiempo requiere de un acompañamiento en guitarra y es descrita por el copista como *yaraví*. Tal cruce, entre nociones de la civilización clásica, la guitarra y un género criollo *nacional* (o al menos costumbrista) no parece ser al azar: hay algo esencial en estos cruces, en cómo ciertos grupos de la élite americana, en este caso andina, consideraban un margen de civilización cosmopolita no contradictoria ni binaria con el ámbito de lo nacional (Vega, 2019). Desde ese lugar, el intento por separar artificialmente los espacios líricos de un Corneille y la guitarra de un Martínez no son más que un discutible capricho.

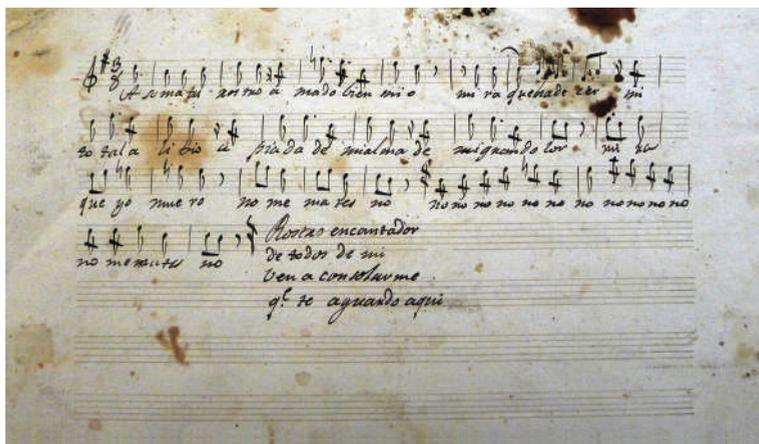
Una obra que bellamente problematiza estos contrastes es aquella breve colección titulada *El sueño de un amor tierno* (77), conservada en el ABNB. Aunque no hemos podido identificar al autor del texto poético, este es una interesante construcción basada en un gran volumen de lugares comunes de la poesía española. Desde el cervantino “Do está la gloria” que abre la composición, pasando por el “lecho de mirto y de rosas” del aria, que es el código base de representación de Venus en el período clásico español (González de Zárate, 2012 112), hasta el nombre de Delmira como código de una mujer en abstracción clásica, las cuatro partes de *El sueño de un amor tierno* parecen un catálogo de símbolos antes que una realidad poética personal.

Esta posición tan abstracta se ve confrontada con la música. El delicado uso de la guitarra, y no del piano, como acompañamiento de las canciones le dan a la expresión un profundo sentido de individualidad e intimismo que la poesía, al menos, parece haber perdido para nuestra experiencia contemporánea. Desde allí, lo que construye Ximénez es una pequeña escena en re mayor y con un tempo que fluctúa entre el *allegretto* y un rondó *moderato*: una introducción que instala la temática onírica, seguida por un aria donde la mujer amada (Delmira) es observada en calidad de Venus, contrapuesta con un rondó donde el hablante expresa su rabia ante el hecho de que la experiencia sea un sueño, y cerrado todo con una larga *fuga* (en el sentido español de cierre de escena), donde acepta la tragedia de que tal amor sea un sueño y declara que solo queda por delante la muerte, transformando así esta pequeña escena en una de las obras más personales, potentes y estéticamente complejas dentro de la producción de Ximénez en este ámbito.

El lugar de la guitarra nos lleva también a un último punto relevante. A partir de bocetos, principalmente en la colección del Archivo y Biblioteca Arzobispales, así como de la colección privada de Andrés Orías Blüchner en Suiza, es posible observar que Ximénez componía sus canciones desde la guitarra, algo que solo hemos señalado someramente en secciones previas. El proceso, al parecer, tenía tres etapas. En primer lugar, las canciones eran definidas melódicamente. Como hemos señalado, un álbum completo de estas melodías sueltas se encuentra en el ABNB. En una segunda etapa, Ximénez definía el acompañamiento armónico, así como una introducción instrumental, desde la guitarra. Solo en una tercera etapa, Ximénez parece instrumentar la parte de guitarra como parte de piano, lo que también se refleja en las muchas piezas de salón que sobreviven en versiones tanto para piano como para guitarra. Al no ser pianista, esto explicaría en buena parte el

tipo de acompañamiento, así como también la posibilidad interpretativa de recrear estas canciones como el mismo Ximénez las hubiese cantado: acompañado de su guitarra.

Nótese este proceso en dos bocetos de la colección de Andrés Orías Blüchner, los cuales se encuentran copiados por la mano de Pedro Ximénez, pero al ser hojas sueltas no pueden identificarse correctamente como obra propia. Estos bocetos, muestran claramente cómo primero se ha compuesto una melodía en torno a un poema (“Asoma tu rostro amado bien mío”), para luego generar una instrumentación de este, y una complejización y elaboración de la línea melódica, considerando un acompañamiento de guitarra.



Figuras 1 y 2: Manuscritos de la colección Andrés Orías Blüchner que muestran dos etapas distintas de composición de una misma canción, identificada preliminarmente como de autoría de Pedro Ximénez.

Conclusiones

Desde el redescubrimiento de la obra de Pedro Ximénez, a mediados de la primera década de este siglo, y la posibilidad de consulta creciente de estos materiales dispersos desde el 2010, el interés por el compositor y su obra han crecido exponencialmente. En particular, su música instrumental ha logrado estrenos en tiempos modernos alrededor del mundo y su obra para guitarra ha generado un nuevo repertorio clásico-romántico que ha despertado el interés de innumerables guitarristas en todas partes. Sin embargo, es evidente que adentrarse en su obra para canto y piano, y sus canciones de salón en general, es un ámbito mucho más difícil. Mientras que otros repertorios —la guitarra clásica, la sinfonía, la música de cámara, incluso la música sacra tardo-colonial— tienen hoy una cierta tradición que permite insertar la obra de Ximénez dentro del contexto de prácticas instrumentales contemporáneas, no ocurre lo mismo con sus canciones.

No hablamos aquí de *lied* alemán, ni de arias de ópera, ni de otros repertorios cercanos al entrenamiento de nuestros cantantes actuales. Son canciones menos elaboradas que, por ejemplo, aquellas de Juan Pedro Esnaola en Argentina en este periodo: aunque hay excepciones, antes que construcciones musicales complejas, aquí la música parece servir como un vehículo para la enunciación del poema, con lo cual ella queda en un lugar, si no secundario, al menos limitado a no ir más allá de la comunicación efectiva de la idea presentada. Sin embargo, no son estas, por cierto, canciones *populares*, sino piezas de autor, de salón *español-americano*, lo que complica aún más este ámbito performativo. En tal sentido, las canciones de Pedro Ximénez recuerdan las conclusiones elaboradas por Elisabeth LeGuin con respecto a la recreación hoy de la tonadilla escénica española del siglo XVIII y XIX: esto es, que al no existir una tradición interpretativa es muy difícil reconstruir las expectativas del público y de los propios músicos sobre cómo se debe escuchar y apreciar este repertorio (Le Guin, 2013).

Terminamos este artículo, por tanto, con una sugerencia. Este universo de casi 250 canciones requiere exploración. El vínculo complejo entre identidades estéticas del periodo, el uso de ciertos autores americanos y españoles, entre otros, además de la construcción progresiva por parte del compositor de un lenguaje pianístico sutil para acompañar estas canciones pueden ser un espacio rico para una curatoría en torno a estas composiciones. ¿Qué ocurriría al agrupar, por ejemplo, las canciones sobre poemas de Echeverría? ¿O aquellas que hablan específicamente de temas andinos? Son campos abiertos para una performance contemporánea y crítica de un repertorio que, sin duda, no es estéticamente distante. Además, es evidente que, si bien estas canciones están mayormente copiadas para ser acompañadas por piano, el lenguaje de este piano, instrumento que Ximénez no dominaba, es eminentemente guitarrístico, lo que genera nuevas dudas sobre cómo interpretar e incluso cómo editar esta música.

Como fuera, las canciones de Pedro Ximénez representan hoy uno de los mejores conjuntos documentales para entender la *canción* como fenómeno complejo en la América española de comienzos del siglo XIX y para profundizar en nuevos modos de entender la circulación

de poesía a partir de su musicalización en este contexto. A diferencia de los *cancioneros* masivos, este conjunto de obras representa la respuesta personal de un individuo andino frente a un gran volumen de poesía relevante para él y sus contemporáneos. La música creada en esta respuesta podría darnos muchas luces sobre los afectos esperados en la lectura de dicha poesía, lo cual conectaría un repertorio lírico, que hoy ha perdido parte de su relevancia, con una afectividad clásico-romántica que podría servir como un gran espacio de exploración para la interpretación contemporánea de este repertorio; por ejemplo, la utilización de ciertos patrones rítmicos, afectos, modos, etc. Pero esto quedará para otro trabajo o para otros investigadores.

Referencias

- Adana, J. F. (1800). *Poesías*. Madrid: Oficina de la Viuda e hijo de Marín.
- América Poética*. (1846). Valparaíso: Imprenta del Mercurio.
- Arriaza, J. B. (1829). *Poesías Líricas*. Madrid: Imprenta Real.
- Ayestarán, L. (1953). *La Música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.
- Bello, A. (ed.) (1823). *La Biblioteca Americana*. Londres: Marchant.
- Bradley, A. (2017). *The poetry of Pop*. New York: Yale University Press.
- Buchaca y Freire, J. (1856) *Poesías Eróticas dedicadas al Bello Sexo*. Valencia: Ildefonso Mompie.
- Bush, A. (2002). *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteenth to the Mid-nineteenth Century*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Echeverría, E. (1834). *Los consuelos; poesías*. Buenos Aires: Imprenta Argentina.
- Ferri Coll, J. M. ((2009) "Musa enferma: la melancolía en la poesía española de fin de siglo", *Frenia* 9, 53-69.
- Furia, P. (1992). *The poets of Tin Pan Alley: A History of American's Great Lyricists*. Oxford: Oxford University Press.
- González, José María. "Rubens. Pensamiento estoico y pintura poética. El juicio de París. Una alegoría del mal gobierno. Las tres gracias. Imagine de la liberalidad" *Potestas* 5 (2012), 107-132.
- González, J. M. (2012). Rubens. Pensamiento estoico y pintura poética. El juicio de París. Una alegoría del mal gobierno. Las tres gracias. Imagine de la liberalidad. *Potestas* 5, 107-132.
- Illari, B. (2001). Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola. *Cuadernos de Música iberoamericana* 10, 137-223.
- Izquierdo, J. M. y Vega, Z. (2017). Nuevos aportes acerca de la vida del compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856). *Revista Musical Chilena* 227, 48-78.
- Kimball, C. (2013). *Art Song: Linking Poetry and Music*. New York: Hal Leonard Corporation.
- Ledezma, A. y Cornejo, T. (2019). Los cancioneros: Vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900. *Latin American Music Review* 40, 1-31.

- Le Guin, E. (2013). *The tonadilla in performance: Lyric comedy in Enlightenment Spain*. Los Angeles: University of California Press.
- Miró Quesada, A. (2003). *Historia y leyenda de Mario Melga, 1790-1815*. Arequipa: Sucesión Aurelio Miró Quesada Sosa.
- Molina, D. y Croce, M. (2016). Independencia cultural: un proyecto de los intelectuales en la década de 1830 (Marcela Croce, Ed.), *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 229-260.
- Mora, J. J. de. (1853). *Poesías*. Madrid: Calle de Santa Teresa.
- Moreno, G. R. (1901). *Bolivia y Argentina*. Buenos Aires: Imprenta Cervantes.
- Pas, H. (2010). La crítica editada. Juan María Gutiérrez y la América Poética. *Orbis Tertius* 16, 1-12.
- Plesch, M. (1998). The guitar in nineteenth-century Buenos Aires: towards a cultural history of an Argentine musical emblem. Tesis doctoral, University of Melbourne.
- Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ricketts, M. (2003). Teatro y nación en el Perú: el Coliseo de Comedias de Lima. Tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Scott, D. (2017). *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*. New York: Routledge.
- Thym, J. (Ed.). (2010). *Of Poetry and Song. Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. Rochester: University of Rochester Press.
- 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.

Listado de canciones conocidas compuestas por Pedro Ximénez

Este listado ha sido conformado a partir de las fuentes reseñadas en el texto. Se consideran los siguientes campos: un número de catalogación, cuyo orden es basado en los incipits de las canciones y, por tanto, está destinado a ser modificado posteriormente, pero creemos que es una guía útil con relación a este artículo y sus posibles lectores; títulos cuando son señalados por el mismo Ximénez; ubicación física del volumen (según conocida); indicaciones de tempo o estilo, con base en términos italianos o formas, como cavatina o yaraví; el incipit del poema; poeta, cuando es conocido y corroborado; y posibles copias o segundas versiones de la misma canción.

Cuando son canciones diferentes sobre un mismo poema, se han registrado en entradas separadas y no como copia. Se ha buscado mantener la ortografía de los manuscritos de Ximénez, pues podría ayudar a corroborar, en el futuro, posibles fuentes de los poemas utilizados. La numeración cumple sólo un fin relativo para organizar esta información y, como se ha señalado, no debe considerarse un intento de catalogación permanente. El orden por incipit permite encontrar más fácilmente las canciones que otros mecanismos (ubicación en manuscrito o “título” en caso de incluirse).

N°	Título	Ubicación	Tempo	Íncipit	Letrista	Copia
1	El Desamor	ABNB1430_50	Andantino	Acongojada mi alma día y noche delira el corazón	Echeverría, Esteban	SN45
2		ABNB1430_13	Andantino	A donde huyeron los bellos días que de alegrías colmaba amor	Lista, Alberto	
3		ABNB1298_3	Cavatina	A la frondosa orilla que Manzanares baña la	Adana, Juan Francisco	
4	Cabatina 9a	ABNB1430_03	Alegreto	Aborréceme Soraima, odíame si esto te es dable	Godoy, Juan Alberto	
4b	La pastorcita	CAOB		Adelia la joven bella pastorcita		
5	La traicion	ABNB1426_04	Allegretto	Adios, adios pastores llegó el instante fiero	Buchaca y Freire, José	
6		ABNB1430_55	Moderato	Adios vilis hermosa del orbe admiracion sentro comprendio y cifra		SN52
7	La despedida	SN83		Adios mi dulce vida filis a Dios que el hado mi fin ha de cretado	Melendez Valdés, Juan	
8	El consuelo	ABNB1426_14	Andante	Ai! Porque adorada mia cuando la noche agradable	Heredia, José María	
9	Serenata	ABNB1426_12	Alegretto	Al bien que idolatro busco desvelado noche y dia	Echeverría, Esteban	
10		ABNB1316_9	Moderato	Al fin tuve ayer la dicha de ver el objeto amado	Genlis, Stephanie Felicite	

11	La felicidad soñada	ABNB1430_56	Moderato	Al fin venci Cupido mi penar acabose de mirtos y laureles	SN56
12		ABNB1316_13		Al mirar tu semblante divino, me estremezco	
13	Oda a un cupido	ABNB1430_05	Moderato	Al partir y dejarla medrosa de mi olvido me dio como en memoria Dorila un Cupidillo	Melendez Valdés, Juan
14	El contento	ABNB1426_09	Allegretto	Al pensar en la dicha que goso, siento el pecho latir	
15		ABNB1316_1		Al recorrer de mi vida el curso fugaz	
16	La situación del extranjero mas desgraciado	BR_B122	Moderato	Alejado del suelo del suelo natal, donde un tiempo contento	SN108
17		BR_B60		Alguna vez mis amores en verso los escrivi sin pesares	SN20
18	Las guerras de amor	SN72		Alumnos de MArte dejad su furor con guerras mas	Martinez de la Rosa, Francisco
19		BR_A10	andante	Amado bien mio de mi vida encanto ahora con mi llanto	
20	El herido por cupido	BR_B113	andantino	Amor cautivar quiere a un inocente y con guadaña fuera herir	SN99
21	El amor	BR_B133	moderato	Amor impera crel en mi pecho, tansatisfecho de su poder que es un tirano	SN121
22	Cancion	BNP	Andante	Amor mi dulce dueño, con tirano rigor	
23		ABNB1430_43	Moderato	Amor poderoso los votos recibí de un pueblo gozoso que en	Melendez Valdés, Juan SN38
24	Yaraví	SN29		Amor prestame tus voces para poderla explicar mi pena	
25	El sueño	BR_B143	moderato	Anoche soñé querida un sueño delicioso que el pecho lleno de gozo	SN132
26		BR_B42	andante	Arrojado entre angustia se vera	SN01
26b		CAOB	andante	Asoma tu rostro amado bien mío	
27		BR_A01	alegreto	Ay cuan bella y graciosa es adorada mia esa tu linda	
28		ABNB1430_07	Moderato	Ay cuantas veces con arrojo insano aplique el puñal a mi enfermo pecho	
29	Soneto, La Declaración	SN46		Ay Cuantas veces mi pecho angustiado ecsalando suspiros	
30		BR_A06	moderato	ay de mi que asia la rivera do mis pasos guia el dolor	

31	El poder de los ojos	BR_B125		Ay dueño adorado desde aquel momento que yo te vi	SN113
32	A los ojos	BR_B126	moderato	Ay ojos divinos mas que soles bellos la cansa	
33	En un convite de amistad	SN84		Bebamos bebamos del suave licor, cantando beo dos a baco	Melendez Valdés, Juan
34	Anacreónica	SN69		Bebamos muchachas ninguna descansa y el baso precioso	Martinez de la Rosa, Francisco
35	La risa de la beldad	ABNB1426_18	Moderato	Bella es la flor que entre las auras tranquila	Rivera Indarte, José
36	La ofrenda, letrilla			bien de mi vida dulce amor mio ya mi alvedrio todo es de ti	
37	La Perdiz	BR_B117	Alegreto	Cesa un instnte siquiera cesa avesilla en el canto	Martinez de la Rosa, Francisco
38		ABNB1430_09	Andantino	Ciego amor en tus cadenas nunca mas te quiero ver	Iriarte, Tomás de
39	La lágrima de piedad	ABNB1426_15	Andantino	Como exalta y diviniza el rostro de la hermosura	Heredia, José María
40		ABNB1430_28	Moderato	Como podre librarme de la inquietud tirana que el hijo de Citeres	Rodríguez de Arellano, Vicente
41		ABNB1430_31	Moderato	Complacer y contento miro la suete mia pues gozo de noche y dia	
42	Triste	SN110		Con que mi amor es tremado mi constancia y mis desvelos	
43	Canción a mi lira	ABNB1430_52	Moderato	Con triste y tierno acento suena o mi dulce Lira	SN48
44	El juego del amor	ABNB1430_02		Con un cristal Cupidillo jugando el sol reflejaba la Dorila	Martinez de la Rosa, Francisco
45	Cancion	BR_B54	moderato	Corrios el denso velo de mi engaño Delmira	SN13
46	Triste	SN35	Andante	Cual un pajarillo triste apricionado en su jaula	
47		ABNB1430_53	Moderato	Cuan grata y placentera, cuan bella y apreciable que hermosa y estimable es la dulce amistad	SN50
48	Mi pacion	SN93		Cuando al mirarte la vez primera en cruel hoguera yo me abraze	
49		ABNB1430_34	Moderato	Cuando amor con flora su imperio partia turbo su alegria sola	Arriaza, Juan Bautista
50	El convite	ABNB1430_41	Andante	Cuando cierto pantoso aparese todo el orve a mi vista llorosa	SN36

51		BR_A03	moderato	Quando contigo yo estoy Corina tu faz divina		
52	la protesta [1]	BR_B145	moderato	Quando de amor mi pecho inflama la intenza llama		SN134
53	la protesta [2]	BR_B151	Alegreto	Quando de amor mi pecho inflama la intenza llama de su martirio		SN139
54		ABNB1316_8		Quando de noche en tus brazos oigo pastora	Hugo, Víctor	
55		ABNB1316_16		Quando en mi pecho yo gozo del mas placidoso		
56	Mi tristeza	ABNB1298_5	Cavatina	Quando Febo en las ondas ocultado lleno	Melendez Valdés, Juan	SN61
57	La simpatia	BR_B49	Moderato	Quando incierto yoras esos ojos vellos		SN08
58	Canción	ABNB1430_06	Moderato	Quando la vi sueña aurora apareciendo en Oriente con magedad refulgente		
59	Las quejas	ABNB1430_45	Alegreto	quando mi anelo es adorarte quando en amarte me ocupo yo		SN40
60	El ausente infeliz	BR_B115	moderato	quando mi partida la suerte tirana decrete inhumana		SN101
61	Delia [Delmi- ra?]	BR_B48	Andante	Quando te vi delirio mio favora- ble a mi destino		SN07
62	Los Desvelos	ABNB1316_10		Quando todos en su lecho logran olvidar		
63	Tiempo de Valse	BR_B59	Moderato	Quando tus ojos miro y contem- plo admiro el templo		SN19, ABNB1429_2
64	Otra	BR_B45	moderato	Quando yo duermo prima y en- bes tu nombre ajita mi corazon		SN04
65	El abraso	ABNB1426_02	Allegretto	Darte yo quiero niña un abrazo con este laso se estrecha amor	Buchaca y Freire, José	
66		BR_A05	andante	de mis dulces soledades en el profundo silencio		
67		ABNB1430_26	Alegreto	De mis pesares duele te her- mosa y jenerosa mia morhir		
68		BR_A19	moderato	De nis hermosa vi el dulce hechiso y es clamo me hiso		
69	La suplica	BR_B144	moderato	De noche y dia por ti deliro por ti suspiro y por tua mor de		SN133
70	A los ojos	BR_B127	moderato	de tus ojos el fuego divino me devora con su me y habraza		SN114
71	A la tortolilla	SN88		Dedo tus quejas vienen sensible tortolilla el bien perdido llorar	Melendez Valdés, Juan	
72	himno	BR_B119	moderato	DEL cielo alegria al pecho de cien de mis venas enciende		SN105

73	La ausencia	ABNB1426_07	Andante	Desde el momento que te ausentaste solo me cercan fieros pesares	
74		BNP	Moderato	Desde el punto que la suerte de mi bien	
75	El retrato del amor	BR_B46	alegreto	Dicen que amor es niño ciego	SN05
76		ABNB1316_17		Divina ilusión que a mi mente inspiras	
77	El Sueño de un amor tierno	ABNB1398	Recitativo, Aria, Rondó y Fuga	Do está la gloria, la ventura cara, lucha poco tiempo o engañoso sueño.	
78	El Nido	SN68		Donde vas Zagal cruel, donde vas con ese nido	Martinez de la Rosa, Francisco
79		ABNB1316_18		Dos estrellas son tus ojos tiernos suspiros tu acento	Bermúdez de Castro, Salvador
80	Las quejas	BR_B132	moderato	Dueño adorado porque te enojas y te sonrojas al verme di	SN120
81		ABNB1430_29	Andantino	Dulce esperanza mia en que funde mi gloria huye de mi memoria	
82	El propósito de un amante	SN71		dulces himnos de alabanza al amor sumiso en tono	Martinez de la Rosa, Francisco
83	la ausencia	BR_A13	alegreto	el cruel destino lla me ha privado del bien	
84	la vella cancion	BR_A12		el cruel tormento que me atormenta mi vida triste acaba	
85	el pronóstico	BR_B134	andantino	El suabe balsamo del sueño placido yo triste y misero no sentire	Ramallo Soto, Mariano SN122
86	Ojos hermosos	ABNB1426_19	Moderato	En bano al biento doi mi querela sin esperanza	Rivera Indarte, José
87		BR_B62	andante	En cual adoracion tan funesto que a perpetuo penar	SN22
88	Los prisioneros	BR_B64	Aire Marcial	En el campo de marte vencido marchitado laurel	SN25
89		ABNB1316_11		En el dulce retiro de la pequeña aldea	
90	Cancion	BR_B56	moderato	En el objeto de mi cariño vivo pensando sin descansar	SN15
91		ABNB1430_19	Moderato	En el prado en la floresta en el rio en el jardin canto alegre mis amores	

92		ABNB1430_04	Andantino	En este día penas a un lado venga la lira vamos cantando	Varela, Florencio	
93		ABNB1316_14		En harapos envuelto el mendigo y cubierto		
94	Triste	SN49		En las mas altas montañas una paloma me alle mal estimada		
95	Endechas	ABNB1430_51	Moderato	En lugubre silencio paso i triste vida en tormentos y penas		SN47
96	El sueño	BR_B63	Alegreto	En sueño mil delicias ayer noche goce ya mi dueño		SN24
97	Anacreónica a la boca de catalina	BR_B129	Moderato	En tu angelica boca las gracias derramaron de Venus		SN117
98		ABNB1430_24	Moderato	Engaño mis triste suerte Dorila embelezo mio, recorriendo los objetos		
99		BR_B43	alegreto	Era un tiempo felice que en la dicha y contento		SN02
100	canción gra- ciosa	ABNB1515		Eres blanca como la nieve tu mas fresco que pradera tu joven cual primavera		
101	Delmira	BR_B47	andante	Eres hermosa Delmira cual aurora sonrezada		SN06
102	[Elogio de una excelente cantora]	ABNB1298_6	Cavatina	Eres tú la que realizas la ficción de las sirenas	Arriaza, Juan Bautista	SN54
103	Letrilla	BR_B140	moderato	Es infelice cruel mi destino porque soy fino porque soy fiel ay que mal dice con tu belleza		SN128
104	El candor	ABNB1426_03	Allegretto	Es mi Adelita cual bella flor aun no tocada	Buchaca y Freire, José	
105		BR_A15	andante	esa noche bien adada y estos en sueños dorados		
106	Despedida	BR_B153	andante	este es el duro instante de la cruel partido como podre mi vida		SN142
107	la felicidad	BR_A17	moderato	Feliz el que contento al lado de su amada		
108	Oda	ABNB1430_36	Andante	Feliz quien junto a ti porti suspi- ra quien goza del placer de oír	Safo, tra- ducción de Catulo/ Boileau	SN28
109		ABNB1430_21	Alegreto	Feliz y dichoso algun día yo me vi entre tus brazos logre de tu amor	Adana, Juan Francisco	
110	Zaida [Laida?]	BR_B50	andante	Fenece mi alma oprimida con el peso de la suerte		SN09

111	Oda, Aria, Allegro	SN91		Filis ingrata Filis tu paloma te enseña ejemplo en ella	Melendez Valdés, Juan	
112	A mis amigos, anacreóntica	BR_B121	alegreto	Gozemos amigos que así nos combiene gosemos del tiempo		SN107
113		ABNB1426_10	Moderato	Grata es la esperanza que consuela el alma mia		
114	Triste	SN109		Hasta cuando sumergido en el dolor estare y el sentimiento infeliz		
115	El retrato	ABNB1430_10	Moderato	Hechiso fiel retrato de mi amada prenda de amor por amor		
116	La muerte de Adonis	ABNB1430_61		Hijos del alma llorad Amores sino mi dicha murio mi Adonis	Martinez de la Rosa, Francisco	
117	A pesar	BR_B146	andante	Hoy en mis males mis ojos languidos solo ya lagrimas		SN131
118	Mi situación	SN98		Hubo un tiempo felis que en dulce en dulce calma de placer y dichas		
119	Canción	ABNB1430_57	Moderato	Inconstante me llamas ingrata cuando ves que me habrazo de amor		SN57
120	Cancion	BNP		Ingrata para matarme no solicites veneno		
121		ABNB1430_17	Alegreto	La envidia pudiera mil tiros hacerme pero luego a verme		
122		BR_A18	alegreto	la fuente a lo lejos amor entonaba		
123	La Mudanza	BR_B53	andante	Lamento infeliz lamento aun mas que tu mudanza		SN12
124		SN37	Moderato	Largo y cansado me rendi al sueño y sube leño Morefo		
125	A tu amor	ABNB1426_13	Moderato	Las delicias que ofrece la vida apuremos burlando	Echeverría, Esteban	
126		ABNB1430_14	Moderato	Las sombras de la noche madre del sueño me llevan		
127		ABNB1316_15		Llanto infeliz silencioso de mi tristeza		
128	La Melancolia	ABNB1426_06	Moderato	Me ha abandona inclemente a mi profunda tristeza		
129	La libertad a lice	SN87		Merced a tus traiciones, al fin respiro Lice	Melendez Valdés, Juan	
130	El llanto	BR_B152	moderato	mi bien querido mi dulce encanto alibria el llanto de mi pesar		SN141
131	Los botos de un amante	SN59		Mi bien, mi consuelo, mi gloria, mi vida, ven Laura querida	Martinez de la Rosa, Francisco	

132		ABNB1430_22	Allegro Moderato	Mi dueño hermoso toda ocasión de verme sola con aflicción	
133	Recuerdos	ABNB1426_08	Andantino	Mi horfandad mides ventura mi ausencia desesperada	
134	Canción del cautivo	SN67		Mientras miraba como peinaba la mar serena	Martinez de la Rosa, Francisco
135	Oda a la música	SN95		Musica armoniosa todo el dolor mio con tus dulces sonos	
136	La Barquera	SN96		Niña de las redes eres segun creo de la mar nacida	Martinez de la Rosa, Francisco
137		BR_A11	moderato	no es mi culpa bien mio quererte si es delito el amar	
138	la satisfacción (compuesta por JC de X)	BR_B147	moderato	No mas enojos tierna querida tu eres mi vida vivo por ti	SN135
139		BR_B150	Andantino	No me aflijasmemoria oportuna no me pintes goses que yo anhelo dejaso	SN138
140	El adios	BR_B52	moderato	No quiere tiernas miya la fortuna enemiga puerto	SN11
141	Cancion [1]	BR_B41	alegreto	no quiero mas amar no quiero mas querer	
142	Cancion [2]	BNP	moderato	no quiero mas amar no quiero mas querer	
143	El desdén	BR_B137	moderato	No quiero mas ingrata no quiero mas sentir no quiero ya sufrir pesares	SN125
144	la florinda	BR_A09	moderato	no trates mi cariño Florinda con desden	
145	Mi felicidad	BR_B148	moderato	O cuan felice soy mi dueño idolatrado disfrutando a tu lado	SN136
146	La tortolilla	SN86		O dulce tortolillar no mas la selva muda con tus	Melendez Valdés, Juan
147		ABNB1316_4		O juventud amable edad en la que la vida risueña	
148		ABNB1430_12	Moderato	O musa! Si acaso la hay tan infeliz que este destinada para presidir el llanto y gemido	Góngora
149		ABNB1316_3		O pacion de las almas sensibles Ay amor ciego	
150		SN30	Andante	O prisión que afliges tanto que pecho habra que te sufra	Scott, Walter
151	Cavatina	ABNB1430_08	Andantino	O que de bienes contigo tienes amable paz	Melendez Valdés, Juan
152	[Al mismo asunto]	ABNB1298_2	Cavatina	O que de sobra saltos bellisima Dorisa	Adana, Juan Francisco

153	La niña descolorida	SN65		Palida esta de amores mi dulce niña nunca vuelvan	Melendez, Juan [Ximénez apuntad como Martínez de la Rosa]	
154	la flor del zurgén	SN78		Parad airesillos no inquitos voleis que en placido sueño	Melendez Valdés, Juan	
155		ABNB1430_40	Moderato	Pasion horrorosa porque mi sosiego con tu infausto fuego		SN34
156	el pesar [La desesperación]	BR_A20	andante	Pesar zolo y tormento mi triste vida tiene el dolor me mantiene		SN118, BR_B130
157	Cavatina	SN94		Pintada aecilla bello Ruiseñor que cuando laurora azoma		
158	[Oda al Corazón]	BNP8	Yaraví	Pobre corazón mio, te siento palpitar	Arriaza, Juan Bautista	
159	En amor fugitivo	ABNB1430_59	Alegreto	Por morar en mi pecho el traidor Cupidillo del seno de su madre	Martinez de la Rosa, Francisco [Ximénez señala que es de Melendez en SN]	SN60
160	La resolucion	SN81		por selva y prado mi dulce a mor me sigue hablando	Melendez Valdés, Juan	
161		ABNB1430_30	Moderato	Por ti dulce bien mio estoy loco y ciego pues tu vista luego		
162	[Para Alaray]	ABNB1316_7		Por tu amor los placeres de la vida la fortuna	Arllincourt, Charles	
163	el sueño del proscrito	BR_B136	Mages-tuoso	Por tu encanto o sueño llevado yo me he visto en mi patria adorada		SN124
164	el amante desgraciado	BR_B128	Alegreto	porque florela en enojos siempre que te miro amante		SN116
165	El Gilguerillo	ABNB1430_01		Porque me dejas ingrato vuelve a mi voz jilguerillo	Martinez de la Rosa, Francisco	SN75
166	Amor y el Poeta	ABNB1426_01	Andante	Porque tu cupido el carcas no quebras		
167	El propósito	ABNB1430_46	Aire Marcial	Pues Amor, astro brindarla copa que contiene placer y delicias yo que nunca goce tus caricias		SN41
168	las burlas del amor	SN73		Pues los hombres todos a tu ley se humilla Amor, no con burlas	Martinez de la Rosa, Francisco	
169	Cancion	ABNB1430_27	Alegreto	Pues por ti me veo lleno de dolor nuevamente mis penas	Adana, Juan Francisco	BNP
170		ABNB1316_2		Puse en tu seno inocente mi cabeza reclinada		

171	Oda al Amor	SN90		Que mas quieres amor ya estoy rendido ya el pecho	Meléndez, Juan de [Ximénez anota como de Martinez de la Rosa]	
172	Oda de mis deseos	BR_B124	allegreto	Que te pide el poeta di, apolo que te pide cuando derrama	Melendez Valdés, Juan	SN112
173		SN140	andante	Quejarme del tiempo no queje se el tiempo de mi que el tiempo dichas		
174	Aviso	ABNB1426_11	Andante	Quejavase llorosa la incensible Dorina	Acuña de Figueroa, Francisco	
175	El proposito del amante	SN58		Quero estar alegre quiero estar contento ya no el sentimiento		
176	Mi enemigo	ABNB1426_05	Allegretto	Quien es este niño taimadito honesto fiel enamorado		
177	El cautiverio [?]	BR_B58	andante	Quien puede hacer soportable las penas del cautiverio		SN17
178		ABNB1430_58		Quiero estar alegre, quiero estar contento, ya no el sentimiento me hara suspirar		
179		ABNB1430_33	Alegreto	Quisiera hechar el resto del numen esquisito porque hoy cunmple años	Adana, Juan Francisco	
180	La manción del amor	SN70		Red en los arboles veo liga en la yerbas en ti o me engaña	Martinez de la Rosa, Francisco	
181		ABNB1430_20	Allegro Moderato	Retirate noche umbria huye del tenebroso averno	Arriaza, Juan Bautista	
182	Letrilla	BR_B131	Andantino	Sal ya del pecho triste amor tirano sal que es insufrible el mal		SN119
183	el despecho	SN80		Sal, jay! Del pecho mio sal luego amor tirano y apaga	Melendez Valdés, Juan	
184		ABNB1430_37	Moderato	Sal, amor tirano, sal ya de mi pecho que harto mal me has hecho		SN31
185	De Ada y Bustamante	SN89		Salgan del pecho lagrimas amargas que hagan patente mi dolor insano	Adana, Juan Francisco	
186	El Gilguerillo	BR_A02		Salida franca ya tienes niña goza respira libre eres ya		
187	el honor	BR_A24	alegro	Sensible a de lita tu labio huya ardiente	Buchaca y Freire, José	
188		ABNB1430_35	Alegreto	Si a todos prometes fineza y candor, a nadie distingues con perfecto		SN27
189	Las querellas	BR_B57	andantino	Si ardientes suspiros si lagrimas tiernas vencer no	Lista, Alberto	SN16

190	La fuerza del amor	SN53		Si de mis suspiros el triste gemido lograr no ha podido		
191	Mucho amor	ABNB1426_16	Andantino	Si de un tesoro pudiera disponer a discrecion a mi Almira	Fernández Madrid, José	
192	El incendio	SN92		Si duermo un momento tu imagen presente se viene a mi mente		
193		BR_B116	moderato	Si el sueño en mis sentidos leve sopor derrama veo que entre		SN102
194		ABNB1430_54	Moderato	si la dulce esperanza de cer amado un dia de amor la llama impia en mi pecho ha ensendido		SN51
195	A una lágrima	ABNB1430_47	Moderato	Si la majia del arte cristlizar pudiera esa gota ligera de origen celestial	Echeverría, Esteban	SN42
196	La Irresolución	ABNB1430_44	Mages-tuoso	Si me miras mi bien un instante, en mis venas se enciende el fuego que hasta el alma ve los llega luego		SN39
197		BR_B149	moderato	Si mi adorado dueño siente alguna alegria tambien el alma		SN137
198		BR_B65	moderato	Si olvidarte fuera fácil bien te olvidaría yo, mi corazón canta	Correspondencia con Melgar (3er verso de Desde que vi tu Hermosura... algunos dudan que sea de Melgar)	SN26
199	el amante tímido	SN76		Si quiero atreverme no se que decir, en la pena aguda	Melendez Valdés, Juan	
200	El desdén	BR_B51	moderato	Si tu desden vien mio, en dicha tuya fuera	Lista, Alberto	SN10
201	mi inclinacion	BR_A21	alegreto	siendo yo niño crudas victorias quise cantar		
202	De mis niñeses	SN85		Siendo yo niño tierno con la niña Dorila me andaba por	Melendez Valdés, Juan	
203	[Antes de partir]	ABNB1298_1	Cavatina	Silvia, ya raya el día y, juntamente, la hora	Arriaza, Juan Bautista	
204	Letrilla	BR_B114	moderato	solo pienso ingrata en ti y en tu gracia que por mi desgracia		SN100
205	El sueño	BR_B62b	Andantino	Soñé que en blando lecho dormida estabas y que alli espresava		SN23
206	la flor del zurgen	SN82		sueñas avecillas que al amanecer mil alegres selvas	Melendez Valdés, Juan	
207	La ausencia [a]	BR_A04	andante	Sufrir no puedo ya dulce amor		



208	La ausencia [b]	BR_A14	andante	Sufrir no puedo ya dulce amor	
209	El suspiro	BR_B135		Suspiro aunque tierno del pecho te ecsales	SN123
210	Cancion	BNP		Tan ciego estoy en quererte y es tan ciega mi pasion	
211	La suplica	BR_B139	moderato	Te idolatro bien mio muy mas que al mundo entero, mi amor tierno y	SN127
212	[A María]	ABNB1316_5		Te vi y de la vida la imagen florida de nuevo	Echeverría, Esteban
213	Letrilla	BR_B142	alegreto	Tirano di porque razon mi corazon tratas con el	SN130
214		ABNB1430_16	Moderato	Todas las mañanas al salir la aurora viene a mi memoria la imagen de amor	
215	Letrilla	BR_B123	Moderato	Todo es soñar bien mio con tu gracia divina de pensar no termina	SN111
216		ABNB1430_25	Alegreto	Todo me causa enfado todo me da fatiga desde que te ausentaste amada	
217	El llanto inútil	ABNB1430_48	Andantino	Triste llanto no corras para por un momento, mientras	SN43
218		BR_B55	moderato	Tu rostro hechisero, tu gracia atractiva de admiracion	SN14
219		ABNB1430_15	Moderato	Turbado y descolorido sin destino ni concierto vagaba comparo incierto un Zagal	Mora, José Joaquín de
220	a unos ojuelos	SN77		Tus ojuelos niña me matan de amor ora vagos giren o	Melendez Valdés, Juan
221		ABNB1430_18	Moderato	Un pastorcillo con su ganado de la cabaña bajaba al prado, libre su pecho de amor tirano con su zampoña iba cantando	
222	Un sueño	ABNB1426_17	Moderato	un sueño misterioso dulce Clorinna atiende me lleva	Navarrete, Manuel (1768 - 1809)
223		BR_B61	andantino	Una hermosa Zagalilla mi pecho pone en congoja	SN21
224	El sueño	BR_B118	moderato	unico alivio del mortal infausto balsamo dulce	Martinez de la Rosa, Francisco
225	consejo de amor	BR_A23	alegreto	Ven a mis brazos vuela mi amiga porque te niegas	Buchaca y Freire, José
226	El despique de Venus	BR_B120	moderato	Ven acude cefirillo donde mi Lesbia reposa	Martinez de la Rosa, Francisco
227	feliz cantando	SN79		Venid pajaritos venid a tomar de mi zagale jalicion de cantar	Melendez Valdés, Juan

228	La fuerte impresión	ABNB1430_49	Quintillas	Vi en el ameno prado una joben preciosa que ostentaba cual Diosa	SN44
229		BR_A16	andantino	Vi no era te vi maria hermosa cual las estrellas	
230	un recuerdo	BR_A08	moderato	vuela vuelva pensamiento vuela a esa celeste macion	
231	Otra	BR_B44	moderato	vuestra tirana esencion y ese vuestro cuello erguido	SN03
232	el zagal de turin	BR_A22		Y muere fileno Zagalas hermosas cubridle de rosas	
233	[A María]	ABNB1316_6		Ya llegó el momento de pena y tormento	Echeverría, Esteban
234	Despedida de Osvaldo y Corina	ABNB1430_38	Andantino	Ya lleo el terrible instante Corina de mi partida ya vengo	SN32
235		ABNB1430_32	Alegreto	Ya no quiero bayles ni otra diversion que a mi me divierte	Adana, Juan Francisco
236	El desengaño	ABNB1430_39	Alegreto	Ya perdido ingrato mi error es no si y desengañado	SN33
237	El desdén por el desdén	BR_B138	alegreto	ya que me desdeña tu injusticia ingrato ya que indigno tratami-estremado amor	SN126
238		ABNB1430_42	Moderato	Ya soy cansado me rendí al sueño y sube leño Morfeo me dio ya	
239		ABNB1316_12		Ya te miro mi bien a mi lado, ya te adoro	
240		ABNB1430_11	Andante	Yo amaba ardientemenete a cierta pastorcilla y en este amor hallava	Cervantes, Miguel de
241		BR_A07	andante	yo lloro desconsolado mi tristeza	
242		ABNB1430_60	Andantino	Yo soy aquel que otro tiempo libre sin penas vivia gustozo	
243	la espigadera	ABNB1430_23	Andantino	Zagala de el Ebro que te vi mi afecto amoroso fino te rendi	Adana, Juan Francisco [Ximénez pone en SN74 como Martínez]
244	[A una ausencia]	ABNB1298_4	Cavatina	Zagala en cuya ausencia estoy tan afligido que todo	Adana, Juan Francisco
245	El amor cautivo	SN66		Zagalas crueles no mas rigor ya que amor	Martinez de la Rosa, Francisco

➤ **Ricardo López Alcas (Lima, 1989)**



Músico multi-instrumentista, Bachiller en Arte y Cultura por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas con Especialidad en Percusión. Integró el Conjunto Nacional de Folklore del Perú desde el 2013. Participó como ponente y artista en congresos musicológicos, en la Universidad Nacional Autónoma de México (2018) y en la Universidad de los Andes de Colombia (2019). Es integrante de las agrupaciones Pacha Wakay Munan y Fútbol en la Escuela, y miembro del comité organizador del Encuentro Internacional de Quenistas. Estudió en la Sección Preparatoria, Especialidad de Percusión, en el Conservatorio Nacional de Música. Actualmente es egresante de Musicología y es miembro de la Comisión de Música en el Bicentenario de la Universidad Nacional de Música.

El zapateo en las tradiciones afrocriollas de la costa peruana: una mirada a lo musical

The zapateo in Afrocriolla Traditions of the Peruvian Coast: A Look at the Music



Ricardo López Alcas
Universidad Nacional de Música
ricardolopezalcas@gmail.com



Resumen

El presente artículo es un estudio musical del zapateo como forma de producción sonora en dos tradiciones musicalmente diferenciadas de la costa de Perú: el zapateo del *hatajo de negritos* y el *zapateo criollo*. Para ello, hemos enmarcado los ámbitos sociales de su práctica desde la tradición local hasta los espacios urbano-artísticos de Lima y reconocido los rasgos performativos de cada caso en tanto elementos diferenciadores. Centralmente, planteamos el estudio de los elementos sonoro-musicales de ambas tradiciones analizando los toques instrumentales de la guitarra y el uso del tablادillo en el zapateo criollo, y el toque del violín, la voz y la campanilla en el hatajo de negritos. Paralelo a ello, profundizamos en la expresión propiamente musical del zapateo a través de transcripciones enfocadas en la acción performativo-musical del zapateador, lo cual, desde una perspectiva musicológica, permite develar las relaciones musicales que existen entre los patrones rítmicos del marco instrumental y la variedad de timbres que se produce en el zapateo al ejecutar diferentes rudimentos. Finalmente, tras exponer los elementos diferenciadores de cada tradición, reconocemos los aspectos comunes y expandidos que permiten hablar de una práctica afrocriolla expandida en la costa de Perú.

Palabras clave

Zapateo musical; hatajo de negritos; música afrocriolla; Perú; transcripción musical

Abstract

The present article is a musical study of the zapateo as a form of sonic production in two differentiated musical traditions from the Peruvian coast: the zapateo hatajo de negritos and the zapateo criollo. To this end, we have framed the social field of practice between the local tradition and the urban artistic spaces of Lima, recognizing the performative traits as well as differentiating elements of each case. Centrally, we propose the study of sonic-musical elements from both traditions, analyzing the instrumental guitar line and the use of a tablادillo platform in the zapateo criollo, and the violin line, voice, and bell in the hatajo de negritos. Parallel to this, we delve deeper into the distinctive musical expression of the zapateo through transcriptions focused on the performative-musical actions of

the zapateador, which, from a musicological perspective, discloses the musical relations produced between the rhythmic patterns of the musical ensemble and the variety of timbres produced by executing different elements in the zapateo. Finally, through explanation of the differentiating elements of each tradition, we recognize the common aspects and expand to a discussion of an Afrocriolla practice as spread across the Peruvian coast.

Keywords

Zapateo music; hatajo de negritos; Afrocriolla music; Peru; music transcription

Recibido: 12/10/19 Aceptado: 25/11/19

Ya resuena el zapateo

La práctica de hacer música usando el cuerpo como instrumento de percusión y los pies para golpear rítmicamente el piso es una tradición expandida en varias regiones de Perú. En el caso de las tradiciones costeñas, el zapateo aparece en sus primeros registros como práctica musical en el siglo XVIII, en el diario de viaje de Amédée François Frézier (Barnes, 2016, p. 1132). Según el etnomusicólogo William D. Tompkins (2010, p. 30), en el siglo XIX, el zapateo ya formaba parte de las canciones y danzas representativas de la comunidad afro en Perú, las cuales se desarrollaron a partir de viejas formas populares españolas. En tal sentido, existe una notable raíz criolla que a su vez establece vínculos musicales con la multiplicidad de culturas del periodo colonial. Sobre la práctica musical criolla, partimos de la definición sociocultural de *lo criollo* de José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano (2009), quienes dicen que se le entiende como “relacionado a una tradición que pervive a lo largo del tiempo y que estaría asociada fundamentalmente a las clases obreras y al mundo popular.” (p. 38).

El zapateo se ha mantenido como práctica musical durante el siglo XX hasta la actualidad, siendo una importante forma de producción sonora en la tradición de la comunidad afrodescendiente y de la población criolla de Perú. Esta expansión sociocultural ha sido ampliamente observada en la bibliografía. En el texto biográfico titulado *De cajón*, el músico y zapateador Caitro Soto de la Colina, nacido en 1932, dice “yo he visto zapatear desde que tengo uso de razón” (1995, p. 50). Por su parte, la etnomusicóloga Heidi Carolyn Feldman en su texto *Ritmos negros del Perú* ha señalado la existencia del zapateo en contextos artísticos y, de acuerdo con Tompkins, afirma que el zapateo “puede haber sido la base para algunos de los pasos de baile y configuraciones” en danzas como la denominada *son de los diablos* (2009, p.46). Y, en un texto reciente titulado *Origen, ritmos y controversias de la música criolla del Perú y poemas modernos*, el músico e investigador José Leturia Chumpitazi (2018) reafirma la raíz hispana del zapateo en el Perú, diciendo lo siguiente:

Casi todos los países hispanoamericanos tienen su baile zapateado, que proviene principalmente del zapateo andaluz, junto al castellano, el catalán, el canario y el gallego [...] en Perú, [se practican] unos cuantos, como el zapateo criollo (costa),

en mayor y en menor, y el de la sierra, en mayor y en menor, con formas específicas.
(pp. 125-126)

En cuanto a su estudio musical del zapateo, lo documentado por la etnomusicóloga Rosa Elena [Chalena] Vásquez Rodríguez en el año 1982 constituye el principal antecedente. Vásquez, en su texto *La práctica musical de la población negra en el Perú*, considera el zapateo “como instrumento de percusión, dada la importancia que tiene dentro del fenómeno sonoro” (p. 78), y propone así transcripciones rítmicas del zapateo correspondientes a la danza de *hatajo de negritos* de la localidad de El Carmen, en la provincia de Chincha del departamento de Ica (ver anexo 1) y una descripción del repertorio de pasos conocidos en esa práctica como *pasadas*.

En ese sentido, el presente trabajo aborda desde una perspectiva musical los accionamientos del zapateo, enfocándose en dos tradiciones diferenciadas, aunque de una misma raíz: la tradición del *hatajo de negritos* y la del *zapateo criollo*. Al explorar los actuales espacios de práctica, es posible reconocer diferencias y similitudes en los rasgos performativos de ambas prácticas.

Los elementos sonoro-musicales de ambas tradiciones consisten en toques instrumentales prototípicos y específicos de cada tradición. El uso de la guitarra y del tabladillo es determinante en la práctica del zapateo criollo; y el toque de violín, la voz y la campanilla, en la práctica del hatajo de negritos. Por su parte, el zapateo como instrumento musical se constituye en el centro de la performance musical —entendida como acto musical— en cada una de estas tradiciones. El análisis de estas expresiones sonoras y rítmicas ha permitido develar las relaciones musicales que existen entre los patrones rítmicos del marco instrumental que acompaña la acción de zapatear y la gama de rudimentos musicales producidos en la acción misma del baile musical del zapateador. De este mismo análisis se desprende la existencia de rasgos compartidos y expandidos de la práctica entre las diferentes tradiciones costeñas, lo cual permite hablar de una tradición afrocriolla.

1. Espacios de práctica

En la actualidad existen dos espacios diferenciados de práctica. Uno es temporalizado o corresponde a fechas específicas del año, y está anexado a una tradición local religiosa; otro corresponde a una práctica en el ámbito urbano y en cualquier fecha del año, que forma parte de las prácticas artísticas relacionadas al espectáculo criollo.

La práctica anexada a la tradición local tiene lugar en dos festividades principales: la festividad de Navidad y la Bajada de Reyes en provincias como Chincha, Nazca y en el norte de Arequipa según lo refiere el músico y zapateador Alfredo Alarcón Hidalgo en un documental realizado por la investigadora Julia María Sánchez (2019). Estas festividades tienen como una de sus principales expresiones la danza conocida como *hatajo de negritos*, la cual está basada en el zapateo y en el canto colectivo acompañados por un violinista. En este contexto localizado, temporalizado y ritualizado, el zapateo de hatajo, junto a

la danza de *las pallitas*, son, según el etnomusicólogo Rodrigo Chocano (2012, p. 29), prácticas de profundo arraigo identitario en sus comunidades, arraigo que fundamentó su declaración como Patrimonio Cultural de la Nación en junio de 2012 y como Patrimonio Cultural de la Humanidad en 2019 por la Unesco.

En cuanto a la práctica urbana, el zapateo está presente en el ámbito artístico-musical y danzario, presentado principalmente por agrupaciones del movimiento cultural afrodescendiente. Esta concepción de escenario se desarrolló a partir de la propuesta artística de la compañía Pancho Fierro (Feldman, 2009, pp. 32-38) liderada por José Durand Flores y el posterior movimiento artístico denominado como el “renacimiento afroperuano” (pp. 1-6) liderado por Nicomedes y Victoria Santa cruz desde mediados del siglo xx en Lima. Su canonización como práctica *afroperuana* ha sido producto de la labor artística realizada por la agrupación Perú Negro, que coincidió con un contexto de nacionalismo político en el país (pp. 150-152). En tal sentido, el zapateo criollo ha pasado a ser una danza independiente de sus entornos locales y a tomar parte en la reconstrucción de la danza conocida como *son de los diablos*, ya consolidada en la actualidad. También, recientemente el zapateo es usado como elemento de composición teatral por agrupaciones como Teatro del Milenio.

En el panorama actual, las diversas formas de práctica del zapateo en la costa de Perú son actuaciones de carácter artístico, y sus espacios son locales públicos de entretenimiento cultural como peñas, teatros, centros culturales, concursos, muestras artístico-institucionales, entre otros. En estos contextos performativos, el zapateo es ejecutado por un solo zapateador acompañado por un músico guitarrista; en otras ocasiones, es ejecutado en grupos de dos a más zapateadores, quienes en una muestra coreográfica actúan a modo de competencia. A esta modalidad de practicar el zapateo en competencia se le denomina *contrapunto de zapateo* o también *zapateo criollo*.

No obstante, hecha la distinción entre ambos espacios de práctica, cabe recalcar que el caso del zapateo del hatajo de negritos es un fenómeno transcontextual de interesante atención: se trata de una práctica de tradición local y también de una práctica urbana integrada al ámbito artístico-escénico, tanto en actividades educativas como en espectáculos, en diferentes lugares del Perú y el extranjero, en cualquier fecha del año. Una de las familias más reconocidas en la difusión del zapateo de hatajo de negritos, y que circunda entre el contexto tradicional y el contexto urbano-escénico, es la familia Ballumbrosio, liderada por cuatro hermanos: Camilo, Roberto, César y Chebo, depositarios de técnicas y expresiones del zapateo desde la tradición familiar. Esta transcontextualización de la praxis tradicional al ámbito artístico es, según el investigador Juan Felipe Miranda (IDE-PUCP, 2020), la manifestación del *renacimiento afroperuano*, iniciado el siglo pasado, que evidencia el proceso de transformación y cambio en que se encuentra la práctica musical del zapateo de tradición afroperuana.

2. Aspectos sonoros y performativos del zapateo musical

En el ámbito del zapateo criollo, como en todas las expresiones criollas de Perú, el instrumento de base es la guitarra. Su toque consiste en un acompañamiento cíclico conformado por un bordoneo en *ostinato* de cuatro pulsos de duración y de subdivisión ternaria, que es ejecutado en el registro medio y grave del instrumento. Existen motivos musicales para el zapateo tanto en tonalidad mayor como en tonalidad menor. Su progresión armónica es generalmente de tónica a dominante y nuevamente a tónica, mientras que su textura interna varía desde lo monódico del bordón hasta lo homorrítmico y polirrítmico de dos a tres voces al pulsar más cuerdas del instrumento. En su constitución melódica, los bordones presentan frecuentes mordentes a un tono superior de distancia, y se ejecuta variando constantemente el matiz entre el *forte*, *mezzoforte* y *piano*, con relación a la dinámica contrastante y la expresión tímbrica del zapateador solista.

Por otro lado, en el ámbito de la tradición de la comunidad afrodescendiente, en la práctica del hatajo de negritos se asume el violín como instrumento de base. Sobre su asimilación a esta práctica religiosa, aunque aún no existe consenso historiográfico, es claro que su uso está vinculado a la tradición musical hispana de tocar villancicos en fiestas navideñas, difundida en todo el Virreinato del Perú (Tompkins, pp. 153-154); y al empleo fundamental que ya había alcanzado el violín, según Andrés Sas (1962), en las conformaciones instrumentales de la música eclesiástica, desde la llegada del “maestro Roque Cheruti” (p. 20), compositor italiano, a finales del siglo XVIII a Lima.

El toque del violín en el zapateo del hatajo de negritos consiste en una melodía cíclica, por lo general a dos voces y en ritmo de subdivisión ternaria. La polifonía entre las dos voces consiste en una nota pedal tocada en una cuerda al aire y una melodía aguda superpuesta, ejecutada prevalentemente en la primera cuerda, generándose así una textura homorrítmica. Según sea la sección o momento del hatajo, la melodía adquiere tonalidad mayor o menor, y constituye el acompañamiento instrumental al canto en homofonía, siendo el canto colectivo y al unisonó. La forma musical de las melodías del hatajo es generalmente de estructura binaria, compuesta por frases monotemáticas que se ejecutan cíclicamente y con variaciones. La dinámica en la ejecución del instrumento es entre *mezzoforte* y *forte* de acuerdo al volumen sonoro del zapateo que es grupal o colectivo.

Un elemento común en ambas expresiones musicales es que tanto el zapateo del hatajo como el zapateo criollo consisten en producir frases rítmicas sobre el *ostinato* de un instrumento cordófono, ya sea el violín en el caso del hatajo de negritos o la guitarra en el zapateo criollo. En cuanto a lo melódico, ambas tradiciones musicales tienen en común el uso fluctuante y alterno de la tonalidad mayor y la tonalidad menor. Igualmente, es relevante que, en ambas tradiciones musicales, el zapateado consiste en la permanencia de prototipos rítmicos entremezclados con un gran componente improvisatorio.

Ambas tradiciones comparten además otras características sonoro-musicales como son la subdivisión ternaria del pulso y la búsqueda de diversidad tímbrica, la cual se produce al percutir no solo los pies, sino las rodillas con las palmas de las manos, o al percutir con los costados del talón de los zapatos; asimismo, al emplear diferentes tipos de zapatos para percutir en distintos tipos de piso. Se producen varias articulaciones, varias formas de ejecución, y acentos según sea la parte del zapato que produce la percusión, pues percutir con la punta del pie produce un sonido distinto al que se produce cuando se percute con el taco o la planta; entonces, la gama de sonoridades del zapateo depende de cómo se ejecuta. En la terminología musicológica estas formas de producción sonora corresponderían con los conceptos de percusión del zapato en el piso, fricción de la planta con el piso, y entrechoque entre los tacos de ambos zapatos. Es notable también que, en contextos artísticos, el zapateo involucre una triple interacción performativa: 1) la interacción entre el músico acompañante y el zapateador o zapateadores, 2) la interacción entre los zapateadores en competencia y 3) la interacción entre el público y los zapateadores. Esa triple interacción es una característica significativa de la performatividad del zapateo que es común entre el zapateo criollo y el zapateo de hatajo de negritos.

Entre algunos elementos no comunes, se observan las formas de uso de la dinámica. En el hatajo es, por lo general, dentro de la gama *forte*; mientras que en el zapateo criollo la gama va desde el *pianísimo* hasta el *fortísimo* en correlación con la interacción musical con el guitarrista acompañante. El elemento melódico es evidentemente un elemento no común. En el hatajo se alterna el canto colectivo con el zapateo, mientras que en el zapateo criollo se prescinde de este y se enfoca en el elemento rítmico-corporal.

Finalmente, el uso de timbres es un elemento de los zapatos no común. En el zapateo criollo, recientemente se ha comenzado a usar zapatos con placas de metal en la planta y el taco, recurso que proviene del *tap* o *claque* norteamericano y que ha sido insertado experimentalmente en la práctica escénica del zapateo por el músico y zapateador Antonio Vílchez (2011). Si bien tal uso de las placas de metal es una adopción reciente, en el zapateo del hatajo de negritos ya se ha usado el zapato con planta de madera.

2.1. El zapateo criollo

En la práctica musical criolla, se observa que el guitarrista toca sentado y el zapateador está siempre de pie. Por lo general, el zapateador se ubica en el frente del espacio escénico, de cara al público, y el guitarrista detrás o a un costado con la mirada atenta en el zapateador, quien mientras desarrolla su performance también es observado por los demás zapateadores que esperan su turno, o por su contrincante cuando se trata de una competencia.

La vestimenta tanto del zapateador como del guitarrista es aleatoria y según el gusto de los músicos y la ocasión. Previo al inicio del zapateo, ya sea en espacios abiertos o cerrados, es común que se amplifique el sonido de la guitarra y también el sonido del zapato. Para este último, se utiliza un micrófono colocado en el suelo o asegurado a un parante apuntando

hacia él, así se amplifica y resalta la sonoridad del zapato y del cuerpo del zapateador. Un accesorio que los zapateadores usan con frecuencia es un tabladillo de madera de forma cuadrada, diseñado para dar mayor sonoridad al zapato, independientemente del tipo de piso del espacio donde se practique el zapateo.

Desde que inicia su performance, el zapateador ejecuta progresivamente su repertorio de pasos, el cual se va complejizando mediante combinaciones de movimientos rítmico-corporales que incluyen el uso musical de manos, piernas y demás sonoridades según su creatividad. Todo ello sincronizado con el bordón ejecutado por el guitarrista a la vez que interactúa con el público y reta gestual y corporalmente al otro zapateador, si es que lo hubiese. En ese desarrollo músico-corporal, su actuación alcanza el clímax, ya sea con la llegada a un paso muy complejo o mediante la prolongación cíclica de un paso específico, lo cual impacta al público y ocasiona sus aplausos y la valoración de este acto expresada en arengas de aliento y aceptación.

Mientras un zapateador está en acción, el otro zapateador expectante da muestras gestuales, corporales y, a veces, verbales de sorpresa, desdén, admiración y burla sobre su contendiente. En ocasiones, también dirige sus acciones hacia el público, haciéndolo así partícipe de su juicio. En el momento en que ingresa el zapateador contendiente, sus movimientos y gestos son de afrenta y reto hacia el otro zapateador. A veces, esta confrontación no se da, ya sea por la salida rápida del primer zapateador o por la decisión del zapateador ingresante de no manifestar gestual o corporalmente el reto.



Figura 1. El zapateador Antonio Vílchez zapateando en la Peña La casa de Pepe Villalobos.
Fuente: Miranda (2016)

Esta alternancia en los zapateadores también se da estando ambos al frente del espacio escénico y frente a frente mediante ejecuciones breves y alternadas de frases rítmicas de dos a cuatro pulsos de duración cada uno, que representan preguntas y respuestas, al ritmo del bordón y dinámica del guitarrista, lo cual hace más intensa la competencia entre ambos y la enrumba hacia el fin. Este ciclo se puede repetir varias veces hasta la finalización. Cuando son varios zapateadores, estos van interviniendo uno tras otro; en ocasiones, concluyen su acción zapateando en simultáneo formando una coreografía ya preparada.

En la figura 1, se aprecia, además de lo ya descrito, la significativa atención que suscitan los zapatos y la corporalidad del zapateador en las personas encargadas del registro medial. La iluminación, la fotografía y la microfónica, además de la atención del público, están orientadas exclusivamente hacia los zapatos; incluso un poco más que en el zapateador mismo.

Por su parte, la guitarra es el cordófono de cuerda pulsada que se usa tradicionalmente en el zapateo criollo hasta la actualidad. Se toca usando la técnica clásica, con las uñas o yemas de los dedos incluyendo el pulgar. Su registro abarca, por lo general, la parte media y grave del instrumento. Se usan permanentes mordentes y su dinámica en relación con el zapateo va desde el *pianissimo* hasta el *forte*. A continuación, una de las melodías de acompañamiento en guitarra de zapateo, que está en la tonalidad mayor:

Introducción
♩. = +/- 95



Bordoneo

Figura 2. Zapateo afroperuano interpretado por la agrupación Cunamacué. Fuente: Cartulín, 2010.

Cabe mencionar que el toque usado en la actualidad, como el que se acaba de mostrar, está basado en los toques que grabó el músico Vicente Vásquez en 1974 como parte de la producción discográfica de Nicomedes Santa Cruz titulada *Socabón: Introducción al folklore danzario de la costa peruana*. El etnomusicólogo Javier León, en su artículo titulado *El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte* del año 2015, dice de este toque de zapateo en mayor que es uno de los "parientes del festejo" (p. 232) que propició un desarrollo estilístico de músicas afroperuanas.

Por otra parte, existe un toque de zapateo en tonalidad menor cuyo motivo melódico característico es ascendente y se ejecuta en el registro grave. Su configuración actual también se basa en una grabación de Vicente Vásquez realizada en 1971 para la producción discográfica *Los reyes del festejo* del músico Nicomedes Santa Cruz; a continuación, la transcripción:



Figura 3. Fragmento de zapateo en tonalidad menor. Fuente: Elaboración propia

Ambos modos de bordoneo, en tonalidad mayor y menor, presentan una textura interna de dos y, ocasionalmente, tres voces. Y en cuanto a los mordentes, si bien son superiores y a distancia de tono, se usan cuando la melodía está en sentido descendente.

Los zapatos del zapateo criollo se constituyen en el principal idiófono. Un aspecto que lo diferencia a nivel de timbre del zapateo de hatajo de negritos es el uso de zapatos con placas de metal en la planta, agregados para aumentar su sonoridad en el tabladillo. Para presentar más detalladamente los sonidos producidos con los zapatos, se plantea a continuación la notación musical en un trigrama enfocado en dos pasos básicos del zapateo criollo que han sido ejecutados por la músico y zapateadora Ximena Venero Cruz (comunicación personal, julio de 2019). La transcripción especifica tres sonidos básicos ubicando el sonido más grave —correspondiente a la planta del pie— en la parte inferior, el sonido intermedio —correspondiente al talón— en la segunda línea y el más agudo —correspondiente a la punta del pie— en la parte superior, en la tercera línea.

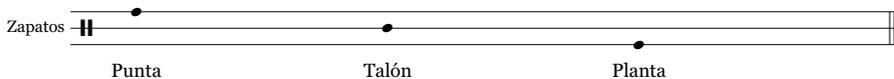


Figura 4. Notación en trigrama para los sonidos producidos con los zapatos. Fuente: Elaboración propia

El primer ejemplo corresponde al paso conocido como *de saludo o entrada*. Consta de dos sonidos con la punta arrastrada, seguido de un acento con la planta; la alternancia de los pies se representa con las letras D, I:

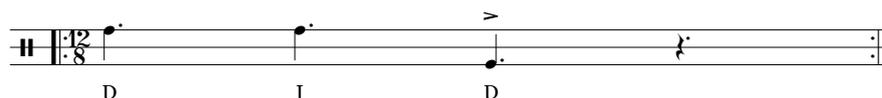


Figura 5. Alternancia de los pies en el paso de saludo. Fuente: Elaboración propia

La segunda transcripción corresponde al paso conocido como *de presentación*. Este patrón rítmico consiste en la producción alternada de los tres timbres indicados, además de algunas acentuaciones específicas y de repeticiones del pie derecho en la alternancia. Al lado izquierdo, después de la clave se especifica con abreviaturas los timbres usados: Pn. para la punta, T. para el taco y Pt. para la planta.



Figura 6. Transcripción en trígama para zapatos del paso de presentación. Fuente: Elaboración propia

A partir de los ejemplos de pasos básicos del zapateo criollo, es posible reconocer el uso de variados timbres producidos al zapatear y su ubicación en los patrones rítmicos característicos. Estos, por un lado, son de inicio tético y, por otro, acéfalo. Además, es notable su finalización en tiempo fuerte y con acento; los patrones tienen en su fragmento final una acentuación recurrente a modo de contracompás, característica que es subrayada por el motivo de la guitarra que aplica en estos puntos las notas más agudas del acompañamiento.

Finalmente, el tabladillo es un invento hecho para aumentar la amplitud sonora del zapateo y para mantener la gama de timbres del zapateado sin importar la locación y el tipo de piso donde se ejecute. Este complemento del zapato se encuentra actualmente en proceso de innovaciones por parte de sus fabricantes. Una de ellas es la desarrollada en 2017 por la marca A Tempo Percusión llamada *tabla de zapateo Antonio Vilchez*, la cual consiste en un tabladillo de madera diseñado para dar más resonancia y amplitud al zapateado, y para ser portable y plegable (ver anexo 2).

Existe una importante relación musical entre los sonidos producidos en el bordón de la guitarra y los producidos con el zapato en el zapateo criollo. Se trata de la concordancia entre sonidos graves y sonidos agudos entre ambos instrumentos. Esta se muestra a continuación:

Introducción
♩. = +/- 95

Guitarra

Zapatos

1.

2.

Paso de entrada

D I D I

mf

Bordoneo

Paso de presentación

D I I D D I D I I D D I D I

Figura 7. Concordancia musical entre el toque de guitarra y el sonido del zapateo.

Fuente: Elaboración propia.

Es notable la simultaneidad, el afinque, que existe entre el acento del pie derecho, del paso de entrada, con la nota del primer grado de la armonía del acompañamiento, que viene a ser la tónica. Asimismo, en el paso de presentación se observa una simultaneidad entre el inicio de este con el inicio del bajo, que marca el quinto grado. Ambos marcan un inicio anacrúsico.

En el zapateo en tonalidad mayor, se observa una relación musical significativa entre el sonido percusivo y el elemento armónico: el sonido conclusivo del paso de presentación, con planta y acentuado, indica reposo armónico, mientras que el inicio acéfalo del paso de presentación indica tensión.

2.2. El zapateo cantado

En el zapateo del hatajo de negritos actual, de contextos artísticos, el violinista toca de pie en tránsito con los zapateadores. El grupo de zapateadores generalmente consta de más de diez danzantes liderados por uno de ellos al que se denomina *caporal*, un músico violinista y personajes representativos de la danza, como *el viejo* y una mujer que lleva en brazos un muñeco o escultura pequeña que representa al niño Jesús.

En la performance, todos se desplazan coreográficamente por el espacio escénico mientras que el violinista suele mantenerse en el centro, y, en ocasiones, en un costado del escenario. La competencia o contrapunto en el zapateo tiene un momento específico. Primero, se ubican el violinista y la mujer con el niño Jesús al centro del espacio escénico. Luego, el caporal, quien arbitra las competencias entre zapateadores, va convocándolos en parejas para que actúen ubicados al centro del espacio escénico en contrapunto de zapateo. Para el contrapunto, el violinista toca una melodía específica e, inmediatamente, comienza el primer zapateador a ejecutar un repertorio de pasos, que van complejizándose progresivamente, y combina movimientos rítmico-corporales que incluyen el uso musical del palmoreo de manos, la percusión en las piernas, el entrechoque de pies y otras sonoridades según su creatividad. Tanto el zapateador en ejecución como su contendiente expectante se van retando gestualmente y en interacción con el público.

Un instrumento idiófono cuya ejecución es parte de la práctica del zapateo en el hatajo es la campanilla de metal que cada zapateador porta en una mano; este la hace sonar al concluir su zapateo de competencia. El violinista por su parte sigue atentamente la performance del zapateador para saber dónde interrumpir su melodía cuando este finaliza su acción.

Los zapateadores de escenario emplean el mismo vestuario que en el contexto tradicional. Este consiste generalmente en pantalón, camisa blanca de manga larga y zapatos negros. Ocasionalmente, los zapatos son de color blanco, y se les agrega detalles decorativos de color rojo, negro o azul oscuro. Encima de la camisa llevan dos bandas, ambas multicolores, las cuales entrecruzan el tórax en diagonal. En la cabeza llevan un gorro de largo y con visera; y en la mano, la campanilla atada por una cuerda denominada *chicotillo*. Tanto las bandas como el gorro presentan detalles decorativos brillantes. Por su parte, el violinista acompañante lleva, ocasionalmente, la misma vestimenta que los zapateadores; y otras veces, viste formalmente: camisa blanca manga larga, pantalón y zapatos negros de vestir. Eventualmente, el arco del violín es adornado con cintas de colores.

La práctica del hatajo de negritos en contextos artístico-escénicos consiste en la selección de algunas de las danzas de contextos tradicionales o locales. En ella también se mantiene la presencia de personajes tradicionales como los mismos negritos, los caporales y el viejo. No obstante, a veces se prescinde de este último y de la mujer que carga al niño, aunque manteniendo la dinámica general de la performance del hatajo.



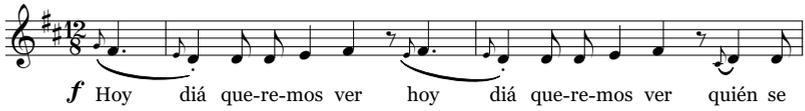
Figura 8. Presentación artística del hatajo de negritos por el aniversario de la provincia de Chincha. Fuente: Diario *El Peruano*, 2019.

Como práctica artística, el zapateo de hatajo de negritos es una expresión colectiva, lo que involucra el sostenimiento de asociaciones culturales, elencos de danzas folclóricas alternativos o institucionales y la acción de entidades gubernamentales como municipalidades, ministerios, entre otros. Respecto a las interacciones de género, si bien en su contexto tradicional el zapateo del hatajo de negritos es una práctica exclusiva de hombres, es relevante mencionar que en el contexto artístico-escénico la práctica del zapateo de hatajo viene experimentando paulatinamente la inclusión de mujeres zapateadoras.

El hatajo de negritos posee un texto literario y es cantado colectivamente por los zapateadores al unísono, matizando la intensidad desde el *forte* hasta el *fortissimo*. La expresión verbalizada es de carácter enérgico, narra sobre temas asociados al niño Jesús. Tompkins al respecto dice que se emplean “temas pastorales y amorosos, o sagrados navideños en español” (p. 159). Es de forma estrófica corta y se canta a una octava inferior de la melodía del violín.

A continuación, la transcripción de un canto registrado por la Unesco (2019) en su documental titulado *Hatajo de Negritos and Hatajo de Pallitas from the Peruvian south-central coastline*. En el registro este va secundado por el violín, a octava:

$\text{♩} = +/- 105$

Voz  *f* Hoy día que-re-mos ver hoy día que-re-mos ver quién se

 lle - va la ban - de - ra quién se lle - va la ban - de - ra

Figura 9. Canto de hatajo de negritos grabado en contexto tradicional. Fuente: Unesco, 2019, min. 1:30. Elaboración propia.

La expresión cantada presenta apoyaturas con recurrencia en la nota inicial de cada motivo melódico. Su ámbito melódico es de una octava y se basa en la misma gama pentafónica menor existente en las músicas andinas, las estructuras melódicas son reiterativas y simétricas, además la pulsación es de división ternaria.

Por su parte, el violinista emplea un arco relativamente pequeño y frota las cuerdas ubicado cerca al mástil. El movimiento de arcadas es, por lo general, alternado y con repeticiones del talón. La intensidad de ejecución es siempre enérgica, en *forte* y con carácter danzante. El músico Guillermo Marcos Santa Cruz, violinista de El Carmen, Chíncha (Cano, 2013), ejecutó el siguiente fragmento:

$\text{♩} = +/- 110$

sul tasto

f



Figura 10. Fragmento de la sección "Panalivio". Fuente: Elaboración propia

La textura interna del violín es homorrítmica, a dos voces; la voz superior, ejecutada en la primera cuerda, presenta el relieve melódico; mientras que la voz inferior, correspondiente a la segunda cuerda, produce un sonido permanente a modo de pedal armónico. En correlato al canto, la melodía del violín presenta subdivisión ternaria y corresponde a la gama pentafónica en modo mayor.

La campanilla de mano es una parte de lo que se llama el *chicotillo*, debido a que tiene adherida una sogá para su ejecución, es un idiófono de sacudimiento, un metalófono de tamaño pequeño, que se porta generalmente en la mano derecha y el alcance de la cuerda es hasta la mano izquierda. La transcripción de este registro es la siguiente:

♩ = +/- 105

Campanilla 

mf

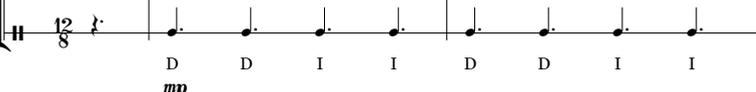
Figura 11. Ejecución y constancia de la campanilla en el hatajo de negritos.
Fuente: Unesco, 2019, min. 1:30. Elaboración propia.

Con relación a los otros instrumentos, la campanilla acentúa los tiempos fuertes y las direcciones del movimiento de mano al ejecutar son dos: una hacia abajo y la otra hacia adelante. Un *score* con ambos instrumentos descritos, agregando la marcación del paso del zapateador, sería el siguiente:

♩ = +/- 105

Voces 

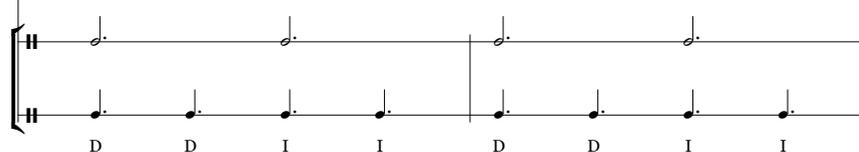
Campanilla 

Zapatos 

D D I I D D I I

mp





D D I I D D I I

Figura 12. Relación entre canto, campanilla y marcación de pasos en el hatajo de negritos ejecutado por la agrupación liderada por Miguel Ballumbrosio. Fuente: Unesco, 2019, min. 1:30. Elaboración propia.

Al concluir la sección del canto, comienza la sección del zapateo. De manera cíclica, se continúa alternando el canto con la marcación de los pasos más la percusión de la campanilla siempre junto a la melodía del violín.

En cuanto a los zapatos, se puede considerar que son instrumentos musicales idiófonos de golpe directo, de fricción y de entrechocado, en los que se ejecuta propiamente todos los patrones rítmicos y pasos del zapateo. Y sobre su acción sonora se va añadiendo la acción musical de otras partes del cuerpo. El músico y zapateador Miguel Ballumbrosio (SmithsonianFolklife, 2015) ejecutó los siguientes patrones rítmicos básicos del zapateo de hatajo de negritos de El Carmen, Chincha:-

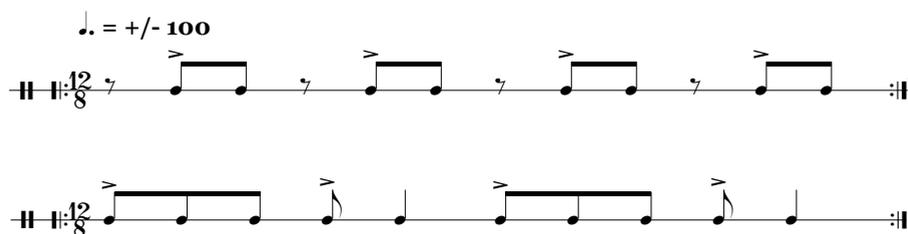


Figura 13. Pasos básicos del zapateo de hatajo de negritos, ejecutado por Miguel Ballumbrosio.
Fuente: SmithsonianFolklife, 2015, min 3:15. Elaboración propia.

Después de una transcripción rítmica general, presentamos una transcripción que representa los timbres producidos en la acción del zapateado con los símbolos de equis y óvalo. Se indica la acción del pie derecho o del pie izquierdo, con las letras D o I. Y para el uso de la parte interna y externa del zapato izquierdo, que se percute con la palma de la mano izquierda, se indica con las abreviaturas Int y Ext.

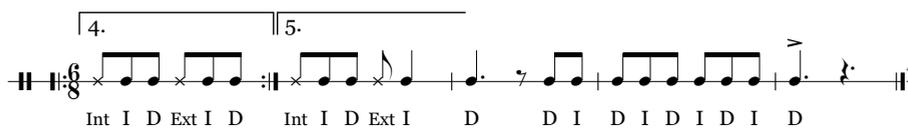


Figura 14. Uso de pies, timbre y secciones del zapato en el hatajo de negritos.
Fuente: Elaboración propia

Sobre la fórmula rítmica de este zapateado, las formas de producción sonora son variadas, ejecutando pisadas y palmadas que intervienen como parte de una sección específica del zapateo. Las palmadas se ejecutan de tres maneras. Una por debajo de la pierna derecha, indicada por la abreviatura Der., otra debajo de la pierna izquierda, indicada con Izq., y la tercera ejecutada frente al pecho, indicada con Cen.

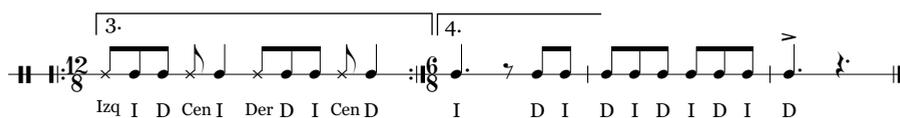


Figura 15. Paso de hatajo de negritos con variedad de timbres.
Fuente: Elaboración propia

Diversos timbres involucrados en los pasos básicos del hatajo de negritos están producto de la percusión de manos entrechocadas y de la percusión de los zapatos con las manos. Estos timbres acentúan el inicio tético de los patrones rítmicos, permitiendo así que lo ejecutado al zapatear se perciba como un patrón independiente, a contratiempo y acéfalo. Esta diversidad de timbres depende tanto de las articulaciones que hace el zapateador con el propio zapato como de los accionamientos percutivo-corporales que se hagan con las manos. También se observa que, en su generalidad, los fragmentos conclusivos en el zapateo afroperuano, del hatajo y del criollo, acaban con una acentuación en tiempo fuerte.

Conclusiones

- Analizar el zapateado y sus accionamientos como aproximación al conocimiento rítmico musical del zapateo afroperuano, en dos tradiciones diferenciadas, ha permitido evidenciar dos aspectos. Primero, la relación musical que tienen los patrones rítmicos con los fragmentos específicos del *ostinato* ejecutado en el cordófono guitarra, en el caso del zapateo criollo. Segundo, la relevancia sonora de otras partes del cuerpo cuando intervienen simultáneamente y en contrapunto a las fórmulas rítmicas del zapateado.
- El estudio de los elementos sonoro-musicales en dos tradiciones costeñas de raíz afro, el zapateo del hatajo de negritos y el zapateo criollo, muestra la presencia transversal de tres características musicales generales del zapateo: 1) la subdivisión ternaria del pulso, 2) el uso de instrumentos cordófonos para su base melódico-armónica y 3) la alternancia entre tonalidades mayores y menores.
- Como práctica de contexto artístico-escénico, el zapateo genera una interacción triple que consiste en la interacción entre el músico cuerdista y el zapateador, la interacción entre los zapateadores en competencia y la interacción general entre el público y los zapateadores.
- La mirada musical al zapato como instrumento idiófono permite reconocer las relaciones musicales entre los sonidos del zapatear, los patrones rítmicos y los aspectos sensoriales del aspecto melódico-armónico. Para el caso del zapateo criollo, es notable la relación entre el inicio anacrúsico y la sensación armónica de dominante, por ejemplo; mientras que, para el caso del zapateo en el hatajo de negritos, se



evidencian similitudes con el zapateo criollo en aspectos como la finalización acentuada y en tiempo fuerte con el reposo de la melodía de acompañamiento.

- Se observa, también, la necesidad de estudiar los sonidos y timbres que son productos del uso musical de otras partes del cuerpo como las palmas de manos, las piernas y demás aspectos de la corporalidad del zapateo. Para un acercamiento musicológico de mayor profundidad, no solo es suficiente considerar al zapato como instrumento musical y sonoro, sino también a su portador directo: el cuerpo.

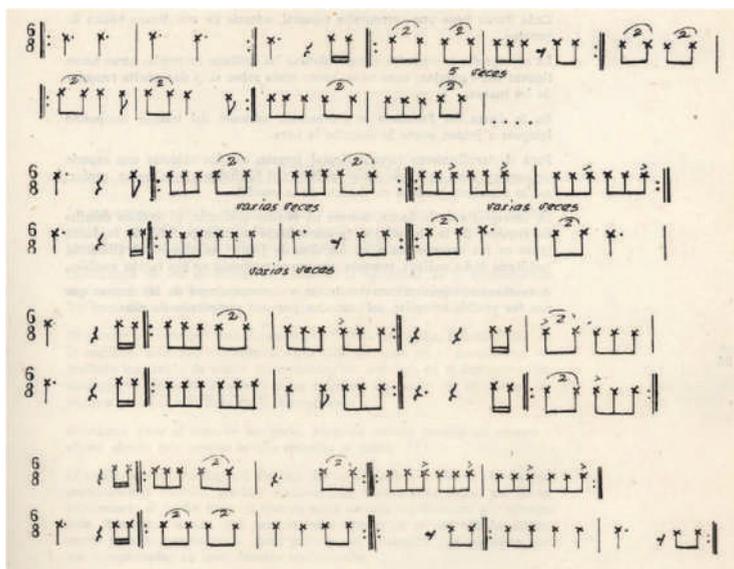
Referencias

- Barnes, M. (2016) Frézier, Amédée François. En J. Pillsbury (editora), *Fuentes Documentales para los Estudios Andinos 1530-1900 volumen II* (1ra ed.) (pp.1132-1134). Lima: Fondo Editorial PUCP. Recuperado de: https://www.academia.edu/27199012/Frezier_Amedee_Francois_1682_1773_traducido_del_ingles
- Cartulín, J.C. (2010) *Zapateo peruano*. Recuperado de <https://youtu.be/wjz5wihj51o>
- Cano, Rose (2013). *Afro-Peruvian violin in El Carmen, Chincha*. Recuperado de https://youtu.be/Ow_hC-ObaJl
- Chocano, R y Lloréns, A. (2009) *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular peruano*. Lima: Instituto Nacional de Cultura - INC
- Perú, Diario oficial "El Peruano". (2019) *Hatajos y Pallitas*. El Carmen. Recuperado de: <https://www.elperuano.pe/noticia-hatajos-y-pallitas-87886.aspx>
- Feldman, J. (2009). *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE de la PUCP y el Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- Instituto de Etnomusicología – PUCP. (2020). *Saberes musicales 15: Tradición y cambio en el zapateo afroperuano*. Lima: Juan Felipe Miranda. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MFyGX2UaD-4&t=1s>
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (1ra ed.) (pp. 220-256) Lima: Instituto de Etnomusicología IDE – PUCP.
- Leturia, J. y De Casas J. (2018). *Origen, ritmos y controversias de la música criolla del Perú y poemas modernos*. Lima: Fondo Editorial Comunicacional FEC. Recuperado de: <http://repositorio.cmp.org.pe/bitstream/CMP/55/1/libro%20musica%20criolla%20para%20WEB.pdf>
- Miranda, Juan Felipe (2016) *Contrapunto de zapateo – Perú- Antonio Vílchez y Percy Chinchilla*. Recuperado de <https://youtu.be/5T8QuPdvddg>
- Perú, Ministerio de Cultura. (2012). *El hatajo para el niño*. Lima: Rodrigo Chocano.
- Resolución viceministerial, N° 035-2012 (7 de junio de 2012). En: *Normas Legales*, N° 468200. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República. Recuperado de: <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/declaran-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-las-manifestacio-resolucion-vice-ministerial-n-035-2012-vmppcic-mc-800525-1/>

- Sánchez, J. (directora y conductora). (2019) *Saberes 24 / Danza de los negritos en Tambo de Mora*. Perú: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Recuperado de: <https://youtu.be/pgEela8S314>
- Sas, A. (1962). La música en la Catedral de Lima durante la colonia. *Revista Musical Chilena*, 16 (81-82), pp. 8-53. Recuperado de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14868/15287>
- Soto, C (1995). *De Cajón. El duende en la música afroperuana*. Lima: Editorial Empresa Editora El Comercio.
- SmithsonianFolklife (2015) *The Basics: Zapateo del Carmen-Chincha*. Recuperado de <https://youtu.be/whOzckWJTmc>
- Tompkins, W. (2010) *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. (J.L Dammert y R. Paraíso, Trad.). Lima: CEMDUC - PUCP
- Unesco, (2019). '*Hatajo de Negritos' and 'Hatajo de Pallitas' from the Peruvian south-central coastline*. Recuperado de: <https://youtu.be/VGsVGvwVslY>
- Vásquez, R. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- Vílchez, A. (2011). *El zapateo peruano*. Manuscrito inédito.

ANEXOS

Anexo 1



Fragmento de las transcripciones del zapateo en el hatajo de negritos de El Carmen, Chincha.

Fuente: Vásquez, 1982, p. 83.

Anexo 2



En el piso y al lado izquierdo, la tabla de zapateo "Antonio Vélchez" en color negro.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10158238386530731&set=a.10150547399980731>.



Julio Daniel Galindo Bicerra

(Pucallpa, 1994)



Bachiller en Música por la Universidad Nacional de Música y director asistente del conjunto de guitarras de dicha institución. Ha musicalizado obras de teatro, películas y documentales, y ha presentado recitales de guitarra como solista en Perú y Alemania.

Ha publicado *Lieder vom Reisen*, composiciones originales para dos guitarras, con la editorial Musikverlag Acoustica de Alemania. Fue guitarrista en la obra teatral *Back in Bach*, proyecto financiado por el Ministerio de Cultura para la producción escénica 2019. Ha sido comisionado para musicalizar un segmento audiovisual dedicado a la vida y obra de Renate Wieland.

Recursos compositivos del Neoclasicismo en la obra para guitarra Sonata *Omaggio a Boccherini* del compositor Mario Castelnuovo–Tedesco

Neoclassical Compositional Resources in Mario Castelnuovo–Tedesco's
Sonata for Guitar *Omaggio a Boccherini*



Julio Daniel Galindo Bicerra
Universidad Nacional de Música
judagabi@gmail.com



Resumen

La Sonata *Omaggio a Boccherini* es considerada una de las principales obras del repertorio contemporáneo de guitarra. Aunque la Sonata ha sido materia de algunos estudios en el ámbito académico, poco se ha dicho sobre la relación de esta obra con la tendencia del Neoclasicismo musical del siglo xx. En este artículo, se emplean la propuesta de “concepto estético del neoclasicismo” de la musicóloga Ruth Piquer–Sancllemente y la teoría del “anacronismo metamórfico” de la musicóloga Martha Hyde con la finalidad de determinar cuáles son los recursos compositivos del Neoclasicismo presentes en la Sonata *Omaggio a Boccherini*. Para contextualizar el estudio, se hace una aproximación al surgimiento e instalación del Neoclasicismo francés, y a cómo, en este proceso, emerge una reivindicación de la guitarra en España y Europa. Como parte central se procede al análisis musical de fragmentos específicos que establecen una relación con el pensamiento neoclásico; particularmente, se ahonda en el análisis del tercer movimiento *Minuetto*. En este estudio, se devela cuáles fueron los recursos compositivos del neoclasicismo empleados en el proceso creativo de la obra; el reconocimiento de estos elementos permite explorar cómo Castelnuovo–Tedesco desarrolló recursos compositivos propios de la estética musical de su tiempo.

Palabras clave

Sonata *Omaggio a Boccherini*; Mario Castelnuovo–Tedesco; guitarra; Neoclasicismo; música del siglo xx

Abstract

Sonata *Omaggio a Boccherini* is considered one of the major pieces of contemporary guitar repertoire. Even though this composition has been the subject of some studies in the academic field, little has been said about its relationship with the trends of musical Neoclassicism in the twentieth century. Through this article, Ruth Piquer–Sancllemente's *aesthetic concept of Neoclassicism* and Martha Hyde's *theory of metamorphic anachronism* are employed to determine the compositional resources of Neoclassicism present in the

Sonata *Omaggio a Boccherini*. To contextualize this study, an approach to the emergence and establishment of French Neoclassicism is made, as well as the way in which a vindication of guitar appears in Spain and Europe during this process. The main part of the article offers a musical analysis of specific fragments that state the presence of Neoclassical principles, work that is particularly deepened when dealing with the third movement Minuet. Finally, this study unveils the Neoclassical compositional resources employed in the creative process of the Sonata. The recognition of these elements allows us to explore how Castelnuovo-Tedesco developed characteristic compositional resources of the musical aesthetics of his time.

Keywords

Sonata *Omaggio a Boccherini*; Mario Castelnuovo-Tedesco; guitar; Neoclassicism; 20th century music

Recibido: 29/10/19 Aceptado: 18/11/19

Introducción

El presente estudio está enfocado en el análisis musical de la obra para guitarra Sonata *Omaggio a Boccherini* del compositor Mario Castelnuovo-Tedesco y su relación con las características del neoclasicismo musical del siglo xx. En este sentido, para la investigación se ha planteado la pregunta ¿cuáles son los recursos compositivos del Neoclasicismo presentes en dicha obra? Una de las conclusiones a las que se llegó al respecto, es que el compositor empleó formas musicales del canon clasicista, en tanto, este era un recurso compositivo del Neoclasicismo.

Para desarrollar esta investigación se ha tomado la base teórica de la musicóloga Ruth-Piquer-Sanclemente en cuanto a su teoría del *concepto estético del neoclasicismo o clasicismo moderno* desarrollada en su tesis doctoral, así como la teoría del anacronismo metamórfico planteada por la musicóloga Martha Hyde en su artículo *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*, en tanto fue una perspectiva pertinente en el análisis musical.

Metodológicamente, el análisis de los recursos compositivos está contextualizado en el surgimiento del Neoclasicismo francés y en cómo en este proceso emerge una reivindicación de la guitarra en España y Europa, mientras que el enfoque central se basa en el análisis de fragmentos específicos que establecen una relación con esta tendencia. Con ello, se espera aportar al conocimiento del estilo y contexto de la Sonata *Omaggio a Boccherini* hacia la labor de guitarristas clásicos que deseen interpretarla o comprenderla.

1. El Neoclasicismo musical en Europa de entre guerras

1.1. Surgimiento del *Néoclassicisme* en Francia del siglo XIX

Durante el proceso de búsqueda de raíces en el pasado clásico (Taruskin, 1993, p. 289) producido en Francia a finales del siglo XIX, la crítica musical local optó por desacreditar la influencia que Alemania había ejercido en Europa durante el Romanticismo para, en cambio, enaltecer la obra de los compositores franceses quienes, tal como menciona la musicóloga Jane Fulcher (1999), “estaban necesariamente implicados en este diálogo, ya que su elección pública de valores clásicos abundaba en connotaciones dentro de este sistema de representación política” (p. 199). Esta situación conllevó a que se iniciara un movimiento cultural en pro de la tradición musical francesa, tomando como modelo las formas y compositores de siglos pasados. En este panorama, surgió el término *néoclassicisme*, al cual se atribuyeron dos significados, uno a finales del siglo XIX y otro a partir de la post Primera Guerra Mundial.

Inicialmente, el término *néoclassicisme* fue empleado para describir la música de compositores alemanes en el contexto de “emergente insatisfacción con el pesimismo y la decadencia de *fin-de-siècle*” (Messing, 1991, p. 482) que se vivía en Francia luego de haber perdido la guerra franco-prusiana a finales del siglo XIX, donde el “romanticismo germano era el repertorio dominante en las salas de concierto” (Velasco-Svoboda, 2017, p. 10). La crítica francesa buscaba desacreditar a los compositores alemanes “burlándose de la música de Brahms y Mendelssohn” (Taruskin, 1993, p. 289), aduciendo que su música no hacía más que repetirse a sí misma en una suerte de “cloroformo neoclásico”, lo cual “alimentó la propaganda anti-alemana en las políticas musicales francesas, y que nutrió el ambiente en el cual el término neoclasicismo apareció por primera vez” (Messing, 1991, p. 482-483).

Por otra parte, los críticos de revistas musicales se dedicaron a promover el *nouveau classicisme*, corriente musical que surgió producto del trabajo realizado en la *Schola Cantorum*, fundada en 1894 por el compositor Vincent d'Indy, institución en la que, según Velasco-Svoboda (2017, p. 11), se entrenaba a los estudiantes de composición en las áreas de contrapunto, análisis e historia. Áreas que entonces se consideraban en desuso, enfatizando la observación de tradiciones musicales pasadas con el fin de explorar lo que significaba tener un auténtico lenguaje compositivo francés, lo cual llevó a que los compositores empezaran a incorporar títulos tales como *dans le style ancien* o *sur le nom de*, títulos que reflejaban, en su opinión, la tradición musical francesa que había sido interrumpida desde el siglo XVIII debido a la creciente predilección hacia la música de compositores alemanes. El estilo compositivo del *nouveau classicisme* se caracterizó por su “simplicidad, objetividad, pureza, refinamiento, claridad, equilibrio, concisión, moderación emocional y desprendimiento; intolerante con prolijidades fatigadoras, tediosas y de grandes efectos” (Minor, 2004, p. 6).

Se puede observar que, el término *néoclassicisme* tuvo una acepción peyorativa en el momento de su aparición, debido a que la crítica musical francesa lo asoció con la música

de compositores alemanes, la cual buscaba desacreditar, y que, como menciona el musicólogo Scott Messing, “esta jerga ampliamente utilizada no solo se consideró válida, sino también comprensible; estos términos representaban rasgos fundamentalmente nacionalistas” (1991, p. 483), los cuales fueron empleados en la agenda política francesa a finales del siglo XIX.

Al terminar la Primera Guerra Mundial, según describe Messing (1991, p. 489), críticos y propagandistas tendieron a desentenderse de cualquier tipo de adhesión a las posturas de preguerra que habían debilitado de alguna u otra manera las relaciones entre los países europeos. Lo cual generó una situación de tensión entre libertad y orden que pareció incitar el deseo por una terminología que explicase la búsqueda de innovación y continuidad que se realizaba en las distintas áreas del arte después de un gran conflicto bélico; y se vio manifestado con la aparición de los “ismos” unos años más tarde. En este ambiente, el término *neoclasicismo* adquirió un nuevo significado de modo que pudiese representar tanto innovación como continuidad, dejando de lado la acepción peyorativa que tuvo antes de la Primera Guerra Mundial para, en cambio, agrupar obras individuales en un tejido estilístico unificado descrito de la siguiente manera:

Aunque la música romántica se concentra en la expresión emocional, la música neoclásica se basa en la estructura clara y formal de períodos anteriores. La música neoclásica generalmente se caracteriza por ligereza, equilibrio, brevedad, claridad y restricción emocional. (Chin, 2014, p. 1)

En 1932, el musicólogo Boris de Schoelzer sería el primero en emplear el término *néoclassicisme* con este significado en su crítica sobre el Octeto para vientos de Igor Stravinsky, estrenado en la Ópera de París ese mismo año en un concierto organizado por Jean Wiener, describiendo su estilo como “simple, preciso y de líneas clásicas... aquello a lo que uno podría llamar neoclasicismo” (Messing, 1991, p. 490). El nuevo significado de *néoclassicisme* fue asimilado rápidamente por la crítica musical y aprovechado por Stravinsky, quien generaba una relación íntima entre él y los críticos afines mediante el uso de un lenguaje literario como conducto hacia el público. El *néoclassicisme* se convertiría así en la nueva consigna entre los intelectuales que buscaban definir las tendencias musicales de la posguerra (Messing, 1991, p. 490-491), definido por el musicólogo Richard Taruskin como una típica generalización académica (1993, p. 295).

Se puede observar que, el nuevo significado que se le atribuyó al Neoclasicismo fue derivado en gran medida del *nouveau classicisme* francés y que, tal como menciona Messing, “la invención de los términos neoclasicismo y nuevo clasicismo, cualquiera que sea su finura semántica, proporcionó un código conveniente mediante el cual los compositores podían proponer ideas estéticas basadas en una evocación nostálgica de un estilo moribundo” (Messing, 1991, p. 492), los cuales terminaron por sintetizarse en uno solo debido a las pugnas existentes a principios del siglo XX entre dos formas opuestas de pensar sobre el pasado y sus reliquias, historias y memorias.

1.2. Reivindicación de la guitarra en España

En la década de 1920, se inició un proceso de reivindicación de la guitarra en el contexto nacionalista que surgió en España luego de finalizar la Primera Guerra Mundial, ya que, “el hecho de que la guitarra recobrase su carácter de instrumento de concierto, como heredero de la vihuela, le hacía representar a España” (Piquer-Sanclemente, 2011, p. 439). Este proceso de reivindicación estuvo relacionado con el *neóclasicisme* surgido en Francia debido a que, tal como mencionan los musicólogos Michael Christoforidis y Ruth Piquer-Sanclemente (2011), “la estética del neoclasicismo musical fue crucial para la recepción crítica y la amplia difusión de la guitarra en Europa y América del Norte” (p. 6). Sostienen, además, que el antecedente de esta reivindicación se encuentra en el renacimiento de la música española desde finales del siglo XIX donde la recuperación histórica del pasado musical español se dio a través de la recuperación del repertorio de vihuela y guitarra barroca. Esto dio como resultado publicaciones musicológicas que permitieron el acceso al mismo, como es el caso de la antología de piezas para vihuela renacentista, transcritas para guitarra, *Hispanae Citharae Ars Viva* de Emilio Pujol.

En las primeras décadas del siglo XX se empezó a difundir la idea de una guitarra académica, la cual fue alejada del contexto popular para ser reconocida como instrumento de concierto. Esta idea fue llevada a cabo por intérpretes como Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol, entre otros; quienes, gracias a los avances técnicos en la construcción del instrumento realizados por Antonio de Torres en siglo XIX, pudieron proyectar el sonido de la guitarra en las salas de concierto, tanto en España como en el extranjero.

De la misma manera, los compositores de esa época defendieron las teorías de Felipe Pedrell sobre la síntesis entre las tradiciones cultas y populares, las cuales fueron cruciales en el proceso de reivindicación de la guitarra. En su artículo *Músicas olvidadas*, publicado en 1916, Pedrell sugería que los compositores debían informarse del “espíritu melódico y contrapuntístico del arte del pasado” (Piquer-Sanclemente, 2011, p. 417), debido a que él veía en la música de vihuelistas como Luis Milán, Valderrábamo, Fuenllana, Gaspar Sanz, entre otros; la base para la música moderna que se escribiría en España.

La propagación de la idea de que la guitarra era el instrumento que continuaría con la tradición polifónica de los vihuelistas del Renacimiento español, se dio gracias a un fenómeno que Christoforidis y Piquer-Sanclemente describen de la siguiente manera:

La necesidad de unir la música moderna con las tradiciones popular y de música antigua estableció el marco idóneo para la identificación de algunas manifestaciones de la música culta y popular, ya que el Neoclasicismo, entendido desde el punto de vista de los protagonistas de la época, permitía el uso metafórico de elementos preclasicistas y la construcción de la identidad neutral, nueva, de la fuente popular. (2011, p. 10)

Es importante mencionar que los críticos musicales y artistas de otras disciplinas también velaron en favor de la revalorización de la guitarra. Por su parte, los críticos musicales “resaltaban en sus reseñas valores estéticos relacionados con el concepto de Neoclasicismo, desarrollando en las mismas publicaciones: pureza, claridad de líneas, plasticidad, perfiles acusados, angulosos como un cuadro cubista y por todo ello, modernos”, (Christoforidis y Piquer-Sanclemente, 2011, p. 14), términos que se emplearon para describir los conciertos de guitarra que, desde 1920, empezaron a incluir con mayor frecuencia obras de vihuelistas españoles del siglo XVII.

La labor conjunta de intérpretes y compositores logró que la guitarra atrajese la atención del público nacional e internacional en una suerte de *revival*, el cual no tardó en buscar nuevos horizontes para este instrumento, no sólo interpretando transcripciones de repertorio para vihuela sino también iniciando la búsqueda por un nuevo repertorio que siguiera con la estética musical del Neoclasicismo, la cual empezó a ser asociada a la sonoridad de la guitarra.

La difusión internacional de la guitarra como instrumento solista fue llevada a cabo por el músico español Andrés Segovia, quien se propuso distanciar la guitarra de la escena musical flamenca en España, donde, según su opinión, “solamente acompañaba de forma bastante vulgar, mediante un monótono rasgueo” (Achondo, 2014, p.18) para, en cambio, posicionarla en las salas de concierto de música académica, esto fue descrito por el musicólogo Adolfo Salazar en su artículo *El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia* publicado en 1923, en el cual asoció “la conciencia del resurgimiento de la guitarra como instrumento culto y de concierto a la conciencia del nuevo nacionalismo universalista” (Christoforidis y Piquer-Sanclemente, 2011, p. 16) y que se transmitió en el resto de Europa gracias a la actividad concertista de Segovia.

“En general, las fuentes señalan que un punto importante en la modernización que el español llevó a cabo fue el corpus de obras que comisionó, el cual es conocido dentro de la escena guitarrística como ‘repertorio segoviano’” (Achondo, 2014, p. 1). Inicialmente, Segovia comisionó obras a compositores españoles como Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, entre otros, quienes escribieron obras para guitarra que obtuvieron reconocimiento internacional, lo que se puede entender como contribución de estos en la construcción neoclasicista de la guitarra española. Además, estas piezas resaltan por su carácter nacionalista de síntesis entre tradición y modernidad que fue ligado a esta corriente musical a partir de las teorías de Felipe Pedrell. Posteriormente, y a medida que su posicionamiento como instrumentista se expandió en el extranjero, Segovia solicitó a compositores de distintas nacionalidades que escribieran para la guitarra, dando como resultado un extenso catálogo de obras que incluye formatos de cámara, solista y de concierto.

2. La obra *Sonata Omaggio a Boccherini*

La *Sonata Omaggio a Boccherini* fue escrita en 1934 por el compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, y publicada por la editorial Schott al año siguiente. La obra fue

comisionada por el guitarrista español Andrés Segovia, quien buscaba “ampliar el número de sonatas para guitarra que, hasta entonces, era escaso” (Castilho Lopes, 2014, p. 40). En 1932, Castelnuovo-Tedesco ya había escrito su primera obra para guitarra, *Variazioni attraverso i secoli*, dedicada a Andrés Segovia luego de su primer encuentro en el Festival Internacional de Venecia, lo cual, gracias al éxito que obtuvo en las salas de concierto con esta pieza, llevó a que Segovia le encargase una nueva composición para guitarra, según da cuenta el propio compositor en una carta citada por Castilho Lopes:

En el año siguiente (1934) me pidió una nueva pieza; además me hizo una sugerencia: “Tu gran conterráneo Boccherini amaba mucho la guitarra y escribía para este instrumento. Por qué no compones un “Homenaje a Boccherini”? Me agradecería que tú hicieras un trabajo importante: una “Sonata” en cuatro tiempos”. (2014, p. 39)

Como se observa, el formato de esta obra fue concebido por Andrés Segovia sugiriendo un homenaje al compositor italiano del siglo XVIII Luigi Boccherini. Esta sugerencia iba de acuerdo con la estética neoclasicista asociada a la reivindicación de la guitarra iniciada en España, intentando crear un repertorio a partir de la tradición musical clásica.

2.1. El *spirito* neoclásico de un allegro de sonata

Según la musicóloga Ruth Piquer-Sanclemente, la forma era la cuestión fundamental de la estética neoclasicista, la cual tomó como referente las formas musicales del siglo XVIII, y que gracias a su “naturalidad” y “espontaneidad”, representaron la búsqueda de universalidad surgida en el período de entreguerras. “La relación de la forma pura con el neoclasicismo, implicaba la prevalencia de la idea de perfil, de nitidez, y al fin de pureza, ligada a la concreción melódica” (2011, pp. 188-203). Partiendo de esta idea, el análisis musical del primer movimiento de la Sonata *Omaggio a Boccherini* permite reconocer el empleo de una forma musical del período clásico en tanto concepto estético del Neoclasicismo.

El primer movimiento es un allegro de sonata escrito en la tonalidad de re mayor y con indicación de tempo y carácter *Allegro con spirito*. Para la obra, la sexta cuerda del instrumento debe afinarse en re, al respecto el guitarrista André Castilho Lopes (2014, p. 56) resalta que, es una *scordatura* frecuentemente utilizada por el compositor italiano.

El motivo principal de este movimiento inicia con anacrusa, articulando en *staccato* las corcheas que continúan.

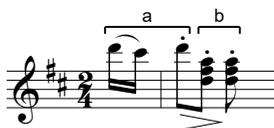


Figura 1. Elementos a y b del motivo principal. Compás 1.

La frase A del primer tema, compases 1-12, es desarrollada sobre el motivo principal. “Una llamativa textura rítmica es uno de los puntos más fuertes en el estilo melódico de Boccherini” (House, 1942, p. 42), característica que también presenta este primer movimiento, el cual tiene un motivo predominantemente rítmico, tal como se puede ver en la siguiente figura.

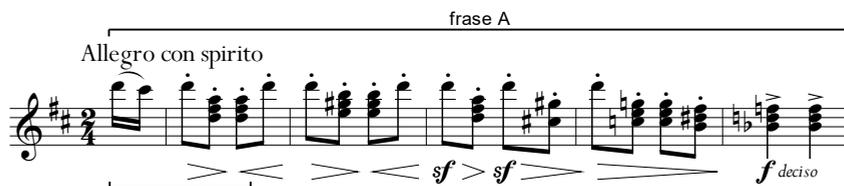


Figura 2. Motivo principal. Compases 1-5.

La estética del Neoclasicismo se caracteriza por valorar la melodía “no en su expresión lírica sino en su concisión, estructuración, incluso repetición, su incisividad, su plasticidad” (Piquer-Sanclemente, 2011, p. 203), este criterio está presente en la utilización que Castelnuovo-Tedesco hace del material melódico, el cual elabora frases a partir de la repetición del motivo principal.

La frase B inicia en el compás 13, indicado con una doble barra escrita por el compositor, a través de la modulación estática de re mayor a si bemol mayor y un cambio de métrica a 3/4. Esta frase contrasta con el carácter rítmico de la frase A, al desarrollarse sobre una textura homofónica que tiene la melodía en la voz superior y un acompañamiento acéfalo en el bajo, acentuando dicho contraste con una indicación de *espressivo* al inicio de la frase B.



Figura 3. Contraste en la frase B. Compases 12-17.

Al llegar al compás 21 se inicia la frase C, también indicado con una doble barra, la cual regresa a la métrica inicial de 2/4, manteniendo la tonalidad de la frase anterior, si bemol mayor.



Figura 4. Inicio de la frase C. Compases 18-23.

Nótese que en los compases finales de la frase C se emplea una variación de la estructura rítmica y armónica de los compases 8-11, a la cual se llega gracias a una modulación estática hacia la tónica, alzar al compás 25, creando así una coherencia temática entre las frases A, B, y C del primer tema, que lleva hacia el puente con el segundo tema.

frase A, compases 8 - 11

frase C, compases 24 - 28

puente

modulación estática

con spirito

Figura 5. Similitud entre las frases A y C, y puente hacia el segundo tema. Compases 8-11 y 24-29.

El puente de esta sección emplea el motivo del tema principal, disgregando sus partes (ver Figura 1) y repitiéndolas en una secuencia cromática descendente (ver Figura 6). Esto es particularmente a fin al estilo compositivo de Boccherini, tal como refiere House (1942, p. 23), “los pasajes de escala cromática son definitivamente parte del estilo. En la mayoría de los casos descienden y son de corta duración.” (ver Figura 7)

puente

a a a b a a a b

f mf f mf

Figura 6. Elementos del motivo principal utilizadas en el puente hacia el segundo tema. Compases 29-32.

pasaje cromático

Figura 7. Extracto de la Sonata IV de Luigi Boccherini escrita en 1780. Compases 8-9.

Luego de descender hasta el registro grave de la guitarra, la sección del puente finaliza en un acorde de mi mayor con séptima o Mi7 sugerido en el bajo, el cual es prolongado a través de una fermata. Este acorde tiene la función de pivote hacia la tonalidad del segundo tema, la mayor, siguiendo con las características tradicionales de la forma sonata al presentar el segundo tema en la tonalidad de la dominante.



Figura 8. Fin del puente e inicio del segundo tema. Compases 36-41.

Sin embargo, aunque tradicionalmente se presenta material musical novedoso y contrastante en el segundo tema de la exposición, Castelnuovo-Tedesco reutiliza el material musical del primer tema para la elaboración del segundo. La primera frase del segundo tema, frase A', es una síntesis de la frase A, tal como se puede observar en el análisis realizado por el compositor Angelo Gilardino citado por Castilho Lopes.



Figura 9. Análisis de la frase A' del segundo tema. Fuente: Tomado de Castilho Lopes, 2014, p. 50.

El carácter contrastante para el primer tema aparece recién en el compás 50 con la frase C', visible en la Figura 10.

The image shows two systems of musical notation. The first system is divided into two parts: 'final de frase A'' and 'frase C''. The second system is labeled 'frase C''. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various dynamics such as *p* (piano) and *sf* (sforzando). The music features a mix of melodic lines and accompaniment with chords.

Figura 10 Frase C'. Compases 50-61.

En el análisis musical de Gilardino, citado por Castilho Lopes, se puede observar porqué la frase anterior deriva de la frase C del primer tema.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The second system also consists of two staves with the same key signature. The notation includes various dynamics and articulation marks, showing a melodic line in the upper voice and a supporting accompaniment in the lower voice.

Figura 11. Análisis de la frase C del primer tema. Fuente: Tomado de Castilho Lopes, 2014, p. 51.

El desarrollo inicia directamente en el compás 62 a través de una modulación estática hacia la tonalidad de do sostenido menor, repitiendo el material rítmico melódico de la frase C' del segundo tema en esta nueva tonalidad. En el compás 74, Castelnuovo-Tedesco presenta una nueva variación de la frase C' del segundo tema a manera de transición hacia el desarrollo del material temático de la frase A' del segundo tema. Durante esta sección, la modulación estática es constantemente utilizada. Se observa ello en la siguiente figura.

frase C'

modulación estática

mp

frase C'

modulación estática

mp

frase C'

modulación estática

frase A'

mf cresc.

p

Figura 12. Sección de desarrollo. Compases 62-84.

Al llegar al compás 102, se realiza una nueva variación de la frase C', esta vez como frase conclusiva del desarrollo. La transición hacia la reexposición se realiza a través de una sección de acordes paralelos en movimiento cromático descendente, los cuales finalizan en una fermata, así se ve en Figura 13.

frase conclusiva C'

p dolce

transición

mp

mf

transición

Reexposición

a tempo

un poco sostenuto

Figura 13. Final del desarrollo y transición hacia la reexposición. Compases 102-122.

En la reexposición, compás 122, el primer y segundo tema se presentan en la tonalidad de la tónica re mayor, siguiendo con el tratamiento convencional de la forma sonata. Al finalizar la reexposición del primer tema, compases 129-137, surge un breve desarrollo del material musical de la frase B, donde “la reexposición del primer tema se amplía y desarrolla a partir de la segunda frase de ese mismo tema, que es, de hecho, una de las características de la forma sonata de Boccherini” (Castilho Lopes, 2014, p. 53).



The figure shows two systems of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system is labeled "ampliación de la frase A en la reexposición" and contains measures 122-137. It starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *più dolce*. The second system is split into two parts: "ampliación de la frase A en la reexposición" (measures 129-137) and "frase B" (measures 138-140). The first part of the second system has a dynamic marking of *mp* and *espr.* (espressivo).

Figura 14. Ampliación de la frase A en la reexposición. Compases 129-140.

También en la reexposición de la frase A' del segundo tema, compases 172 al 179, Castelnuovo-Tedesco explora otras posibilidades de desarrollo, añadiendo escalas diatónicas para conectar las semi frases, tal como se puede observar en la Figura 15.



The figure shows three systems of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Each system is labeled "reexposición de frase A'". The first system includes a dynamic marking of *mf* and ends with *grazioso*. The notation shows various diatonic scale passages connecting phrases.

Figura 15. Añadidura de escalas diatónicas en la reexposición de la frase A'. Compases 174-179.

La reexposición de la frase C' del segundo tema, compases 180 al 187, es precedida por una frase conclusiva que anuncia la *codetta*, la cual es escrita sobre la estructura de la frase C', esta vez en la tonalidad de tónica y haciendo uso del "pedal rítmico" (House, 1942, p.93) característico de Boccherini.

Figura 16. Final de la reexposición del segundo tema y codetta. Compases 180-202.

La *codetta* tiene dos secciones, la primera, indicada con una línea continua, utiliza el material rítmico melódico de la frase C'; la segunda, indicada con una línea discontinua, se desarrolla sobre el motivo principal de la frase A, descendiendo cromáticamente hasta llegar a un acorde de si bemol mayor que resuelve sin preparación en el acorde de tónica re mayor.

Figura 17. Codetta elaborada sobre el motivo principal. Compases 203-216.

Con el fin de ilustrar mejor esta sección, se cita la reseña de Gerardo Diego sobre la estructura de la forma sonata como recurso presente en las composiciones asociadas al Neoclasicismo en los años veinte y treinta: “La sonata está sólidamente construida sobre un tema rotundo que en realidad parece el final de una fórmula de cadencia, por lo cual su repetición última, para rematar pomposamente la conclusión, resulta terminante e inapelable” (Piquer– Sanclemente, 2011, p. 471).

En cuanto al procedimiento formal de este movimiento, Gilardino citado por Castilho Lopes, señala que, “es en el primer movimiento de la sonata en el que Castelnuovo rinde su homenaje a Boccherini” (2014, p. 47), debido a que, tal como se ha podido observar en el análisis musical, Castelnuovo–Tedesco utilizó frecuentemente recursos compositivos del estilo de Boccherini, los cuales se encuentran descritos en la tesis de maestría *The style of Boccherini in his violoncello sonatas* de Robert House.

En cuanto a la relación entre la forma sonata y la estética musical del Neoclasicismo, Piquer–Sanclemente señala que la recuperación de la sonata preclásica de autores franceses e italianos era algo que ocupó a los compositores de esta corriente musical, los cuales buscaban crear un nuevo repertorio a partir de las formas musicales del período clásico. Además, afirma lo siguiente: “La forma sonata había sido, efectivamente, recurso presente en composiciones asociadas al neoclasicismo en los años veinte y treinta” (Piquer–Sanclemente, 2011, p. 471).

Por lo tanto, se concluye que, tanto la forma musical como la temática empleada para la composición del primer movimiento de la Sonata *Omaggio a Boccherini*, son parte de los recursos compositivos del Neoclasicismo descritos por Piquer–Sanclemente y que, a su vez, coinciden con las características del repertorio que se buscaba crear en el proceso de reivindicación de la guitarra en España.

2.2. Un *Minuetto* visto desde la perspectiva del anacronismo

En 1996, la musicóloga Martha Hyde publicó un artículo titulado *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*, donde se discute acerca de la imitación como recurso compositivo en las obras neoclásicas, el cual fue una solución frente al “desafío urgente y específico” que tuvieron los compositores al inicio del siglo xx de “crear una obra de arte *moderno* que reconstruya el pasado sin sacrificar su propia identidad en la cronología de estilos” (Hyde, 1996, p. 206). Hyde postula una teoría del Neoclasicismo a la cual llama *anacronismo metamórfico*, en la cual distingue cuatro categorías en las que se puede catalogar una pieza de estilo neoclásico: imitación reverencial, imitación ecléctica, imitación heurística e imitación dialéctica, siguiendo criterios que consideran “cómo y con qué fines los compositores invocaron el pasado mediante la imitación de una pieza o estilo antiguo” (Hyde, 1996, p. 235). A continuación, se realiza el análisis musical del tercer movimiento de la sonata *Omaggio a Boccherini* desde la perspectiva del anacronismo metamórfico postulado por Hyde, con el fin de determinar qué tipo de “imitación” es el que se ha realizado.

El tercer movimiento es un minueto, forma tripartita “generalmente utilizada en el período clásico, asociada a una danza de corte” (Castilho Lopes, 2014, p. 60), escrito en la tonalidad de sol menor. Debe afinarse la sexta cuerda en re y la quinta cuerda en sol, *scordatura*, posibilitando la utilización de un mayor número de cuerdas sueltas y, con ello, el aumento de la resonancia del instrumento.



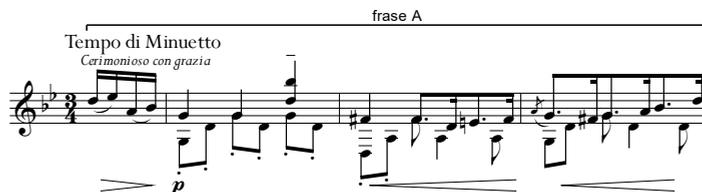
Figura 18. Inicio y motivo principal del minueto. Compases 1-3.

“La imitación heurística acentúa, en vez de ocultar, el vínculo que forja con el pasado. Anuncia su dependencia en un modelo anterior, pero en una manera que nos fuerza a reconocer la disparidad, el anacronismo de la conexión establecida” (Hyde, 1996, 214). En este caso, Castelnuovo-Tedesco no explora nuevas posibilidades en su sonata para guitarra, como lo haría posteriormente Alberto Ginastera, por el contrario, continúa con el canon usando una forma musical del período clásico para la composición del tercer movimiento, acentuando el vínculo entre la Sonata *Omaggio a Boccherini* con la música del período clásico.

Sobre el tratamiento formal del minueto en este movimiento, Castilho Lopes (2014, p. 60) señala lo siguiente:

La forma musical de Minueto con trío y doble, hace un uso excesivo de repeticiones, en parte debido al hecho de que los compositores desean familiarizar al público receptor con un material temático lo más rápido posible. Sin embargo, Tedesco no obedece al esquema tradicional de repeticiones del Minueto y del Trío (...).

Castelnuovo-Tedesco no reproduce exactamente las frases del minueto a través de barras de repetición, por el contrario, desarrolla el material temático de las mismas a través de variaciones que conducen a las siguientes frases.



frase A

mp

frase A

repetición de frase A

p

variación

repetición de frase A

variación

Figura 19. Variaciones en la repetición de la frase A. Compases 1-16.

Al finalizar la primera sección del minuetto, compás 37, Castelnuovo-Tedesco realiza una modulación estática hacia la tónica sol mayor para iniciar con el trío (ver Figura 20), siguiendo, de esta manera, la estructura convencional de esta forma, es decir, minuetto seguido de un trío. Sobre ello Hyde (1996, p. 222) apunta lo siguiente, refiriéndose a la imitación heurística: "Este tipo de pieza neoclásica no compite contra su modelo; más bien pretende descender directamente de él".

final de frase A'

p

modulación estática

frase C

Trio

p grazioso

mf

p

Figura 20. Modulación estática antes de iniciar el trío. Compases 34-43.

Al igual que en el minueto, Castelnuovo-Tedesco añade variaciones en la repetición de la frase C del trío, compases 48 al 55, las cuales terminan en un acorde de re mayor con séptima, dejando en suspenso el final de esta sección a través de una semicadencia (ver Figura 21). El compositor resuelve esta suspensión añadiendo un doble al trío, debido a que, según sus propias palabras, manifestadas en una carta citada por Castilho Lopes (2014), “el Trío y la repetición son realmente un poco cortos” (p. 45).

The figure consists of three staves of musical notation. The first staff is titled "repetición de frase C" and shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a section of variations marked with a bracket and labeled "variaciones" ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff, also titled "repetición de frase C", shows further variations, ending with a chord labeled "Re7". The third staff is titled "Double" and begins with the instruction "leggero ed grazioso", followed by a section of variations marked with a bracket and labeled "Arm. 12".

Figura 21. Variaciones de la frase C del trío e inicio del Doble. Compases 48-58.

Al llegar al compás 76, finaliza el doble y se retoma el tempo primo del minueto, el cual es repetido tal como fue presentado al inicio del movimiento, siguiendo con el tratamiento convencional de esta forma.

The figure shows a single staff of musical notation. It begins with the instruction "tratt." (trattando) and "tornando al" (returning to), followed by a section labeled "Tempo I" enclosed in a circle. The notation shows a melodic line with various rhythmic values and accidentals.

Figura 22. Vuelta al tempo primo del minueto. Compases 75-78.

En este punto no es necesario realizar un extenso análisis del tercer movimiento, sino, es pertinente mostrar los puntos específicos en los que se encuentra relacionado con la teoría del anacronismo metamórfico propuesto por la musicóloga Martha Hyde.

Se concluye que, en el tercer movimiento de la Sonata *Omaggio a Boccherini* se realizó una imitación heurística, debido a que es un movimiento escrito en una forma musical del siglo XVIII, lo cual, según los criterios del anacronismo metamórfico descrito por Hyde (1996, p. 219), crea un drama diacrónico que exhibe la conciencia cultural y la memoria creativa del compositor. Esto permite que la obra sea vulnerable de una comparación con el pasado; sin embargo, también añade que, para que una imitación heurística tenga éxito *debe* ser heurística, es decir, no puede conducir a un callejón sin salida en el pasado, por el contrario, debe conducir a un lugar nuevo en su aspecto compositivo. En este punto, el minueto escrito por Castelnuovo-Tedesco coincide con los criterios de la imitación heurística, ya que, aunque sigue en gran medida con los criterios del canon clásico, hace un tratamiento formal del minueto al que añade recursos compositivos tales como la variación de las frases las secciones A y B, omitiendo la barra de repetición común en esta forma musical; y la añadidura de un doble al trío.

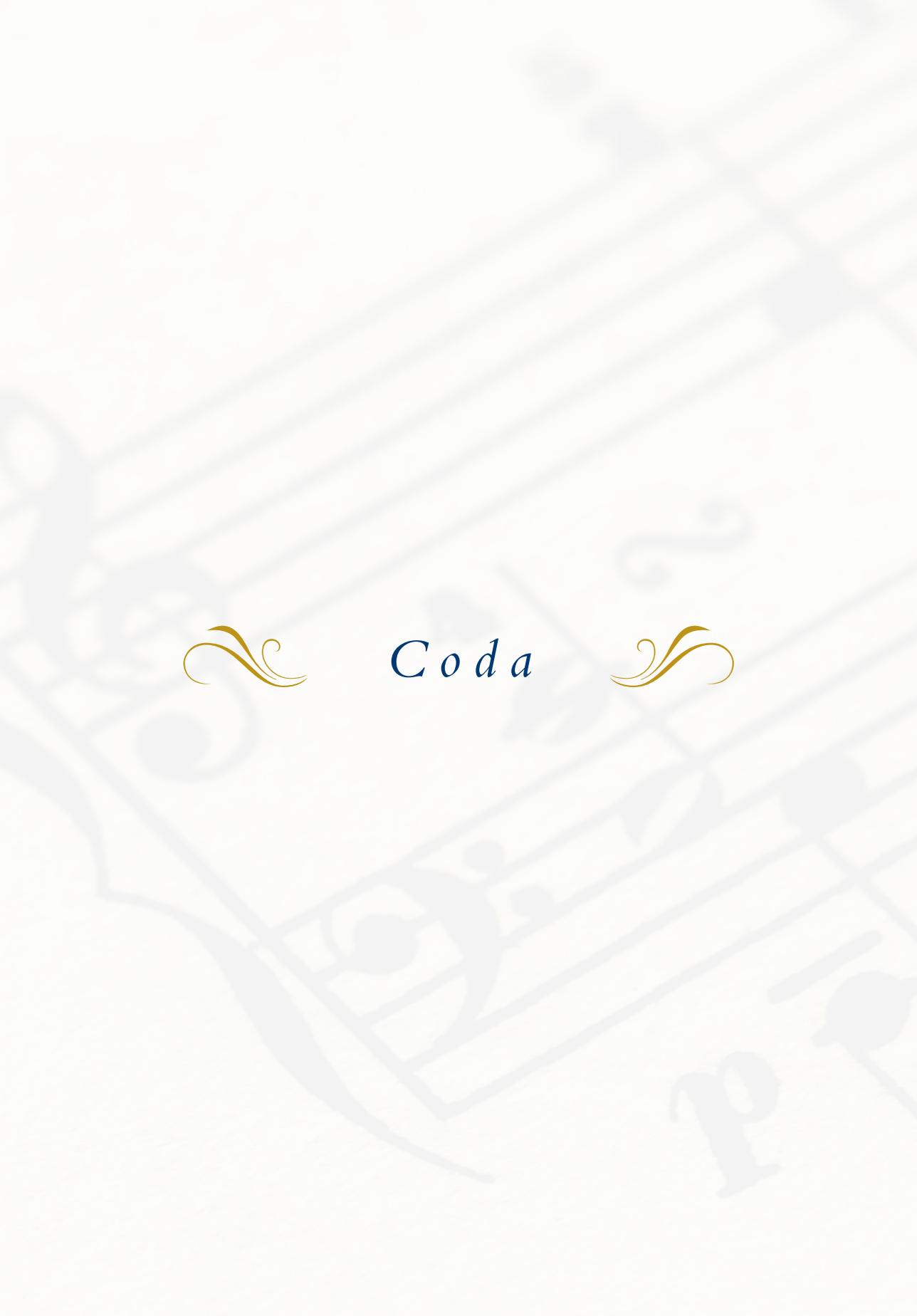
Conclusiones

La composición de la Sonata *Omaggio a Boccherini* surgió en un contexto de reivindicación de la guitarra en la España del siglo XX. La obra fue escrita por encargo de Andrés Segovia, personaje principal de este proceso.

En correspondencia con una característica compositiva de lo que se denominó Neoclasicismo, Castelnuovo-Tedesco empleó en pleno siglo XX la forma musical más significativa del periodo Clásico, la forma allegro de sonata. Al interior de esta, la Sonata *Omaggio a Boccherini* presenta recursos de imitación de motivos y su continua variación como la adopción de una estética musical del pasado, asumido como "clásico". Resalta el tercer movimiento en el cual, el compositor propone imitaciones de carácter heurístico. Es el ambiente social de entre-guerras que se vivía en Europa, aquello que generó en los compositores la idea de tomar elementos de la tradición musical de sus países, aplicando recursos compositivos modernos en formas musicales de estilos pasados.

Referencias

- Achondo, L. (2014). *Mito, ideas y agencia en el mito de la modernización de la guitarra de Andrés Segovia* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Castilho Lopes, A. (2014). *A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição e digitação da Suite op.133* (Tesis de maestría). Universidad de Évora, Évora.
- Chin, C. (2014). *Tracing Neoclassical Influences in selected solo and chamber music for the clarinet* (Tesis de doctorado). Universidad de Maryland, Maryland.
- Christoforidis, M., Piquer-Sanclemente, R. (2011). Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX. *Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 6, 6-16.
- Fulcher, J. (1999). The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, 17 (2), 99.
- House, R. (1942). *The style of Boccherini in his violoncello sonatas* (Tesis de maestría). Universidad de Rochester, Rochester.
- Hyde, M. (1996). Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, 18 (2), 200-235.
- Messing, S. (1991). Polemic as History: The Case of Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, 9 (24), 482-490.
- Minor, J. (2004). *"Were they truly neoclassic?" A study of French Neoclassicism through selected clarinet sonatas by "Les six" composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, and Francis Poulenc* (Tesis de doctorado). Universidad de Cincinnati, Cincinnati.
- Piquer-Sanclemente, R. (2011). *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Taruskin, R. (1993). Back to Whom? Neoclassicism as Ideology. *19th-Century-Music*, 16 (3), 289.
- Velasco-Svoboda, A. (2017). *The Influence of Neoclassicism in Selected Guitar Works by Joaquín Rodrigo: Implications for Performance* (Tesis de maestría). Universidad de Melbourne, Melbourne.



Coda

La música de la danza Tuy tuy en el distrito de Llata, provincia de Huamalíes de la región Huánuco



Javier Silva Villanueva
Universidad Nacional de Música
silvavillanuevajavier@gmail.com



El presente texto es una etnografía y autoetnografía sobre la danza Tuy tuy de Huamalíes, la cual conozco de manera directa debido a que soy oriundo del distrito de Llata, de la provincia de Huamalíes, región Huánuco. Por ello, la relación que tengo con esta práctica musical ha sido tanto como espectador y como participante desde muy temprana edad.

1. Etnografía al Tuy tuy como práctica musical-social

El Tuy tuy es una danza que representa la guerra: la constituye una exhibición de fuerza, valentía y destreza. Esta danza se practica en la provincia de Huamalíes, en Huánuco.

Al practicarla se crea un lugar social, porque permite la confirmación de lazos en el interior de la comunidad a través de la reunión de danzantes provenientes de diversos centros. Las agrupaciones que tradicionalmente ponen en práctica la danza y la música del Tuy tuy en Huánuco son denominadas delegaciones, tales como El Tuy tuy de San Cristóbal y El Tuy tuy de San Miguel de Querosh; estas delegaciones se organizan mediante afinidad, parentesco o vínculo social.

Bailar esta danza demanda resistencia física por la exigencia de sus movimientos y el peso de la vestimenta. La cuadrilla de bailarines está compuesta por seis o más parejas de hombres alineados en dos columnas. Cada columna debe estar caracterizada por un color diferente de vestuario porque la danza muestra la beligerancia entre dos grupos, a los cuales se les denomina como *bandos*.

Existe un código de colores y prendas en la vestimenta. Los danzantes utilizan camisa, pantalón blanco, saco y zapatos oscuros; este atuendo es complementado con elementos del color del bando que representa cada fila, los mismos que pueden ser de la tonalidad roja o azul. Se utiliza una máscara de madera con lágrimas pintadas en las mejillas, además de una *monturilla*, pieza que evoca a un quepí militar, adornado con uno o dos espejos en forma de estrella. Encima de tal monturilla se coloca una corona que consiste en un armazón oval adornado con flores de tela o papel brillante. En la mano derecha se porta un bastón o vara de madera, y en la mano izquierda se sostiene un broquel semejante a un escudo de madera. Estos elementos evocan la batalla y simbolizan el enfrentamiento entre los dos grupos. Además de ellos cada danzante lleva un promedio de veinte cascabeles colocados sobre las polainas, hacia la altura de las rodillas, para que suenen con los movimientos del danzante.



Fotografía 1. Danza en bandos y músico en delegación en la plaza de la localidad de Llata durante la festividad del Señor de Rondos, 2016. Fuente propia.

Por su parte, los músicos dedicados a ejecutar esta danza son personas que desempeñan actividades distintas a la música. Sin embargo, en la práctica del Tuy tuy, la música es el elemento fundamental para la “sinestesia y expresión identitaria que tiene la danza” (Palli, 2014, p. 8).

El músico de la danza Tuy tuy, por tradición, lleva la denominación de *pinullero* o también *cajero* debido a que toca de manera simultánea los dos instrumentos: *pinullo* y *caja*. Su importancia radica en que no solo es el encargado de ejecutar la música, sino que su conocimiento de la danza le permite marcar los momentos de cambio de pasos o mudanzas.

2. Espacio y tiempo de la práctica

El Tuy tuy se practica en diferentes localidades y tiempos. En los centros poblados San Cristóbal, San Miguel de Querosh y en el caserío de Ishanca, todos estos del distrito de Llata. Al conmemorarse las fiestas patrias, se baila recorriendo las principales calles de la localidad durante los días 25 y 26 de julio. En esta ocasión, el uso de colores distintivos para cada bando cambia al uso del blanco y rojo para ambos bandos rememorando la bandera peruana y asumiendo así un significado nacional. En la capital Llata, se baila durante las celebraciones por la Virgen de la Asunción el 16 de agosto y del Señor de Rondos el 21 de septiembre, mientras que en la localidad de San Cristóbal se baila en la fiesta patronal del señor de la Exaltación, la que se extiende entre los días 20 y 22 de septiembre.

En la actualidad existen espacios socialmente diferentes para la práctica de esta danza. El surgimiento de elencos de carácter artístico, ya sea de emigrantes o allegados, ha hecho que el Tui tui sea representado en distintos espacios sociales como las reuniones de inmigrantes, los festivales interculturales, las actividades vinculadas a la identidad y los desfiles en los que se asume un sentido de representatividad cultural. El significado de identidad de esta música, ha generado también que la Municipalidad Provincial de Huamalíes realice concursos de músicos que tocan el pincullo y la caja, en los cuales se puede ver no solo la destreza de ejecución sino también las variaciones musicales de las melodías así como los distintos tipos y variantes del pincullo y la caja que existen en la localidad.



Fotografía 2. Músicos de pincullo o caja participando en concurso de ejecución solista en el coliseo de usos múltiples de Llata, Huamalíes. Fuente propia.

3. Raíces culturales del Tui tui

El acercamiento al conocimiento de sus raíces ha sido motivado por la corriente indigenista del siglo xx, por lo cual la documentación del relato oral presenta un corte identitario. Los relatos afirman que la danza hace referencia a la descripción de los combatientes sobre los hechos vividos en el campo de batalla, en particular, los sobrevivientes veteranos de la guerra con Chile, quienes formaron parte del contingente huamaliano en el ejército nacional, y que a su retorno a la ciudad habrían recibido como premio una corona de flores; gesto que habría sido acompañado por un solo músico. En referencia a su denominación, según Willelmo Robles González (1959), este proviene de las voces utilizadas en la conformación de las parejas de danzantes en los ensayos al decir: “tú y tú”, que al ser repetidamente expresadas por el cajero, habría quedado como denominación de la danza.

En cuanto a las raíces de la música del Tuy tuy, no se han propuesto ideas basadas en el análisis musical o con relación a otros géneros musicales. Sin embargo, se puede afirmar que los motivos musicales son pentafónicos y corresponden al modo menor, de lo cual se puede deducir que se trata de una música propia o local.

4. Los instrumentos musicales: pincullo y caja

El músico del Tuy tuy, llamado *pincullero* o *cajero*, toca los instrumentos llamados *pincullo* y *caja* a la vez, es el motor de esta danza y en muchos casos es un músico nativo del lugar. Tanto el pincullo y la caja de esta expresión musical han sido mencionados en el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, donde se señala a Huánuco como uno de sus lugares de práctica (INC, 1978, p. 236).

La ejecución de los instrumentos musicales es transmitida de generación en generación. Existe la tradición de que niños y jóvenes interesados en aprender la música del Tuy tuy buscan a un músico longevo, quien los adiestra en la ejecución de ambos instrumentos con el fin de conservar el *estilo musical*.

Se pueden observar músicos intérpretes de distintas edades, quienes, al seguir el ejemplo del músico maestro más longevo, aprenden también sobre la fabricación de los instrumentos y la forma tradicional de tocar la música del Tuy tuy. Una vez que el músico pueda tocar todas las melodías requeridas para el desarrollo de la danza, podrá ser contactado por alguna delegación para trabajar con ella; el pincullero no pertenece a la delegación, por lo cual es contratado y remunerado económicamente.

El pincullo y la caja se tocan simultáneamente, dado que el músico desarrolla su habilidad en la ejecución desde el primer contacto con estos de forma conjunta, y se hace así poseedor del estilo local que desarrolla de manera inconsciente, lo cual es altamente valorado en el músico, debido a que la delegación busca preservar su esencia. Al respecto, la profesora Irma Pineda Jara (2005) indica que “es de notar que, el músico tiene una suerte de especialización en las tonadas que interpreta” (pp. 401-402).

La forma de tocar estos instrumentos requiere de habitualidad y preparación para el sincronismo de ejecutarlos de manera simultánea. Según los profesores Gandhi Olivares y Melvin Taboada (1998) la interpretación de las melodías requiere de cierto virtuosismo de músico debido a la cantidad de adornos y síncopas que presenta la música (p. 96).

El pincullo es una flauta de armónicos que se ejecuta con una sola mano, fabricada corrientemente de madera de sauco, o de otra madera nativa del lugar (Pineda, 2005, p. 401) o de una caña llamada *mamag*. Su extensión es de treinta y seis centímetros de largo y presenta dos agujeros en la parte frontal y uno en la parte posterior del tubo.

La caja es un tambor de doble parche, con aro de madera modelada de forma circular, de dimensiones variables y con las membranas cosidas a sus respectivos anillos. En la membrana contraria a la que se percute se añade un *tensor* confeccionado con tripas de



Fotografía 3. Músico pincullero ejecutando para la delegación El Tuy tuy de San Cristóbal, en Huánuco, 2017.

Fotografía 4. Forma de sujetar y digitar el pincullo.

Fotografía 5. Resonador o tensor de la caja con incrustaciones de espinas.

Fuente propia.



ganado torsalado a la que se le incrusta espinas de huallanca; esto sirve de resonador y, a decir de los músicos, aumenta sonoridad a la caja. Las dos membranas están entre sujetas por una soguilla denominada *chiluar*, atada en formas de W o de una Y.

La música producida por un músico que ejecuta en dupla el *pincullo* y la *caja* se constituyen en lo sustancial de la danza del Tuy tuy. La presencia de esta práctica en el ámbito andino y costeño de nuestro país tiene múltiples formas, no obstante, la de Huánuco tiene su particularidad.

5. Características sonoro-musicales

En cuanto a la música, el Tuy tuy consiste en cuatro mudanzas. La secuencia o concatenación de las diferentes melodías busca generar contraste en el ritmo, tempo y carácter musical para transmitir diferentes expresiones corporales a manera de una *suite*. (Ver transcripción musical completa en la parte final).

- *Pasacalle*. Es la melodía de inicio, con la cual los danzantes realizan movimientos delicados, elegantes, con un carácter musical alegre y marcado; esta primera parte se baila al transcurso del recorrido por las calles. La melodía pasa entre la escala pentatónica de mi bemol mayor y sol bemol menor, lo cual determina el carácter modal de esta música. Para concluir, se ejecuta una nota larga del pincullo, seguida del ritmo de la caja sola; esta nota prolongada sirve de aviso para el cambio a la segunda melodía de la mudanza.
- *Orientación*. Siendo sección complementaria del pasacalle, se inicia al momento que los danzantes llegan al lugar donde desarrollarán las mudanzas, adquiere este nombre porque el grupo de danzantes fingen el acto de reconocer el terreno y a los del bando contrario, observando los cuatro puntos cardinales. La melodía cambia a un carácter levemente pausado.
- *Pasión*. Es una melodía con carácter de gallardía y marcialidad, con la cual los danzantes prueban toda su gracia mediante el desarrollo de sus mudanzas, mostrando destreza y resistencia.
- *Ayhuala*. Es la sección de despedida o término de la danza, tiene un carácter musical alegre y jubiloso que contrasta con las demás melodías. La melodía tiene un tiempo más rápido, la caja percute de manera distinta a las demás mudanzas y los danzantes, tomados de los brazos, se enlazan realizando saltos a un solo pie alternativamente, y con la mano libre se despiden del público.

Es decir, al momento de ejecutar la danza, la música cumple la importante función de prever los cambios de matiz y tiempo a los danzantes en los momentos específicos de cambio de mudanza y, además, de transmitir el carácter general de la danza. Este importante rol del músico ante toda la comunidad de danzantes es ratificado por Olivares y Taboada (1998), quienes observan que la melodía viene a ser el único medio de comunicación entre músico



y danzantes. Estos músicos huanuqueños subrayan que “el pincullero, a manera de señal para cambiar de mudanza, aumenta la intensidad del golpe en la caja y unifica el ritmo de la melodía con el acompañamiento” (p. 68).

Con lo dicho, se ratifica que, en la práctica musical y bailar del Tuy tuy, la interpretación de la música posibilita la aparición de matices que varían en intensidad y continuidad, así el músico asume la función determinante de ordenar la coreografía y anticipar al grupo de bailarines para la uniformidad en sus movimientos.

Referencias

- Olivares, G y Taboada, M. (1998). *Tatash, Auga, Acha rucu y Tuy tuy. Descripción y análisis musical de cuatro danzas huamalianas*. Lima: biblioteca nacional del Perú.
- Palli, S. (2014). *Influencia de la sociedad moderna en los elementos estructurales de la danza carnaval de Arapa – Azángaro* (Tesis de licenciatura en artes especialidad danza). Puno, Universidad Nacional del Altiplano.
- Perú, Instituto Nacional de Cultura. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Danza y Música.
- Pineda, I. (2005). *Huamalíes: cultura, historia y perspectivas*. Lima: Universidad nacional Federico Villarreal – facultad de humanidades.



DANZA TUY TUY

I Mudanza: Pasacalle

Paso: ♩ = 110

Transcripción de
Javier Silva

Empieza en Mi b pentatónico menor

Cambio de modo a Sol b pentatónico mayor

Pincullo

Caja

Pilo.

Cja.

Pilo.

Cja.

Pilo.

Cja.

Pilo.

Cja.

Transcripción 1. Mudanza *Pasacalle* y su sección complementaria *Orientación del Tuy tuy*. Se muestra la fluctuación entre la escala mi bemol menor y sol bemol mayor dentro de la escala pentatónica, y más adelante la "nota larga" que da aviso a la siguiente sección *Orientación*. Fuente: Elaboración propia.

2
41

Pilo. 

Cja.  *accel. cresc. agitato*

49

Pilo. 

Cja. 

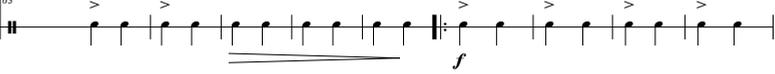
57

Pilo. 

Cja. 

63

Pilo.  *tr* **Fin** *f*

Cja.  *f*

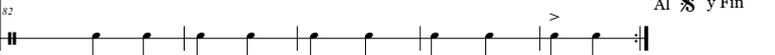
72

Pilo. 

Cja. 

82

Pilo.  1.

Cja.  **Al  y Fin**

Nota larga de aviso para el cambio de mudanza y culminacion de esta.

ORIENTACIÓN
Paso ♩ = 110
Melodía más calmada *tr*



2

40

Plo.

Cja.

48

Plo.

Cja.

54

Plo.

Cja.

f *f* *rit.* **Fin**

Transcripción 2. Mudanza *Pasión* del Tuy tuy. Se muestra los cambios en el carácter de la música y la rítmica del toque de la caja.
Fuente: Elaboración propia.



III Mudanza: Despedida

Paso: ♩ = 156

The musical score is arranged in three systems, each with a Pincullo (treble clef), Caja (bass clef), and Plllo (treble clef) part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and various musical notations like accents, slurs, and ties. Measure numbers 9, 18, 25, 35, and 42 are indicated at the start of their respective systems.

2

48

Pilo.

Cja.

FUGA

Paso: ♩ = 180

54

Pilo.

Cja.

61

Pilo.

Cja.

68

Pilo.

Cja.

74

Pilo.

Cja.

Transcripción 3. Mudanza Despedida o *Ayhualla* del Tuy tuy. Se muestra que el ritmo percutado en la caja es diferenciado de las mudanzas anteriores.
Fuente: Elaboración propia.

Reseña de discos



Difundiendo la música académica peruana más allá del concierto

Producción discográfica de la Universidad Nacional de Música (2018-2019)

Centro de Investigación, Creación musical y Publicaciones –Cicremp, organismo interno de la Universidad Nacional de Música, celebra la publicación discográfica de música peruana, grabada, editada y producida íntegramente con el potencial institucional. Reafirmamos de esta manera nuestra misión de promover y difundir la producción académica en los campos intelectual y artístico, tanto en el campo editorial como en la publicación de material sonoro, por citar algunas acciones emprendidas hasta la fecha.

En esta línea, haber emprendido la publicación de una *Serie audiovisual* en el año 2018, representa para nosotros un gran paso en la valoración y circulación de obras de nuestros compositores en el contexto de proximidad a la conmemoración del Bicentenario Patrio.

La producción discográfica de este periodo es como sigue:

Consideramos necesario difundir entre estudiosos de la música y público en general el brillante aporte artístico puesto por los intérpretes convocados a estos proyectos, con ánimos de contribuir a llenar un vacío tan recurrente en nuestra literatura nacional como es el conocimiento de las diversas rutas estéticas que han seguido

nuestros músicos peruanos. Por ello, presentamos a continuación una breve descripción del proceso de publicación de estas producciones fonográficas, acompañada por la sinopsis de las obras musicales incluidas en el disco *Obras para cuarteto de guitarra* a cargo del compositor Aurelio Tello y el guitarrista Agustín Baltazar; además de los comentarios de los investigadores Omar Ponce y Clara Petrozzi, para el caso de los discos *Compositores peruanos* y *Obras para flauta travesa*, respectivamente, quienes desde la perspectiva musicológica nos acercan brevemente a los contextos que moldearon el proceso creativo de estos compositores frente a sus obras.





Obras para cuarteto de guitarras (2019)

Esta producción discográfica recoge las obras musicales de los compositores Stephen Goss (Gales) y Aurelio Tello (Perú) interpretadas por el Cuarteto Eunoia. El proyecto fue gestado por el maestro Daniel Romero, docente de especialidad de los integrantes del Cuarteto durante tres años consecutivos. Las acciones de producción y posproducción se desplegaron a partir de la segunda mitad de 2018, concluyendo en marzo del año siguiente con la presentación del disco en la Sala de Usos Múltiples Armando Sánchez-Málaga de la sede principal de la UNM, dicho evento contó con la participación en vivo del cuarteto interpretando el repertorio completo del disco.

Sinopsis

Bajo el bosque lácteo. Para Cuarteto de guitarras y narrador (1990). Stephen Goss

Es una serie de seis miniaturas y variaciones para guitarra y narrador que evocan personajes y escenas del poema para voces *Under Milk Woods* de Dylan Thomas, como menciona el compositor. La obra fue comisionada por la Sociedad Dylan Thomas

de Gran Bretaña para ser parte del repertorio del *Tetra Guitar Quartet*, y compuesta en 1990. Musicalmente, a partir de las notas Mi, Fa, La bemol, Sol, Do y Si, la obra está construida en base a la composición por set de notas, técnica que combina con otras de carácter distinto como el aleatorismo, el atonalismo y la tonalidad ampliada. La exploración sonora, ampliamente recurrente al uso de técnicas extendidas en la guitarra, conjuga sus efectos tímbricos con el uso de elementos formales y rítmicos de la fuga, el vals y la habanera, conjugación de lenguajes que hace de esta obra una de las más notables y originales escritas para cuarteto de guitarras durante el siglo xx. Su concepción multidisciplinaria, que alterna la sonoridad instrumental con la expresión hablada y teatralizada, es también uno de sus aspectos *sui generis*. La versión aquí presentada constituye un hito en la comunidad musical hispanohablante al ser la primera narrada en español, cuya traducción fue hecha por el narrador.

Agustín Baltazar



Cuarteto Eunoia junto al compositor Aurelio Tello en la presentación del disco. Sede principal de la Universidad Nacional de Música, Lima, marzo de 2019.



Ichuq Parwanta N° 4. Para cuatro guitarras (2005). Aurelio Tello

Es la cuarta de una serie de obras basadas en un antiguo huayno de indios del Cusco. En ella pretendo explorar la superposición de diversos tipos de escalas –pentafonía, hexafonía con los sonidos dispuestos por tonos enteros–, y variadas formas de emisión de sonido en un instrumento como la guitarra, tan asociada a la cultura popular. Las raíces andinas que nutren esta música no hacen sino reflejar una vieja preocupación por desarrollar un lenguaje que manifieste mi origen y mi visión del mundo. *Ichuq parwanta* es la flor del ichu, una variedad de paja que crece en las zonas más altas –la puna– de la Cordillera de los Andes, que sirve de alimento al ganado y a los pastores de regiones tan inhóspitas. La compuse en el 2005, mientras era becario del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Aurelio Tello



Franklin Chávez (narrador); Agustín Baltazar, Max Carbajal, Sandro Zelaya y Francisco López (Cuarteto Eunoia) (de izquierda a derecha) interpretando la obra *Bajo el bosque lácteo*.



Compositores peruanos. Obras para violín y piano vol. 1 y vol. 2 (2018)

Los volúmenes 1 y 2 de *Compositores peruanos* comprenden parte de la notable diversidad musical de nuestro país expresada en un repertorio de obras para violín y piano y adaptaciones instrumentales a este formato, compilado por el violinista Carlos Johnson, quien además de interpretar las obras junto a la pianista Katia Palacios fue director artístico del proyecto. Las sesiones de grabación de un total de 19 Obras musicales, se desarrollaron entre julio de 2017 y marzo de 2018, logro tras el cual, el Cicremp emprendió gestiones de posproducción en dos volúmenes que incluyeron obras de importantes compositores del siglo XIX y XX como son Manuel Aguirre, Federico Gerdes, Carlos Valderrama, Renzo Bracresco, Ernesto López Mindreau, Alberto Díaz Robles, Andrés Sas, Teodoro Valcárcel, Alfonso de Silva, Armando Guevara y Roberto Carpio, todos ellos provenientes de distintas localidades del país. El proceso culminó en diciembre de 2018 con la presentación al público de ambos discos, además de un recital ofrecido por los maestros Johnson y Palacios.



Sinopsis

Tras haberse insertado exitosamente en la vida musical de otros países, el paulatino retorno de compositores y su reinserción a los espacios artísticos locales, ha sido una condición decisiva para la renovación de formas, estilos y referentes musicales que hoy recibimos como una conjugación dialéctica de “universalismo” y “nacionalismo”. Las vertientes musicales incluidas en este corpus corresponden a una expresión romanticista del imaginario erudito-popular, así lo trasluce la suite del arequipeño Manuel Aguirre y la obra del tacneño Federico Gerdes. Otra tendencia corresponde al pensamiento vanguardista del siglo xx, que en su intención de desprenderse del canon “universal” explora creativamente sonoridades y elementos del “folklor nacional”; la particular estética de esta tendencia está presente en las obras del chichlayano López Midreau, el puneño Teodoro Valcárcel y el cusqueño Armando Guevara. Mención especial merece en este aspecto el surgimiento de la tendencia más notable del nacionalismo musical en Perú: el “indigenismo”, su posición reivindicadora



Carlos Johnson, Katia Palacios, Omar Ponce, Nilo Velarde y Diego Puertas en el acto de presentación de discos. Sede principal de la Universidad Nacional de Música, Lima, diciembre de 2018.

de lo andino y exaltadora de lo inca puede sentirse en la obra del trujillano Carlos Valderrama, de los anteriormente citados nacidos en ciudades andinas y de compositores limeños como Renzo Bracesco y Alfonso de Silva.

Al parecer, tal espíritu de remembranza de lo campestre y de reivindicación del pasado fue fecundo en el contexto del arte, pues la obra de Andrés Sás en este corpus, es muestra de cómo compositores extranjeros se mimetizaron con la cultura peruana hallando profunda inspiración en los ritmos y melodías terrígenas. Concluyendo este panorama trasciende señalar que es bajo este espíritu creativo y pensamiento musical que surge la mayoría de obras incluidas en el presente corpus, siendo sus títulos claramente significativos.

Omar Ponce

Entrevista a los intérpretes sobre el proceso de producción discográfica: <https://www.youtube.com/watch?v=iXnypPaeRZk>



Katia Palacios y Carlos Johnson en el recital de presentación de discos.

compositores peruanos, entre ellos Alejandro Vivanco Guerra, Enrique Fava Ninci, Celso Garrido-Lecca, Aurelio Tello, Armando Guevara, Seiji Asato, Enrique Pinilla, Alejandro Núñez Allauca, David Aguilar Carbajal, Walter Casas, Manuel Rivera, Sosaya, Edgar Espinoza y David Aguilar Valdizán. *Obras para flauta traversa: compositores peruanos, siglos XIX-XXI*, es una producción en pack de CD doble que representa el primer proyecto de coproducción asumido por la UNM. La presentación de este trabajo se realizó en el marco de la XXXIII edición del Festival



Obras para flauta traversa. Compositores peruanos, siglos XIX-XXI (2018)

Tras una esmerada labor de producción artística sostenida por cuatro años de constantes ensayos y sesiones de grabación con los integrantes de Perú Flauta, el maestro César Vivanco Sánchez presentó ante el Cicremp en 2017 la misiva de publicar una importante compilación de obras concebidas originalmente para flauta traversa, escritas por 15 importantes



Pedro Alfaro interpretando *Fantasia andina sobre el tema del Cóndor Pasa, para flauta sola*, de César Vivanco Sánchez. Sede principal de la Universidad Nacional de Música, Lima, 2018.



Omar Ponce, Carmen Escobedo y César Vivanco (de izquierda a derecha) en la presentación del disco. Sede principal de la Universidad Nacional de Música, Lima, mayo de 2018.

Internacional de Flautistas, realizado en mayo de 2018 en la Sala de Usos Múltiples Armando Sánchez-Málaga de la sede principal de la UNM.

Sinopsis

La milenaria tradición de las diversas flautas en el territorio de lo que ahora es el Perú no puede dejar de ser una incesante fuente de inspiración y maravilla para cualquier compositor que se acerque al instrumento en nuestro país. La colección aquí presentada incluye también estilos diversos, desde el indigenismo romántico hasta el modernismo no tonal. Muchas de ellas naturalmente incluyen referencias directas o indirectas a las variadas flautas nativas y sus tradiciones de interpretación, escalas y ritmos tradicionales y géneros diversos de costa, sierra y Amazonía peruanas. Otras presentan ecos de la

sonoridad de los grandes conjuntos de flautas del altiplano y la especial armonía que crean. Incluyendo obras propias y de su padre, además de composiciones de autores consagrados y otros menos conocidos o más jóvenes, el trabajo de recopilación de César Vivanco abre una ventana musical hacia el pasado, presente y futuro de las culturas que conviven en nuestro país. Sobra agregar que como flautista César Vivanco demuestra su dominio de la técnica y su visión musical madura y profunda de la música que interpreta.

Clara Petrozzi

*Comité Editorial del Cicrep –
Equipo editor de Antec*

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Alcance y política editorial

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical es un espacio de circulación de trabajos de investigación académica en el campo de la música, gestado y sustentado por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones – Cicrempe de la Universidad Nacional de Música de Perú.

Tiene por misión hacer visible la generación del conocimiento en el campo de la música como profesión universitaria, publicando trabajos de especialistas en las diferentes áreas del quehacer musical como son la interpretación, la creación, la educación musical y la musicología. *Antec* brinda también un lugar a trabajos provenientes de otras disciplinas como las ciencias sociales y ciencias humanas, cuyo énfasis temático esté centrado en la expresión musical en tanto práctica social, forma de arte, praxis formativa, expresión estética o medio comunicativo.

La proyección de *Antec* es interdisciplinaria, el criterio de publicación acoge a textos cuya visión permita comprender aspectos de la profesión musical en su interrelación con diversos campos del saber y la conducta humana. Para la publicación se prioriza la originalidad del tema así como su potencial aporte a una comprensión de los hechos musicales en sus respectivos contextos humanos; en esta visión, se brinda cabida equilátera al estudio de las diferentes formas de expresión musical que han adoptado nuestras sociedades para expresar contenidos positivos. Su alcance es hacia la comunidad académica en general, se basa en la política *open access* y busca contribuir al entretendido de redes en torno a la investigación musical. *Antec* se publica digital y físicamente con una periodicidad de dos números anuales.

1. Características formales del manuscrito

Antec admite la publicación de documentos originales e inéditos, pertenecientes al campo de la música en su concepción amplia, con una extensión máxima de 30 hojas, además de anexos.

Los textos originales, denominados *manuscritos*, serán enviados en versión electrónica Word para Windows a revista.investigacion@unm.edu.pe , con las siguientes especificaciones:

- a. Tipo de letra: Arial
- b. Tamaño: 12
- c. Interlineado: 1.15, dejando espacio después del párrafo
- d. Márgenes: superior e inferior de 2.5 cm, margen izquierdo de 3.00 cm y margen derecho de 2.00 cm

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

- a. Título en el idioma del texto y su versión inglesa.



- b. Autor o autores, consignados de la siguiente manera: apellidos, nombres, filiación institucional actual y correo electrónico.
- c. Resumen en el idioma del texto, en un máximo de 200 palabras y su versión inglesa o *abstract*.
- d. Palabras clave del trabajo en el idioma del texto y su versión inglesa o *keywords*, sin exceder a 5 y separadas por punto y coma.

Se contempla la posibilidad de publicar trabajos en idiomas diferentes al español. Si el texto estuviese originalmente escrito en inglés u otro, la traducción del título, resumen y palabras clave deberá realizarse al idioma español.

En la estructuración del manuscrito, se recomienda seguir un esquema general de trabajos de investigación académica que comprenda los siguientes puntos:

- a. *Introducción*. Se exponen los fundamentos del trabajo, se deja ver claramente los objetivos, marcos y perspectivas del mismo, y se hace mención de los procedimientos, métodos y materiales empleados.
- b. *Desarrollo temático*. Consta de un primer subcapítulo dedicado a la contextualización del tema y un segundo subcapítulo enfocado en la discusión central del tema y en el desarrollo de los procedimientos analíticos; este último subcapítulo debe ser el de mayor extensión.

En caso de presentar imagen o gráfica musical durante el desarrollo temático, independientemente de su inclusión referencial en el documento Word, las imágenes deberán ser enviadas en archivos de alta resolución, en formato PNG, y las transcripciones o gráficas musicales en archivo editable Finale .mus, con la numeración asignada en el texto. Cada imagen o gráfica musical debe tener inscrita una reseña en la que se indique lo siguiente: Figura [número]. Título de la imagen o título del fragmento. Fuente de la imagen (si fuera el caso, señalar como *elaboración propia*).

- c. *Conclusiones*. Deben ser de tipo general y específico, congruentes con lo anunciado en el título general del trabajo y las perspectivas de investigación declaradas en la introducción.
- d. *Referencias*. Deben estar consignadas al final del texto y según las normas APA.
- e. *Anexos*. Se podrán añadir optativamente imágenes recurrentes o partituras.

2. Formas para la revista

Los textos para publicar podrán adoptar diferentes formas, siempre que sus procedimientos teóricos y metodológicos estén centrados en el campo de la música.

- a. Artículo de investigación
- b. *Paper* académico
- c. Monografía
- d. Ponencia presentada a congreso, coloquio o seminario académico
- e. Fragmentos de ensayo o breve ensayo (sin proceso de evaluación)
- f. Reseña de libro o disco (sin proceso de evaluación)

- g. Relato de experiencias (sin proceso de evaluación)
- h. Historia de vida (sin proceso de evaluación)
- i. Crónica

3. Evaluación de artículos de investigación

Los manuscritos serán revisados por un comité evaluador, el cual corroborará la calidad conceptual y metodológica del texto, así como la pertinencia de sus contenidos con los lineamientos generales de la revista o la temática específica de uno de sus números.

Se aplicará el sistema de doble ciego, es decir, el evaluador desconoce el nombre y procedencia del autor, y este recibe las observaciones de manera anónima. El procedimiento será mediado por el comité editorial.

4. Derechos de autor

Los autores de los originales aceptados deberán ceder antes de su publicación los derechos de publicación, distribución y reproducción de sus textos. Esta cesión tiene por finalidad la protección del interés común de autores y editores.

5. Citas y referencias

El uso de ideas, datos, conceptos, teorías, entre otros, provenientes de fuentes escritas u orales, deberá ser citado en el texto además de ser reconocido en las referencias finales para favorecer su verificación de autenticidad.

Para consignar estas citas y referencias, se empleará la normativa propuesta por la American Psychological Association (APA) en su sexta o séptima edición.

Referencias

a. Autor o autores de libros

Berkowitz, S., Fontrier, G. y Kraft. (2017). *A new approach to sight singing* (6a ed.). New York: W. W. Norton & Company.

Otero, L, M. (2012). *Las TIC en el aula de música*. Bogotá: Ediciones de la u.

b. Libro con compilador (Comp.), editor (Ed.), coordinador (Coord.) o director (Dir.).

Díaz, M. (Coord.). (2013). *Investigación cualitativa en educación musical* (Colección de eufonía). Barcelona: GRAÓ.

c. Autor institucional o corporativo / colección

Perú, Museo de la cultura. (1951). *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Autor. (Colección Arturo Jiménez Borja).

d. Autor institucional o corporativo / una institución como editor

Perú, Instituto Nacional de Cultura INC. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Autor



e. Capítulo de libro

Akoschky, J. (2009). Las actividades musicales. En Arnaiz, V. y Elorza, C (Dir.), *La música en la escuela infantil: 0-6* (pp. 37-100). Barcelona: GRAÓ.

f. Capítulo en un libro de congreso

Tomaszewski, M. (2013). Chopin's music red a New. En Malecka, T. (Ed.), *Proceeding of the 11th international congress on musical signification* vol. 1 (98-117). Kraków: Akademia Muzyczna W Kralowie.

g. Artículo de revista

Banderas, D. (2009). Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas. *Revista musical chilena*, 70 (212), 103-120.

h. Tesis

Bolaños, C. (1986). *Los instrumentos musicales antiguos en el Perú y Ecuador* (Tesis de titulación en Musicología). Conservatorio Nacional de Música, Lima, Perú.

Nicéphor, S. (2007). *L' apprentissage de la composition musicale: regard sur la situation française durant la première moitié du XIXe siècle* (Tesis de doctorado). Université de Lille 3, Lille, Francia.

i. Documentos en línea

Nagore, M. (2004). El análisis musical. Entre el formalismo y la hermenéutica. En *Músicas al sur* 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc. Recuperado de: <https://www.google.com.pe/search?q=investigacion+artistica+en+musica+ruben+lopez+cano&oq=investigacion+artistica+en+musica+&aqs=chrome.1.69i57j0l3.21425j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

j. Leyes

Ley Universitaria, Ley N° 30220 (9 de julio de 2014). En: *Normas legales*, N° 527213. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República.

k. Comunicaciones personales

Como tal son consideradas la carta privada, memorando, correo electrónico, discusión en grupo, conversación telefónica entre otras, que por sus características aportan con datos no recuperables y no hay posibilidad de verificación pública; por tanto, estas comunicaciones solo podrán ser empleadas con cita dentro del texto y no serán consignadas en la lista de referencias. Su consignación es:

N. Apellido (comunicación personal, 16 de junio, 2017)

Serie Bicentenario

En el contexto de conmemoración del Bicentenario de la Independencia, nuestra labor investigativa y particularmente de publicación, se sitúa en una visión reflexiva hacia los hechos de la historia, comprendiendo en estos un proceso social y estético que deviene articulado con el surgimiento, transformación y renovación de las expresiones musicales

Las temáticas convocadas al espacio del bicentenario son aquellas que plantean cuestionamientos sobre el futuro. Nuestra publicación asume de esta manera un reto con el futuro, con transformarlo hacia el bien común y con la generación de valores ciudadanos en el relato sobre el hecho musical

Diciembre 2019 - Lima Perú



Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones – Cicremp de la Universidad Nacional de Música de Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre las músicas, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana.

Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico; por ello, los conocimientos que Antec presenta son potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.



Universidad
Nacional de Música

Vicepresidencia de Investigación
