



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

LIMA ISSN: 2521-8565



Serie Bicentenario



Universidad
Nacional de Música



Instituto de Investigación



Vol. 4, 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 Ponce Valdivia
Coordinador General del Instituto Investigación

EQUIPO EDITOR

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

Editora
Roxana Bada Céspedes - Universidad Nacional de Música, Perú

Comité editorial
Alexandra Cipriani Ronceros - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Ruth Mamani de los Ríos - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Daniel Dorival García - Universidad Nacional de Música, Perú

Corrector de estilo
Erick Nájera de León - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Traductora
Violet Cavicchi - Department of Music Brown University, USA
Colaboradora de traducción
Kitti Kesztyűs - Universidad de Pécs, Hungría

Comité de evaluación
Dr. Antonio Tobón Restrepo - Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil
Mg. Jessy Vargas Casas - Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Perú
Mg. Abraham Padilla Benavides - Universidad Nacional de Música, Perú
Mg. Britto Daniel Zamora Tapia - Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Perú
Mg. Yerson Fernando Reyes Sánchez - Universidad Nacional de Música, Perú

Diseño gráfico
Juan Pablo Campana

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



Revista indexada en:



Verificación de
originalidad:



Universidad Nacional de Música
Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación. Vol. 4,
n.º 2 (diciembre 2020). – Lima: UNM, Instituto de Investigación

Semestral
ISSN: 2521-8565

1. Música – Publicaciones periódicas – Perú
I. Universidad Nacional de Música – Instituto de Investigación.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



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 e instrumentos musicales que se han conservado hasta la actualidad, fabricados de cerámica, metal y cañas. Su denominación actual de Antara, señala una amplia gama de variantes locales correspondientes a comunidades costeñas, andinas y amazónicas, constituyéndose en un instrumento central de sus tradiciones musicales.

ANTEC is the original name of a musical instrument disseminated along diverse cultures of Peru. It is an aerophone composed 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 handcrafted in ceramic, metal, and reeds. Its denomination of Antara includes a wide range of local variants belong to coastal, Andean and Amazonian communities, being a central aerophone in all those musical practices.



ILUSTRACIONES DEL PRESENTE NÚMERO

Portada

Músico violinista de Danza de tijeras, en la Fiesta del Señor de la Ascensión del centro poblado de Taca, provincia de Víctor Fajardo –Ayacucho (mayo de 2016). Fotografía de Joseph Neyra Ramírez, cedida a Antec.

Ilustración de la página de presentación *Antec*

Antara del pueblo Ashaninka, proveniente de la provincia de Chanchamayo – Junín, en la selva central del Perú. Se conserva en el Museo Británico en Londres desde 1932. Está hecha de cañas, cada tubo mide 0,70 cm de diámetro y el más largo mide 14 cm, los demás decrecen en proporción generando una gama de sonidos a intervalos menores a un tono.

Los tubos están unidos por una cuerda de algodón, reforzada por una soguilla o cabuya también de algodón. La cuerda ennegrecida con resina rodea la parte superior de uno de los tubos, sea para resanar rajaduras o para presentar un contenido simbólico tratándose del tubo central. El extremo superior abierto de los tubos corresponde a la parte inferior de la planta en el sentido de su brote natural; es decir, el instrumento se fabrica con las cañas invertidas con el fin de recibir la insuflación del músico por el mismo extremo que la caña recibió alimento de la raíz. La vibración del instrumento se produce desde el extremo superior abierto hasta el nudo natural de la caña situado en la parte inferior del instrumento, donde los fragmentos remanentes de cada caña son recortados en diagonal manteniendo una forma distintiva de dos puntas.

El pueblo Ashaninka, antes denominado Campa, es la comunidad amazónica más numerosa del país, localizada entre la selva alta y selva baja de los departamentos de Junín, Ucayali, Huánuco, Cusco, Pasco y Ayacucho. Los estudios sobre su música mencionan diversos nombres nativos del aerófono: songari, singari, sungari, jonkari, sonkari, carrizo o tsonkarentsi, y que su práctica está adscrita a hombres, en grupo o solos, quienes danzan mientras tocan músicas de fiesta social. En grabaciones de campo se distingue cuatro a seis alturas, ejecutadas con un *glissando* o arrastre del sonido, producido al soplar deslizándose velozmente por la gama de tubos. Según la cosmogonía Ashaninka, un antepasado mítico llamado Avireri circuló por aquellos pueblos escogiendo músicas y danzas para crear la noche y el ciclo de las estaciones. Existe así entre los pueblos amazónicos, una relación cosmogónica entre el flujo sensorio-temporal de la música y la concepción cíclica del tiempo.

Daniel Dorival García

CONTENIDO

Preludio

Prólogo	11
----------------------	----

Temas

Artículos

Karen Giselle Valiente Estrada

Recursos violinísticos de la tradición musical de danza de tijeras en Huanta, Ayacucho.....19

José Francisco Melgar Wong

La oposición entre el rock y la nueva ola: un constructo de autenticidad en la historiografía del rock peruano.....49

Yisa Nadia Cabello Santillán

La enseñanza de la música en su relación con la coordinación óculo manual: una revisión teórica.....63

Marco Agustín Baltazar Laguna

La ausencia de un lenguaje común: un panorama estético-musical de la composición para cuarteto de guitarras en el Perú.....82

Coda

Crónica

Alejandra Lopera Quintanilla y María del Pilar Lopera Quintanilla

Referencias históricas sobre el perfil didáctico del maestro de música del siglo XVIII a partir de tres tratados europeos de la época.....125

Reseña de discos

Ramon Thiago Mendes de Oliveira

Nuevos aires chilenos para oboe. José Luis Urquieta Plaza (2020).....139

Roxana Bada Céspedes

Abriendo espacios a la publicación discográfica de música peruana. Fondo Editorial UNM (2020)141

Reseña de libro

Erick Nájera de León

Un largo respiro. Vida y obra del oboísta Alex Klein. Ramon Thiago Mendes de Oliveira (2020).....149

Prácticas musicales

Yins Ever Coronado Capcha

La música en las fiestas de Navidad en Huanta, Ayacucho: tonadas y danza de tijeras153

Instrucciones a los autores	166
--	-----

CONTENTS

Prelude

Prologue	11
-----------------------	----

Themes

Articles

Karen Giselle Valiente Estrada

Violinistic resources of the musical tradition of Scissor dance in Huanta, Ayacucho.....19

José Francisco Melgar Wong

The rock and the difference of the new wave: construction of authenticity in peruvian rock historiography.....49

Yisa Nadia Cabello Santillán

The teaching of music in its relation to oculo-manual coordination: a theoretical review.....63

Marco Agustín Baltazar Laguna

The absence of a common language: an aesthetic-musical panorama of the composition for guitar quartet in Peru.....82

Coda

Chronicle

Alejandra Lopera Quintanilla y María del Pilar Lopera Quintanilla

Historical references respect to didactic profile of the 18th century music teacher from three European treatises125

Disc review

Ramon Thiago Mendes de Oliveira

Nuevos aires chilenos para oboe. José Luis Urquieta Plaza (2020).....139

Roxana Bada Céspedes

Opening spaces for the Peruvian music record publication. Fondo Editorial UNM (2020).....141

Book review

Erick Nájera de León

Un largo respiro. Vida y obra del oboísta Alex Klein. Ramon Thiago Mendes de Oliveira (2020).....149

Musical practices

Yins Ever Coronado Capcha

Music at Christmas celebration in Huanta, Ayacucho: Tonadas and Scissors dance.....153

Instructions for authors	166
---------------------------------------	-----



Preludio

⇒ *Prólogo* ⇐

Debido a la necesidad de explicar los hechos y los fenómenos naturales, sociales y culturales que observa en el contexto en el cual se desenvuelve, el hombre ha propuesto métodos, ha seguido procedimientos y ha aplicado diferentes estrategias con la finalidad de dar respuesta a todas sus inquietudes. Esta necesidad lo ha impulsado hacia la búsqueda y sistematización de un conjunto de pasos, debidamente ordenados, para generar respuestas y saberes, que serán divulgados como parte de su contribución a la sociedad del conocimiento.

Por ello, nuestra universidad promueve la búsqueda del conocimiento a través de la investigación entre los miembros de la comunidad educativa. Asimismo, invita a estudiantes e investigadores de otras instituciones a formar parte de esta iniciativa con sus trabajos de investigación, en los que la música y su relación con otras disciplinas brinden explicaciones objetivas que permitan el esclarecimiento de aquello que nos inquieta.

Para explicar un hecho musical, se debe recurrir a otras disciplinas, lo cual hace de nuestra práctica investigativa una tarea interdisciplinaria. Las diferentes disciplinas sirven de soporte y contribuyen a la comprensión global de lo estudiado. Vemos, en este número, cómo la investigación musical, por medio de los conocimientos de la pedagogía, la medicina, la musicología y la etnografía, en los cuales se apoya, llega a la explicación de un tema específico que repercute en el quehacer social.

En “Recursos violinísticos de la tradición musical de danza de tijeras en Huanta, Ayacucho”, Karen Valiente Estrada propone una exposición descriptiva de la danza de tijeras, enfatizando su particularidad respecto de otras expresiones musicales del ande peruano y analizando los recursos que el violinista toma en cuenta durante la ejecución de esta tradicional danza. La interpretación del violín y los recursos técnico-expresivos son expresados en este trabajo como un componente estético importante en la tradición

musical de la danza de las tijeras. La autora nos presenta las dinámicas de aprendizaje del instrumento y cómo el violinista asume un rol protagónico en la ejecución de esta danza. El estudio se centra en el análisis de los recursos melódicos, como el *glissando*, la apoyatura, el trino, los mordentes, el vibrato alto y la variación rítmica; y los recursos de articulación, como el acento, el *staccato*, el trémolo, las ligaduras y las dobles cuerdas. Asimismo, más allá de lo musical, da cuenta de las finalidades técnicas, estructurales y coreográficas que asume el empleo de los recursos violinísticos en la ejecución de la danza. De esa manera, establece la relación que existe entre la concreción sonora en la música y la expresión coreográfica del danzante o *dansaq*.

En "La oposición entre el rock y la nueva ola: un constructo de autenticidad en la historiografía del rock peruano", Francisco Melgar Wong, magíster en Musicología, expone, con un tono esclarecedor, cómo la llamada nueva ola, en la década del sesenta del pasado siglo, no constituyó únicamente un estilo, sino más bien un género y una escena musical en la cual confluyeron artistas, músicos, agrupaciones, oyentes, sellos discográficos y medios de comunicación. La nueva ola estuvo conformada, además, por diversos subgéneros, como el rock, el twist, la música surf, la canción pop melódica y la balada. Melgar recurre a material impreso de la época, artículos periodísticos, portadas de discos, anuncios publicitarios de aquellos años y un significativo marco conceptual, para afirmar que es la historiografía del rock la que lleva a identificar este género como un estilo opuesto y no como parte de la llamada nueva ola. Para definir el rock, asevera el investigador, se ha construido, en el relato historiográfico, un supuesto rasgo de autenticidad.

Por su parte, Nadia Cabello Santillán, licenciada en Tecnología Médica, en el área ocupacional, y bachiller en Educación Musical, desde su perspectiva interdisciplinaria, enfoca su investigación en una revisión bibliográfica sobre la coordinación óculo manual en el ámbito de la Educación Musical. Este tema, vinculado a las ciencias de la salud, ha ido incorporándose en las últimas décadas a la práctica pedagógica, como un recurso metodológico. "La enseñanza de la música en su relación con la coordinación óculo manual: una revisión teórica", artículo que nos presenta la autora, desarrolla dos partes: en un primer momento, se centra en el enfoque interdisciplinario en que se encuentra la enseñanza de la música en el presente siglo, y establece un interesante marco conceptual en el que se abordan aspectos generales sobre el desarrollo psicomotor y la coordinación óculo manual, así como su relación con la música. Luego, en una segunda parte, presenta un análisis conceptual y disciplinario, una clasificación teórica, para después exponer algunas propuestas de enseñanza-aprendizaje relacionadas con el proceso de la lectura musical, además de materiales generados específicamente para la didáctica del lenguaje musical y ejercicios aplicados a la enseñanza instrumental. Destaca, a su vez, que los acercamientos a los fundamentos teóricos son motivados por la necesidad del educador de optimizar su práctica pedagógica mediante la calidad de la enseñanza.

Marco Baltazar Laguna, bachiller en Interpretación Musical de la especialidad de guitarra de la UNM, nos muestra la pluralidad estética en la composición de obras

para cuarteto de guitarras y las características estético-musicales de este repertorio compuesto en el Perú en los últimos veintisiete años. En “La ausencia de un lenguaje común: un panorama estético-musical de la composición para cuarteto de guitarras en el Perú”, Baltazar emprende su análisis ante la heterogeneidad de estas obras y la necesidad de generar criterios interpretativos para los instrumentistas. Además, explora la historia de los cuartetos que se formaron en el país y las tendencias musicales de composición académica que las enmarcaron: la modernista, correspondiente al siglo xx, y las múltiples tendencias surgidas en el siglo xxi.

En nuestra sección Coda, presentamos textos que contribuyen a visibilizar la producción pedagógica y artística: una crónica en la que se muestra históricamente cuál fue el perfil del maestro de música a mediados del siglo xviii en Europa, en su afán educativo; y una sección dedicada a reseñas, primero, sobre la reciente publicación *Nuevos aires chilenos para oboe*, con obras contemporáneas de música clásica, y en segundo lugar, dos fonogramas y un libro publicados a partir de la primera “Convocatoria a iniciativas de publicación bibliográfica y discográfica”, organizada por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones (Cicrem) de la UNM. Por último, se incluye en este número, en la sección Prácticas musicales, un valioso texto que nos brinda un acercamiento a la música de las tonadas y la danza de tijeras en Huanta, Ayacucho.

Alejandra Lopera Quintanilla y María del Pilar Lopera Quintanilla nos muestran el perfil ideal del maestro de música en la Europa de mediados del siglo xviii. En “Referencias históricas sobre el perfil didáctico del maestro de música del siglo xviii a partir de tres tratados europeos de la época”, las autoras, en efecto, revisan tres importantes tratados: *Les principes du clavecin* del compositor Monsieur de Saint Lambert (1702); *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* del flautista virtuoso y compositor Johann Joachim Quantz (1752); y *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* del compositor Carl Philipp Emanuel Bach (1753). A través del análisis de fragmentos expresados en estas obras, describen ese perfil ideal que todo buen maestro de música debe poseer: integridad performativo-instrumental, teórico-musical y didáctica de la enseñanza.

En cuanto a la reseña discográfica, el álbum *Nuevos aires chilenos para oboe*, producido en 2020, convoca la participación de siete músicos chilenos: seis compositores y el oboísta José Luis Urquieta Plaza. El CD, nacido de la inquietud de Urquieta por ampliar el repertorio de oboe, se interna en la búsqueda de obras escritas para este instrumento solo. Las obras incluidas en esta producción muestran la interpretación de los estados mentales y la meditación en “Mantra”, de Manuel Bustamante; la alusión al vuelo de las mariposas en “Mariposas de sol”, de Marcos Stuardo; el estallido social chileno de 2019 en “Dignidad”, de David Cortés; la celebración de la cultura mapuche en “¿Qué pasaría si la tierra pudiera hablar?”, de Andrián Pertout; la impotencia, el sufrimiento y la desesperación de un pueblo en “Niebla ficticia”, de Cristián Pereira; y la confirmación de los orígenes y la resistencia a renunciar a ellos en “Germinación continua”, de Vicente Olave. Todas estas piezas son interpretadas magistralmente por el oboísta José Luis Urquieta Plaza.

¡Viva Rosa Mercedes Ayarza! Es uno de los proyectos ganadores de la "Convocatoria a iniciativas de publicación bibliográfica y discográfica" del Cicrem, hoy Instituto de Investigación (ININ), en 2019. La cantante Luz Merlina Honorio Vega, gestora del proyecto, acompañada de la soprano Claudia Espinoza Portocarrero, la mezzosoprano Madeleine Gutiérrez Lupinta, el tenor Marco Alonso Hurtado y los pianistas Jaime Bazán Ramírez y Karla Sánchez Tafur, nos ofrece catorce obras musicales de aire peruano, entre pregones, marineras, estampas, creaciones y canciones recopiladas por la pianista y compositora Rosa Mercedes Ayarza.

El disco *Mi terruño: música peruana en quinteto de metales*, otro de los proyectos ganadores de la convocatoria, tiene como gestor al trompetista Huber López Callupe, docente de la especialidad de trompeta. Este fonograma, además de constituir la primera producción en el formato de quinteto de metales de nuestra universidad, es el primer logro de la agrupación Anta Perú, conformada por Huber López Callupe, Javier Cáceres (trompetas), César Conde Choquehuanca (corno), Alejandro Lao Saavedra (trombón) y Deysi Jiménez Saavedra (trombón bajo). Incluyen en esta producción nueve obras: seis corresponden al repertorio popular de diferentes localidades, con arreglos originales elaborados por el quinteto; y otras tres obras inéditas, creadas por compositores jóvenes de nuestro país.

Un largo respiro es la biografía inspiradora del músico oboísta Alex Klein. Ramon Thiago Mendes de Oliveira nos presenta la vida y obra del músico oboísta que, usando su capacidad de resiliencia, tuvo que tomarse un largo respiro, hacer un alto y comenzar su proceso de adaptación a fin de superar las limitaciones provocadas por una enfermedad incurable. Mendes de Oliveira narra esta historia que nos lleva a conocer a Klein desde su infancia hasta su consagración como oboísta; desde sus éxitos y reconocimientos internacionales como instrumentista hasta su gran capacidad para organizar festivales y, consecuentemente, formar nuevos músicos.

Finalmente, en la sección Prácticas musicales, Yins Coronado Capcha, bajo su mirada de cultor, músico e investigador, en "La música en las fiestas de Navidad en Huanta, Ayacucho: tonadas y danza de tijeras", presenta una descripción detallada de esta práctica y cómo, a pesar del paso del tiempo, conserva formas tradicionales, pero, a la vez, va experimentando cambios significativos.

Como se puede apreciar, la música está ligada a diferentes disciplinas en su camino hacia la investigación transdisciplinaria. A través de la transdisciplinariedad se pueden obtener conocimientos y llegar a una comprensión amplia del quehacer musical. Existen varias posibilidades de investigación en el universo de la música, las que mostramos en esta edición son algunas de ellas. Es nuestro objetivo motivar de esta manera a nuestros lectores para que emprendan esta tarea y, en consecuencia, contribuyan al conocimiento y a la convivencia humana desde la música.

Ruth Mamani de los Ríos



Temas



**Karen Giselle Valiente Estrada
(Huánuco, 1994)**



Bachiller en Interpretación Musical, especialidad de Violín, por la Universidad Nacional de Música. Ha conformado la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Lima y la Orquesta del Pacífico, y los ensambles de música barroca Musicus y Artifex de Lima. Paralelamente incursiona en la práctica de músicas populares y tradicionales. Como integrante del Dúo Illapa, desde 2018 ha presentado conciertos de música latinoamericana contemporánea y tradicional en diversas ciudades del Perú.

Recursos violinísticos de la tradición musical de danza de tijeras en Huanta, Ayacucho

Violinistic resources of the musical tradition of Scissor dance
in Huanta, Ayacucho



Karen Giselle Valiente Estrada

Universidad Nacional de Música

karenvali@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-2162-9564



Resumen

La danza de tijeras presenta una música particular en comparación con otras expresiones musicales de la tradición andina. Su interpretación del violín ha adquirido características propias que se vinculan con una gama de recursos técnico-expresivos, transmitidos a través de la imitación en la tradición aural, y sobre los cuales no hay estudios suficientes. En este trabajo, se aborda el contexto de la práctica tradicional del violín en Huanta, Ayacucho, reconociendo las dinámicas de aprendizaje del instrumento y el rol de liderazgo musical que asume el violinista. Como estudio central, se analizan los recursos melódicos y de ornamentación empleados durante la ejecución del violín, e indicados mediante transcripciones musicales realizadas a partir de una fuente sonora. Paralelamente al reconocimiento de estos recursos, se devela la relación existente entre su concreción sonora en la música y la expresión coreográfica del danzante o *dansaq*. Los resultados de la investigación permiten observar que la ejecución de los recursos técnico-expresivos en el violín constituye un componente estético sustancial en la tradición musical de la danza de las tijeras.

Palabras clave

Danza de tijeras; música tradicional andina; recursos violinísticos; danzante

Abstract

The scissors dance presents a particular music compared to other musical expressions of the Andean tradition. The interpretation of the violin has acquired its own characteristics that are linked to a range of technical-expressive resources, transmitted through the imitation in the aural tradition, and on which there are not enough



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

studies. In this study, the context of the traditional practice of the violin in Huanta, Ayacucho is approached, recognizing the dynamics of learning the instrument and the role of musical leadership that the violinist assumes. As a central study, the melodic and ornamental resources used during the performance of the violin are analyzed, and indicated by musical transcriptions made from a sound source. Parallel to the recognition of these resources, the relationship between their sound embodiment in music and the choreographic expression of the dancer or *dansaq* is revealed. The results of the research allow us to observe that the execution of the technical-expressive resources on the violin constitutes a substantial aesthetic component in the musical tradition of the Scissors dance.

Keywords

Danza de tijeras (scissor dance); traditional Andean music; violinistic resources

Recibido: 12/06/20

Aceptado: 20/04/21

Introducción

Existe una amplia variedad de recursos que emplean los violinistas en la tradición musical de la danza de tijeras, los cuales se pueden clasificar y comprender teóricamente. Sin embargo, los estudios sobre el aspecto musical de esta danza o focalizados en el funcionamiento técnico-violinístico son aún escasos, y para un músico académico, cuyo aprendizaje es sistemático y estructural, se hace difícil acceder a estas particularidades técnicas y estéticas, tal como lo haría un músico de tradición aural, quien tiene una relación de carácter cultural y vivencial respecto al aprendizaje del instrumento.

Esta investigación se propone conocer, desde un enfoque teórico, cuáles son los recursos que emplean los violinistas de la danza de tijeras y cómo se ejecutan, para comprender su función dentro de la música y la coreografía. De ese modo, se pretende generar información sobre una expresión cultural que es parte de la vida, identidad y cotidianidad de un importante grupo humano de este país multicultural. Para el trabajo, ha sido muy importante el texto *Los dansaq*, de la antropóloga Lucy Núñez Rebaza, porque brinda una visión antropológica sobre la danza, así como el texto *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*, del etnomusicólogo Manuel Arce Sotelo, el cual muestra el aspecto musical de la danza y su contexto etnográfico.

En el primer apartado, se aborda el contexto de esta tradición musical en Huanta, Ayacucho, el rol musical que asume el violinista y cómo se desarrolla el aprendizaje del instrumento. En el segundo apartado, se reconocen los recursos violinísticos clasificados en recursos melódicos y de ornamentación, y transversalmente a este análisis se hace un reconocimiento de su relación directa con la coreografía del danzante.

Para alcanzar resultados que sean significativos en términos técnico-musicales y estéticos, el análisis violinístico se llevó a cabo por medio de la audición focalizada y la transcripción melódica de grabaciones hechas en fiestas patronales en Huanta (diez de estas transcripciones se presentan en el Anexo). De manera complementaria, se observaron videos para entender las formas de uso del arco en esta tradición musical y así comprender el aspecto de la articulación del sonido y su planteamiento en las transcripciones. Las condiciones de este trabajo no permitieron la interacción directa con músicos violinistas; sin embargo, se llegaron a corroborar estas deducciones con la entrevista directa al músico arpista Yins Ever Coronado Capcha, cultor de esta expresión musical.

Tomar esta perspectiva de estudio obedece a que, durante mi desarrollo profesional como violinista, me vi en el deber de ahondar en un aspecto de la tradición violinística de mi país y así compartir saberes con todos los músicos que desean conocer sobre esta expresión estético-cultural.

1. La danza de tijeras, el contexto de realización y el rol del violinista

1.1. La danza de tijeras como tradición

La danza de tijeras es una expresión ritual tradicional que conlleva música y danza. La antropóloga Lucy Núñez Rebaza (1990, p. 33) afirma que es una danza mestiza porque desde sus inicios, junto con los elementos andinos precolombinos, incorporó elementos europeos tanto en la confección del vestuario, las telas y el calzado como en la ideología.

Se considera originaria de tres departamentos de los Andes centrales del Perú: Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, aunque también se practica en algunas zonas del norte de Arequipa. En cada lugar, se ejecuta con sus respectivas características y diferencias en cuanto a la música, el orden y nombre de las piezas, el vestuario del danzante, la denominación de los pasos, la forma de las tijeras y los rituales a los que se asocia.

En la provincia de Huanta, Ayacucho, a los danzantes se les denomina *dansaq*, al igual que en la región Apurímac. En cuanto a la etimología, la palabra *dansaq*, según lo señala Manuel Arce (2006, pp. 151-152), es un vocablo resultante de la combinación del vocablo castellano danza, en su expresión fonética de dansa, y el sufijo quechua q que denota quién lo hace; es decir, *dansaq* es el denominativo de “quien danza” o “quien hace la danza”, “danzador” o “danzante”.

El investigador Raúl R. Romero, en su libro *Sonidos andinos* (2002), comenta que “muchas de las manifestaciones musicales andinas son parte integral e indiferenciable de fiestas, ceremonias y rituales tradicionales. Concebir o ejecutar la música fuera de su contexto sociocultural es poco frecuente” (p. 36). Esto se puede observar en la tradición de la danza de tijeras, la cual se realiza en momentos específicos del año y presenta un significado y funciones propias. Según explica Arce (2006):

La danza de tijeras es bailada de mediados de abril a comienzos de noviembre (...). Este período corresponde a etapas importantes del ciclo agrícola: cosechas y ciegas (de marzo a abril), descanso de la tierra e inicio del año agrícola (agosto) y siembras (de setiembre a noviembre). (...), corresponde, igualmente, a fechas claves del calendario católico, comenzando en Viernes Santo (...) y termina antes de Navidad. (p. 31)

De esta manera, se vinculan los elementos de la tradición andina con los de la tradición cristiana. Una costumbre en estas festividades, también llamadas fiestas patronales, es que los danzantes pidan protección al espíritu de las montañas, o *Apu Huamani*, pues, como indica Arce (2006), hacer la danza "es en realidad un ritual propiciatorio para el buen desarrollo del año agrícola" (p. 21). Esta idea se relaciona también con lo expresado por el historiador José Carlos Vilcapoma (1998), quien señala que el danzante "es uno de los personajes centrales de las fiestas locales", ya que "se le asocia con cualidades mágicas" (p. 88).

Las fiestas patronales son organizadas por varios mayordomos, uno de ellos es quien contrata al danzante y sus músicos, los cuales serán parte de la celebración y competirán con un grupo contratado por otro. Cada mayordomo intenta dar la mejor fiesta posible dentro de su círculo social, pues al año siguiente el responsable será otro mayordomo.

A lo largo de la festividad, los danzantes realizan rituales y bailan en diversos lugares: en la casa de los *dansaq* mayores y de los mayordomos, en las calles rumbo a la plaza a modo de pasacalle, frente a la iglesia en la cual se realiza la mayor parte de la festividad, y principalmente en la plaza donde ocurre el *atipanakuy* o contrapunto, parte característica de la danza (Núñez, 1990, pp. 62-63).

Esta danza la ejecuta una cuadrilla; es decir, la conformación de un danzante, un violinista y un arpista. A esta cuadrilla puede sumarse un personaje denominado *capataz*, quien se encarga de cuidar a los otros integrantes. Tradicionalmente, puede decirse que los músicos están casados con su cuadrilla, lo cual significa que siempre tocan juntos (ver Anexo 1).

En la fiesta, compiten varias cuadrillas con el objetivo de demostrar cuál es la mejor. Esta decisión la toma el pueblo que, si bien incluye a pobladores que no son músicos o danzantes, tiene un amplio conocimiento sobre los pasos, el orden de las piezas y la música, por su memoria cultural.

Por lo tanto, se puede decir que esta danza es una manifestación colectiva, ya que involucra una relación profunda entre músicos y *dansaq*, y la población. En ese contexto, obtiene un significado más amplio que la autora Núñez (1990) considera una categoría de arte compartido.

En la sierra peruana, el arte no es una categoría vacía, abstracta o universal que escapa al condicionamiento histórico (...) tiene su origen y continuidad en las necesidades de los hombres concretos, reales y en las prácticas cotidianas de su existencia (...) cuyo producto o resultado apunta a una meta colectiva (...) que todos entienden y practican

(...). El arte se convierte, por ello, en el medio de identificación de un mundo también compartido. (pp. 48-49)

Por su parte, respecto a la categorización de arte en estos contextos, en su libro *Todas las músicas*, Romero (2017) escribe acerca de la estrecha relación entre la danza, la música y la estructura social. El autor expresa que:

(...) la música no era un arte periférico con respecto a las estructuras y relaciones sociales, sino (...) parte fundamental de su tejido, se fue difundiendo cada vez más entre varias disciplinas (...), la música importa no solo por su valor estético, y por las emociones que puede transmitir, sino también porque es un hecho social, (...) consiste en un fenómeno que congrega y vincula, así como divide y desune; que fomenta la armonía y fuertes lazos de comunidad, así como crea conflictos y disputas entre diferentes sectores sociales. (p. 12)

En esta práctica tradicional, los pobladores muestran respeto hacia los danzantes y músicos mediante atenciones especiales, que incluyen comida, bebida u otros obsequios; por ejemplo, se ve con admiración y orgullo al danzante dentro de su comunidad (Cánepa, citada por Romero, 2002, p. 115) y, sin embargo, existen ocasiones en las que se le tiene cierto temor debido al rumor social de ser considerado “brujo” y atribuir sus habilidades corporales a un supuesto “pacto con el diablo” (Núñez, 1990, p. 37). Esta dicotomía entre la admiración y el temor sería una manifestación de la dualidad andina. Tanto Núñez como Cánepa coinciden en indicar que en esta dualidad es también visible la relación de oposición complementaria entre las dos partes del instrumento tijeras (ver Anexo 2), que simboliza lo femenino y lo masculino. La antropóloga Gisela Cánepa (citada por Romero, 2002) comenta que:

La complejidad de la danza, el orden y la combinación de cada uno de sus elementos no corresponden únicamente a una estructura formal de valor estético, sino a una estructura conceptual profundamente marcada por valores andinos vinculados a la cosmovisión, a los dioses y a la relación con las fuerzas de la naturaleza del hombre de los Andes. (p. 115)

De esa forma, se puede apreciar la importancia de esta tradición dentro de la vida cotidiana y el bagaje cultural de la población. No solo es una parte de la vida de las personas, sino la expresión de su identidad y su pensamiento colectivo o religioso.

1.2. El aprendizaje de la danza de tijeras

El aprendizaje de la danza de tijeras y su ejecución musical se realizan de manera aural y vivencial a través de la tradición, así como de manera oral e imitativa por medio de las enseñanzas de un maestro. Este proceso de enseñar y aprender puede durar años y, para los danzantes, en particular, implica una formación no solo coreográfica y musical, sino también espiritual. El investigador Caverro Carrasco (citado por Arce, 2006) explica que “los grandes maestros, herederos de una ancestral sabiduría, sabían curar enfermedades, predecir el futuro en sus comunidades y podían transmitir estos dones a sus mejores

alumnos" (p. 52). También señala que un músico o danzsaq deseoso de aprender podía recorrer muchos lugares buscando al maestro que considerara el mejor para encargarse de su formación.

Luego de las migraciones hacia la capital sucedidas en la década de los noventa y la producción en masa de casetes y CD, estas prácticas dejaron de ser tan comunes. El aprendizaje se ha vuelto más autodidacta, a través de la imitación de grabaciones. Son pocos los violinistas que aprenden bajo la guía de un maestro. Debido a ello, se ha ido deteriorando una peculiaridad estética de esta tradición, que consistía en que cada artista buscaba un estilo propio con el cual distinguirse (Arce, 2006, p. 53). También hubo intentos de institucionalizar la enseñanza de la danza de tijeras, pero no ha tenido un mayor alcance. Actualmente, a raíz de las demandas económicas, la mayoría de las personas dedicadas a la danza de tijeras tienen además otra profesión y otras obligaciones, por lo que su oficio de artista pasa a un segundo plano.

Aún con los cambios de la tradición y el contexto de su práctica, el aprendizaje sigue siendo de manera aural y no académica. Esta característica es resaltada por el músico arpista, nativo de Huanta, Yins Ever Coronado Capcha (comunicación personal, 10 de julio, 2019), quien aclara que los términos musicales convencionales no son conocidos o empleados por la mayoría de músicos tradicionales; no obstante, algunos los conocen y refuerzan dentro de su práctica artística. Al parecer, en la práctica tradicional tampoco existen términos específicos para nombrar cada uno de los recursos aquí referidos y, según explica Coronado, son recursos que el maestro transmite al aprendiz de manera demostrativa, ejecutando el instrumento y refiriéndose casi siempre a estos elementos como "adornos". Además, Coronado explica que los músicos tradicionales prescinden del conocimiento teórico de la armonía, de los conceptos de cadencia, grado y función tonal; sin embargo, tienen y sensibilizan estas nociones musicales de manera auditiva.

En consecuencia, la transmisión de los saberes musicales, así como de la ejecución de la danza, ocurre fundamentalmente en el contexto de la tradición local.

1.3. El rol del violinista

Arturo Kike Pinto, en su artículo "Instrumentos musicales nativos y mestizos", comenta que, durante la época de la colonia, para lograr los objetivos de la catequización "prohibieron el uso de instrumentos nativos por considerarlos diabólicos, y fomentaron el uso de estos instrumentos europeos que se creía eran más adecuados para el culto católico" (1985, p. 47). Por otra parte, respecto a la adopción del violín en el ámbito indígena, Romero (2017) comenta que el instrumento fue difundido activamente por los misioneros españoles a lo largo de toda el área de los Andes, y que hoy está ampliamente diseminado en las comunidades andinas (p. 82). Posiblemente, debido a tal arraigo, el rol del violinista en las músicas no solo es sonoro, sino que también se relaciona con otros aspectos performativos, como la definición de la forma musical y de la coreografía. Así, ser violinista tiene una connotación especial en las tradiciones musicales de Ayacucho.

De acuerdo con Coronado (comunicación personal, 10 de julio, 2019), el violín es indesligable del arpa y de las tijeras, este trío realiza toda la parte musical de la danza de tijeras. El músico arpista se encarga de un acompañamiento armónico y, en determinadas secciones, duplica fragmentos de la melodía. Además, introduce efectos particulares del arpa, como *glissandi* sin apagar y *glissandi* apagados con dos dedos. Se debe recordar que el *glissando* en el arpa consiste en tocar las cuerdas de graves a agudas con rapidez y, para los que son apagados con dos dedos, uno de ellos se usa para detener pronto la vibración de las cuerdas tocadas. También se *mutean* algunas notas para darles otro color tímbrico, apoyando la parte lateral de la mano sobre las cuerdas que se quiere mutear y así conseguir un sonido apagado. El *bisbigliando* es un efecto especial, similar al trémolo que se efectúa al mover el dedo rápidamente contra la cuerda.

El violinista, por otro lado, se encarga en todo momento de sostener la melodía y ejecutar las introducciones de las piezas. Su destreza musical también es puesta a prueba en la celebración cuando le toca competir contra otro violinista. El autor Vilcapoma (1998) brinda referencias sobre el desarrollo de una de estas competencias de la siguiente manera:

Ahora la competencia es entre los músicos. El trato es similar al que recibieron los danzantes: sus instrumentos son motivo de un lenguaje sexuado. Comienzan los violinistas. Ambos frente a frente entran al ruedo. Comienza "Lapla" (ser alado) toca y pica la tonada de la danza. "Wayracha" (viento) replica, con la misma tonada. Deben demostrar quien lo ejecuta mejor. (p. 99)

Esta instancia de confrontación ratifica la importancia del rol de líder del violinista durante la celebración musical. Sostener las melodías de la danza es sostener el aspecto central de la música, puesto que las variaciones melódicas, a su vez, marcan las secciones de la forma musical.














Fotografía 1. Violinista Gringucha de Sucre tocando junto al arpista Saúl Buleje de Puquio. Postura y técnica propias de la tradición violinística andina. Fuente: Joseph Neyra Ramírez.

2. Los recursos violinísticos, su finalidad expresiva y su relación con la coreografía

Las piezas escogidas para este trabajo han sido transcritas en la tonalidad de sol mayor, la cual corresponde a los accionamientos de la ejecución; es decir, se optó por transcribir en altura ficticia en función del análisis de la ejecución, ya que los instrumentos en la danza son afinados a un semitono más alto de lo convencional: su tono real es de la bemol mayor o de fa menor. Esta afinación ascendida es común en la práctica tradicional, como explica Arce (2006), "(...) afinado más alto, el sonido del violín (...) será percibido más fácilmente por el danzante sobre el acompañamiento del arpa y los ruidos de la calle y la fiesta" (p. 63). Sol mayor no es una tonalidad exclusiva, pues algunas secciones de la danza de tijeras son ejecutadas también en otras tonalidades, y otras en modo menor. Debido a la funcionalidad en el accionamiento mnemotécnico del violín, ligada a la configuración de los elementos melódicos que se emplean en las melodías, se puede afirmar que sol mayor o su tonalidad relativa de mi menor son las más comunes para interpretar esta danza.

Una vez analizados los recursos técnico-expresivos del violín, que otorgan la personalidad y característica de la música de la danza de las tijeras, se comprenden como recursos de ornamentación melódica producidos en la digitación, y como recursos de articulación producidos en el manejo del arco. La relevancia de estos recursos radica en que su ejecución está siempre presente en determinadas estructuras o puntos fijos de la melodía, profundamente relacionados con coreografías específicas de la danza. Los recursos hallados en el análisis violinístico se presentan en el siguiente cuadro:

Recursos violinísticos de la Danza de Tijeras		
RECURSO	NOMBRE	SÍMBOLO
Recursos melódicos	<i>Portamento</i>	
	<i>Portamento con nota indeterminada de inicio</i>	
	<i>Portamento con nota indeterminada de final</i>	
	Apoyatura	
	Trino	
	Mordente	
Recursos de articulación	Acento	
	<i>Staccato</i>	
	<i>Spiccato</i>	
	Trémolo	
	Ligadura	

Cuadro 1. Recursos violinísticos de la danza de tijeras. Fuente: Elaboración propia.

2.1. Recursos melódicos

Se llamará con este término a aquellos recursos ejecutados con la mano izquierda, con la cual se digitan las notas sobre el mástil del violín, presionando las cuerdas para generar

y transformar las melodías. Estos recursos son el *portamento*, la apoyatura, el trino, el mordente, el vibrato amplio y los cambios de ritmo.

A) *Portamento*

El teórico Dionisio de Pedro (2014) indica que es el “deslizamiento rápido e inmediatamente antes de la segunda nota” (p. 43), un hecho que en la música de la danza de tijeras no siempre es distinguible, ya que existen notas que por su brevedad pueden ser no determinadas. Además, la definición de este recurso, según el *Diccionario del violinista*, es “el efecto de transición entre dos alturas de sonido, sin discontinuidad, ya sea ascendente o descendente” (Fernández, 2013). Por otra parte, Alison Latham (2008), en el *Diccionario enciclopédico de la música*, define el término *portamento* como “deslizar el sonido de una nota a otra pasando por todos los tonos intermedios” (p. 1208).

Sin embargo, los recursos técnico-expresivos de la danza de tijeras presentan un uso del *portamento* distinto del modo descrito por los teóricos desde la definición en la música de arte occidental. Esta observación la plantea el investigador Arce (2006), quien detalla cómo se realizan los *glissandos* en la danza de tijeras:

(...) en la técnica de los violinistas de Lucanas el portamento no es ejecutado de la forma descrita anteriormente [forma descrita para la música clásica occidental]. Porque, siempre para favorecer el glissando, el cambio de posición o maki apay (“llevar la mano” según Máximo Damián) se hace utilizando el mismo dedo como nota de partida y de llegada. (p. 76)

De acuerdo a la audiovisualización de la ejecución musical del violín, el portamento en la danza de tijeras es un recurso expresivo sustancial de esta música, en la cual presenta las siguientes características:

- Se ejecuta velozmente.
- Se ejecuta empleando un solo dedo.
- Se puede presentar en sentido ascendente o descendente.
- Se aplica en pasajes de intervalo amplio de cuarta justa o en intervalos menores como segunda mayor o menor.
- Su inicio y final pueden presentar notas claramente determinadas (Figura 1) o notas indeterminadas (Figura 2).
- Su ejecución se relaciona con una articulación acentuada o de desplazamiento rápido del arco.



Figura 1. *Portamento* con inicio y final en nota determinada. Fragmento de *Tuco*.



Figura 2. *Portamento* con inicio y final en notas indeterminadas. Fragmento de *Contradanza II*.

En este último ejemplo, se observa que, de acuerdo a la teoría de Dionisio de Pedro, el *portamento* se da hacia una segunda nota o nota de llegada. Entre los recursos violinísticos de la danza de tijeras, es frecuente un *portamento* que inicia en nota determinada y concluye en nota indeterminada a modo de desaparecer. En este caso, el ámbito de notas que abarca el *portamento*, o ámbito interválico, está determinado por el accionamiento y alcance del dedo con el que se ejecuta; es decir, es un *portamento* condicionado por el mecanismo técnico de la ejecución.

Esta forma de *portamento* con alturas indeterminadas es frecuente en la expresión musical andina. Un caso similar se observa en transcripciones de los investigadores Raúl R. Romero y Rosalinda Vásquez (1998) de la compilación de canciones andinas titulada *La sangre de los cerros*, en la cual se consignan “glissando sin nota específica de comienzo y sin nota determinada de conclusión” (p. 53).

B) Apoyatura

Se percibe como una nota corta y ágil, que se apoya en notas específicas y definidas, sobre todo cuando son acentuadas. La apoyatura en la danza de tijeras es ejecutada de manera rápida, siempre en la misma arcada que la nota de llegada, abarcando un intervalo de segunda mayor o menor, u ocasionalmente un ámbito de tercera. Se presenta tanto en sentido descendente (Figura 3) como ascendente (Figura 4).



Figura 3. Apoyatura descendente. Fragmento de *Contradanza III*.



Figura 4. Apoyatura en sentido ascendente. Fragmento de *Huañuy onqoy*.

También se puede encontrar doble o triple apoyatura que, debido a su forma de ejecución y sonoridad, podría considerarse un acorde. Sin embargo, según Coronado, no se realizan acordes como tales dentro de la práctica violinística tradicional, la aparición de estos cumple la función de una apoyatura más virtuosa (comunicación personal, 10 de julio, 2019).



Figura 5. Apoyatura doble. Fragmento de *Ensayo I*.

C) Trino

El Diccionario enciclopédico de la música lo define como un “adorno que consiste en una rápida sucesión alternada entre la nota principal (...) y otra nota que generalmente se encuentra a distancia de un tono o semitono superior” (Latham, 2008, p. 1527). El trino en la danza de tijeras se ejecuta velozmente y su subdivisión es de ritmo parejo. Puede comenzar desde la nota superior hasta la nota principal (Figura 6) o desde la nota principal. Asimismo, es posible aplicarlo tanto en notas largas (Figura 6) como cortas (Figura 7).



Figura 6. Trino desde nota superior y de duración larga. Fragmento de *Huañuy onqoy*.



Figura 7. Trino desde la nota central y en figura corta. Fragmento de *Contradanza I*.

D) Mordente

Consiste en la alternancia rápida de la nota principal a una nota auxiliar superior. Cabe precisar que, según el *Diccionario enciclopédico de la música*, esta definición correspondería a un “mordente invertido”, pues el mordente normal sería el que se ejecuta con la nota inferior (Latham, 2008 p. 980); son varias las posturas en cuanto a esta definición. En la música de la danza de tijeras, se puede considerar que el mordente es veloz y muy sonoro y, además, es un recurso constante que puede presentarse a tiempo o en distintas secciones de la subdivisión del tiempo, tal como se observa en la transcripción (Figura 8) en la cual ocupa velozmente la segunda semicorchea de una cuartina.



Figura 8. Mordente ubicado en la segunda semicorchea del tiempo. Fragmento de *Contradanza I*.

Si bien este recurso puede presentarse en distintos grados de la escala, es frecuente y casi definitiva su aparición sobre la nota fa sostenida, que correspondiendo a la tonalidad de sol mayor viene a ser la sensible tonal. La ejecución de un adorno de mordente en el séptimo grado, por lo tanto, trae una fuerte carga de tensión antes de su resolución a la tónica.

E) Vibrato amplio

Consiste en una oscilación amplia y bastante rápida de la mano izquierda mientras se pulsa una nota. Este tipo de vibrato, que genera un sonido fluctuante, es característico de la expresión violinística en esta música y se aplica sobre todo en las notas largas, en notas acentuadas, en notas finales de frase y en todo momento que la expresividad musical del violinista lo desee. El vibrato amplio es un recurso constante que podría hasta ser identificado en todas las notas de una frase, como ocurre en el siguiente pasaje (Figura 9). Se puede decir que la expresión del violín en la danza de tijeras es inmanentemente vibrada:

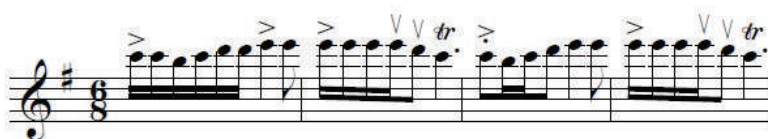


Figura 9. Frase que se toca con permanente vibrato junto a las articulaciones. Fragmento de *Cholada I*.

F) Variaciones rítmicas

Si bien la variación rítmica no es un recurso de naturaleza técnico-instrumental, y su ejecución no es exclusiva del violín, es importante señalarla como uno de los recursos melódicos determinantes en la sensación estética de esta música. Como se observa en los siguientes fragmentos melódicos (Figuras 10 y 11), una variación rítmica frecuente consiste en la subdivisión de valores rítmicos de un motivo después de haber sido expuesto en su forma básica:



Figura 10. Secuencia melódica con una variación rítmica al final. Fragmento de *Ensayo I*.



Figura 11. Motivo y variación rítmica. Fragmento de *Ensayo I*.

Arce (2006), en su análisis del violín de Lucanas, considera que el cambio de ritmo de un motivo está fuertemente asociado a la ejecución ornamental. Sostiene que:

(...) la variabilidad de la melodía es una constante de esta música y ella se manifiesta en las microvariaciones y ornamentos propios de cada interpretación: una nota de paso, una bordadura, un glissando, una síncopa, un trino, cambios de ritmo, notas con puntillo, etc. (p. 98)

Este recurso de variación rítmica es la forma de variación más notoria para los oyentes, pues puede ser usado en una melodía expuesta previamente, pero que ellos reconocen con claridad. La aplicación de una gran gama de variaciones melódicas es parte de las virtudes especiales de liderazgo que asume el violinista.

2.2. Recursos de articulación

Se denominará con este término a aquellos recursos realizados con la mano derecha, que sostiene el arco, los cuales afectan la manera de ataque de las notas y la consiguiente característica del sonido. Los recursos de articulación en el violín de la danza de tijeras son el acento, el *staccato*, el trémolo, la ligadura y las dobles cuerdas.

A) Acento

Es el énfasis realizado sobre notas específicas. En este caso, los violinistas lo logran ejecutando el movimiento del arco con más velocidad e incrementando la presión en el dedo índice al entrar el arco en contacto con las cuerdas. De esa manera, consiguen notas de sonoridad muy enérgica, resaltables en el discurso melódico. En el fragmento del final de una pieza de cholada (Figura 12), por ejemplo, se producen varios acentos consecutivos.



Figura 12. Acentuación de tiempos fuertes. Fragmento de *Cholada III*.

B) *Staccato*

Es una palabra italiana que significa 'separado'. Musicalmente se refiere a notas que se tocan de modo cortado y separadas entre sí, lo cual genera brevísimos silencios entre notas. Por lo general, los *staccati* en la danza de tijeras son ejecutados por el violinista sin despegar el arco de la cuerda o bajo la figura "a la cuerda", como se observa a continuación (Figura 13):



Figura 13. *Staccati* en tiempos fuertes. Fragmento de *Cholada I*.

También se realiza un *staccato* fuera de la cuerda, similar a un *spiccato*, que es una variante del *staccato*, en la cual el arco rebota con la ayuda de la muñeca y produce un sonido mucho más corto y articulado. A continuación, se muestra un pasaje de cholada que presenta un *spiccato* (Figura 14):



Figura 14. Sección con *spiccato*. Fragmento de *Cholada III*.

C) Trémolo

Según el teórico Dionisio de Pedro (2014), el trémolo es la “repetición lo más rápido posible de un mismo sonido” (p. 40); es decir, son repercusiones instantáneas de un sonido. Los violinistas de danza de tijeras ejecutan un trémolo veloz, buscan una sonoridad fuerte, pareja y concentrada, por lo que suele realizarse en la mitad superior del arco. La rapidez del trémolo no parece presentar una medida establecida, sino que depende del virtuosismo del intérprete. En la música de la danza de tijeras, se aplica el trémolo en las notas largas y también en la parte de contratiempo de la división binaria, o segunda corchea de dos (Figura 15). Asimismo, es frecuente aplicar el trémolo al inicio de una frase o motivo (Figura 16).



Figura 15. Ubicación del trémolo sobre nota larga y notas cortas. Fragmento de *Ensayo II*.



Figura 16. Ubicación cíclica del trémolo sobre notas de contratiempo. Fragmento de *Contradanza II*.

D) Ligaduras

En instrumentos de cuerda frotada, como el violín, las notas ligadas se ejecutan en la misma arcada, a diferencia de las notas sueltas que se hacen con arcadas individuales. En la danza de tijeras, el máximo de notas ligadas es de dos, conjuntas o disjuntas, aunque puede alcanzar una mayor cantidad de notas si el pasaje es veloz. No obstante, teniendo en cuenta que los músicos buscan una mayor sonoridad y que mientras más notas se ligan, más difícil resulta mantener un volumen fuerte, es poco común ligar varias notas en una sola arcada. En el siguiente fragmento (Figura 17), se observan ligaduras de dos notas que son ejecutadas definiendo claramente la sonoridad de cada una.





Figura 19. Portamenti entre dos notas determinadas. Fragmento de *Tuco*.

- Facilitar movimiento del arco. Se ejecutan ligaduras en notas rápidas, lo cual sugiere la facilidad en el manejo del arco para lograr una sonoridad más uniforme, de notas claras, y que la ejecución no pierda la fluidez rítmica. En el siguiente fragmento, se observan ágiles ligaduras ejecutadas entre corcheas y fusas.



Figura 20. Ligaduras sobre fusas. Fragmento de *Ensayo II*.

B) Finalidades estructurales

- Caracterizar secciones. Una característica de la música de la danza de tijeras es el empleo de recursos melódicos y violinísticos específicamente para marcar secciones de la danza. Uno de estos es el patrón rítmico-melódico de la introducción de la pieza ensayo, que es la primera de la competencia propiamente dicha. La cantidad de ciclos de esta pieza depende de la demanda del público que juzga la competencia de los danzantes.

Estructuralmente, el ensayo presenta una sección introductoria. “Durante esta introducción musical, el *dansaq* realiza su saludo, se desplaza a lo largo del recinto realizando algunos pasos ágiles y reverencias corporales de saludo al público y da señales de respeto hacia ellos” (Coronado, comunicación personal, 10 de julio, 2019).

Durante este fragmento musical, el danzante aún no ejecuta propiamente su coreografía y los músicos improvisan sobre características y pautas definidas, una de ellas es el patrón rítmico de dos corcheas, con abundantes variantes de *portamenti*, *staccati*, trémolos y cambios de ritmo fáciles de reconocer. Algunas de las combinaciones de recursos que puede tener este patrón rítmico son las siguientes:



Figura 21. Variaciones en el patrón rítmico de dos corcheas. Fragmento de *Ensayo I y II*.

Otro momento en que se utilizan estos recursos técnico-expresivos con esta finalidad es en los finales, ya sean finales de frase, de sección o de pieza. Estos motivos finales se ejecutan siempre acentuados y con staccato. La articulación se emplea para concluir la pieza de una manera enérgica y con firme carácter de final (Figura 12).

Sucede lo mismo en la cholada, que es una de las piezas de la danza que presenta estructuralmente tres secciones: la introducción, la sección A y la sección B. En la cholada, el patrón rítmico-melódico de la introducción se repite aplicando alternadamente múltiples recursos (Figura 22). En un breve fragmento, pueden ser aplicados el trémolo, el mordente, la apoyatura y los portamenti.



Figura 22. Patrón rítmico-melódico de cholada con variación de recursos. Fragmento de *Cholada I*.

La sección B, por otro lado, presenta acentos ampliamente marcados y en staccato (Figura 13). Se hablará más de esta sección de la cholada en cuanto a su finalidad coreográfica. En el movimiento contradanza, asimismo, se presenta esta aplicación múltiple de recursos. El patrón rítmico-melódico característico de la primera sección (Figura 23) se repite cargado de portamenti, trémolos, apoyaturas, cambios de ritmo y staccati.



Figura 23. Múltiples recursos aplicados en un patrón rítmico-melódico. Fragmento de *Contradanza I*.

- Marcar el alzar. Las frases y semifrases, en la mayoría de piezas o movimientos de la danza de tijeras, se inician en contratiempo a manera de alzar y con trémolo. Con este recurso, el violinista da a entender que la melodía continuará, mientras que, por el contrario, al llegar al final de la frase, la última nota es claramente marcada empleando acento con *staccato* (Figura 16).

C) Finalidades de ornamentación

- Adornar la melodía. Adornar la línea melódica en todos los movimientos de la danza es una finalidad específica del uso de recursos técnico-expresivos especiales en el violín. Durante todo el discurso melódico, la ejecución de estos recursos ayuda al músico violinista a mostrar más virtuosismo. Coronado explica que “el músico decide adornar la melodía bajo su propio criterio y posibilidad técnica” (comunicación personal, 10 de julio, 2019). Por su parte, Arce (2006) también señala la importancia que tienen estos recursos para adornar las melodías, ya que se repiten constantemente (p. 98).

Los recursos que se usan con la finalidad de adornar la melodía son los mordentes, los portamenti, las apoyaturas, los trinos, las dobles cuerdas o los cambios de ritmo.

- Generar variaciones. Se puede variar un fragmento melódico cuando se repite varias veces, ya sea una variación rítmica (Figuras 10 y 11) o un cambio de articulación (Figura 24). En el primer caso, se ejecuta la melodía con articulación simple, y luego, al repetir el fragmento, se realiza con *spiccato* y ligeros cambios de ritmo.



Figura 24. Frase con cambio de ritmo y de articulación. Fragmento de *Cholada III*.

También se puede variar un recurso por otro al momento de repetir alguna parte. El propósito es darle diversidad a la música, pues, como explica Arce (2006), “estas microvariaciones dan siempre a las melodías un sabor particular, porque el propósito de los músicos es el de reproducir y variar constantemente cada versión de una misma pieza interpretada en «contrapunto»” (p. 98).

- Acentuar y enfatizar notas. Una de las finalidades de aplicar recursos, como el acento, el *staccato*, la apoyatura y el mordente, es la de enfatizar determinadas notas. Estas notas acentuadas pueden ser significativas, armónicamente, cuando cumplen funciones tonales, como remarcar la tónica, dominante o sensible, y también pueden ser importantes rítmicamente. La ubicación de los acentos puede sugerir una irregularidad en el compás debido a la frecuencia de su aparición. En un fragmento de la pieza *Tuco*, se aprecia la articulación natural que le da el violinista de danza de tijeras.



Figura 25. Cambios de ubicación de los acentos. Fragmento de *Tuco*.

- Sostenimiento de notas largas. Las notas largas no son ejecutadas como tales, de manera homogénea, sino que, por una necesidad expresiva de siempre variar el transcurrir de un sonido, los violinistas emplean en este caso el trémolo o el trino. Estéticamente, el sonido largo debe ser percibido como un momento de mayor virtuosismo y no sonar vacío (Figuras 6 y 15).
- Muestra de virtuosismo e improvisación. En la competencia músico-coreográfica de la danza de tijeras, es importante para el violinista mostrar su destreza en la ejecución instrumental. Una de las formas de ostentar virtuosismo es improvisando, sobre todo en la sección introductoria del ensayo. Otros elementos vinculados a esta finalidad son los fragmentos empleados en las piezas *tuco* y *contradanza*, los cuales “no son

parte de la melodía, sino que el violinista a veces decide introducirlos para demostrar su habilidad de virtuosismo y para impresionar y sorprender a su contrincante” (Coronado, comunicación personal, 10 de julio, 2019).



Figura 26. Fragmento melódico de virtuosismo. Fragmento de *Tuco*.

D) Finalidades coreográficas

Coronado afirma que es el danzante quien guía a los músicos, ellos siempre están atentos a su acción. Si en los pasos difíciles o en los saltos este se retrasa, los músicos también reducen el tempo de la melodía para llegar todos sincrónicamente a la conclusión, pues el acento final en *tutti* debe coincidir con precisión con la caída de los pies del danzante.

De la misma forma, el sonido y la expresividad de los instrumentistas van de acuerdo con la *performance* del danzante. Si este ejecuta pasos secos, el violinista deberá ejecutar también un *staccato* seco; si el danzante ejecuta pasos un poco más sueltos, la articulación del sonido en el violín ya no deberá ser tan cortada (Coronado, comunicación personal, 10 de julio, 2019). Dos aspectos de la danza que involucran marcadamente la realización del sonido musical son las paradas y los saltos.

- Paradas. El término parada se refiere a la acción en la que el danzante realiza un paso seco y queda estático por un instante. En esta parada, el violinista utiliza *staccati* acentuado, pues los pasos suelen ser enérgicos y rítmicamente muy precisos. El siguiente fragmento (Figura 27) muestra la frecuencia de paradas secas y enérgicas:



Figura 27. Acentos con *staccato* ejecutados junto con los pasos secos del danzante. Fragmento de *Cholada II*.

- Saltos. Un acto característico y admirable de esta danza es la ejecución de saltos acrobáticos, los cuales deben ser acompañados atentamente por la acción de los instrumentistas. Uno de los ejemplos más claros es el uso de recursos en la pieza cholada, cuando la repetición de la sección B se torna una música acentuada y picada con el empleo de *staccato*, *spiccato* y *portamento* (Figuras 13 y 14).

Es importante reconocer estos recursos violinísticos, comprenderlos tanto en su definición como en su ejecución musical y, sobre todo, identificar las finalidades que estos cumplen en el desenvolvimiento corporal del danzante, lo cual crea una relación sustancial entre la ejecución del músico y del danzante como una unidad musical y cultural.

Conclusiones

- La danza de tijeras es una expresión musical y dancística cuya práctica se da en un contexto de valores locales, como la identidad, la solidaridad, el compañerismo, el deseo de superación y la buena interrelación personal entre organizadores e invitados. En este marco, existe también una actitud de respeto y admiración hacia los cultores, músicos y danzantes, ya que alcanzan reconocimiento artístico y social. Su práctica es representativa de localidades andinas de los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Debido a la pluralidad cultural del país, también ha llegado a Lima.
- Los recursos violinísticos en la música de la danza de tijeras pueden ser comprendidos como recursos melódico-ornamentales y recursos de articulación. Entre los primeros, se puede distinguir el empleo de portamento, apoyatura, trino, mordente, vibrato amplio y ligaduras de expresión; mientras que en los segundos, el empleo del acento, *staccato*, *spiccato*, trémolo y dobles cuerdas. Además del empleo de estos recursos, es posible distinguir la generación de variaciones rítmicas. Si bien la ejecución de estos recursos en la expresión andina es teóricamente análoga a los conceptos técnico-instrumentales de la tradición violinística académica, el violinismo de la danza de tijeras presenta diferencias de ejecución, que marcan un resultado estético propio.
- Los recursos técnico-expresivos del violín cumplen diversas finalidades en el logro musical de la danza de tijeras. La consideración de una buena interpretación del instrumento corresponde a un canon estético, culturalmente considerado característico de esta tradición. Se puede decir que la ejecución permanente y fija de los recursos técnico-expresivos aquí abordados está profundamente vinculada con propósitos que pueden ser de carácter ornamental, técnico, formal-estructural, coreográfico o propiamente sonoro; por tanto, su ejecución no se presenta al azar o de modo aleatorio, sino que se relaciona con una presencia constante de elementos, cuya reiteración y variación es señal de virtuosismo entre los músicos violinistas.
- La remarcación de los recursos musicales provenientes de la técnica violinística establece una estrecha relación con la coreografía de la danza, pues su presencia sonora es necesaria no solo para lograr una congruente interpretación musical, sino también para determinar colectivamente los pasos, las coreografías o los movimientos corporales que ejecuta el danzante. Igualmente, las variaciones melódicas que realiza el violinista en la performance alcanzan gran sincronismo con los accionamientos corporales del danzante.
- La permanencia de estos recursos indica que sus sonoridades y rudimentos le otorgan cierto grado de identidad y distinción respecto de otras formas y estilos musicales andinos. Sin estos no podría consumarse esta expresión musical y posiblemente no existiría una conexión tan estrecha entre violinista y danzante. La formación del músico violinista en esta tradición es larga y requiere mucha precisión mnemotécnica, pues para llegar al virtuosismo de la variación, estos recursos deben ser plenamente asimilados.

Referencias

- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Institut Français d'Etudes Andines.
- De Pedro, D. (2014). *Teoría completa de la música*. Vol. 1. Madrid: Real musical.
- Fernández, J. (2013). *Diccionario del violinista*. Recuperado de: <https://www.deviolines.com/diccionario-del-violinista/#:~:text=PORTAMENTO.,ya%20sea%20ascendente%20o%20descendente>
- Latham, A. (Coord.a) (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Núñez, L. (1990). *Los dansaq*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- Pinto, A. (1985). *Instrumentos musicales nativos y mestizos*. Boletín de Lima, 40, 41-48.
- Romero, R. (2002). *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina en el Perú*. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (2017). *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Romero, R. y Vásquez, R. (1998). *La sangre de los cerros*. Vol. 5. (R. Montoya, L. Montoya y E. Montoya, Comps.). Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Vilcapoma, J. (1998). La danza de tijeras en Parinacochas. En L. Millones, H. Tomoeda y T. Fuji (Eds.), *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos (87-117)*. Osaka: National Museum of Ethnology.

Linkografía

- Pablo Studios. (18 de enero de 2017). *Satan Piki Chaki vs. Ccarccacha, Huayhuas - Huanta. Enero 2017 Parte 07* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=INtR2nv0t_c
- Pablo Studios. (22 de enero de 2017). *Reyna Avispa vs. Llullu Quilla, Huayhuas - Huanta. Enero 2017 Parte 07* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=R7-qyURBQck>
- Reyna Avispa vs. Llullu Quilla, Huayhuas - Huanta. Enero 2017 Parte 07 [video] Perú: Pablo Producciones Internacional, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=R7-qyURBQck>
- Satan Piki Chakivs, Ccarccacha, Huayhuas - Huanta. Enero 2017 Parte 07 [video] Perú: Pablo Producciones Internacional, recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=INtR2nv0t_c
- Supaypa Wawan Danza de Tijeras. (6 de abril de 2019). *Supaypa Wawan vs. Rey Ulises vs. Mal Genio parte 1* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=05pYvnQkkl8>

Entrevista grabada

- Coronado, Y. (10 de julio, 2019). *Conversaciones sobre danza de tijeras*. Entrevistadora: Karen Valiente. Lima.

Anexo de imágenes y transcripciones



Anexo 1. Conformación de cuadrilla. Violinista Gringucha de Sucre y arpista Saúl Buleje de Puquio tocando junto a los danzantes Yawar Mayo (izquierda) y Relámpago de Paico (derecha).
Fuente: Joseph Neyra Ramírez.



Anexo 2. Instrumento tijeras. Tijeras de *dansaq*, instrumento musical idiófono fabricado de metal Castel pulimentado por el constructor Yunke en 1995. Fuente: danzante Héctor Bautista "Alacrán de Pampamarca" - Lucanas, Ayacucho.

CHOLADA II

Versión ejecutada para la competencia de "Situa Piki Chaki vs. Cencachá"
En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017
Transcripción de Karen Valiente

Vivace $\text{♩} = 62$

CHOLADA I

Versión ejecutada para la competencia de "Situa Piki Chaki vs. Cca
En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero
Transcripción de Karen

Con spirito $\text{♩} = 62$

CHOLADA III

Versión ejecutada para la competencia de "Suan Pki Chaki vs. Ceacaccha"
En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017
Transcripción de Karen Valiente

Deciso. ♩ + 65

CONRADANZA I

Versión ejecutada para la competencia de "Suan Pki Chaki vs. Ceacaccha"
En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017
Transcripción de Karen Valiente

Con fuerza ♩ + 95

CONTRADANZA II

Versión ejecutada para la competencia de "Sanao Piki Chaki vs. Cacercacha"
En Huayllus, provincia de Huamán, Enero de 2017
Transcripción de Karen Valiente

♩ + 90

Musical score for Contradanza II, measures 1-34. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 5, 10, 14, 19, 24, 29, and 34 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

CONTRADANZA III

Versión ejecutada para la competencia de "Reyna Avispa vs. Llull'u Quilla"
En Huayllus, provincia de Huamán, Enero de 2017
Transcripción de Karen Valiente

Con spirito ♩ + 90

Musical score for Contradanza III, measures 1-37. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 6, 11, 16, 23, 29, and 37 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

HUAÑUY ONQOY

Versión ejecutada para la competencia de "Satan Piki Chaki vs. Cerecacha"
 En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017
 Transcripción de Karen Valiente

Vivace ♩ + 135

4
8
12
16
20
24

©

TUCO

Versión ejecutada para la competencia de "Satan Piki Chaki vs. Cerecacha"
 En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017
 Transcripción de Karen Valiente

Deciso ♩ + 93

5
9
13
17
21

sol. A

©

ENSAYO I

Versión ejecutada para la competencia de "Saraun Pkik Chaki vs. Coraceschi"
En Hualyhuas, Provincia de Huancayo, Escudo de 2017
Transcripción de Karen Valiente

4/4

♩ = 75

6

10

15

19

24

28

34

©

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for violin. It consists of ten staves of music, numbered 6 through 34. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 75. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings (p, f). A copyright symbol (©) is located at the end of the system.

2.

39

43

48

52

56

61

65

70

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 39 and ending at measure 70. It continues the violin part with similar notation to the first system, including slurs, accents, and dynamic markings. The system concludes with a first and second ending bracket.

ENSAYO II

Versión ejecutada para la competencia de "Supayta Wawan vs. Rey Ulises vs. Mel Gontio"
En Arequipa, Abril de 2019
Transcripción de Karen Valente

Vivace ♩ + 80

Musical score for the first system of 'Ensayo II', measures 1-33. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 1, 7, 13, 18, 22, 27, and 33 are indicated. Performance markings include accents (>), slurs, and dynamic markings like 'V' (forte) and 'k' (crescendo).

ENSAYO II

2

Musical score for the second system of 'Ensayo II', measures 37-61. The score continues in the same key and time signature. Measure numbers 37, 41, 45, 50, 54, 57, and 61 are indicated. Performance markings include accents (>), slurs, dynamic markings like 'V' (forte) and 'k' (crescendo), and first/second endings (1. and 2.).



Francisco Melgar Wong
(Lima, 1976)



Licenciado en Filosofía y candidato a Magíster en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP. Obtuvo el fondo para investigación PAIP 2019, otorgado por la PUCP para el desarrollo y sustentación de su tesis de maestría titulada *La construcción de lo punk en el discurso historiográfico sobre la música de la banda peruana Los Saicos*. Ha publicado en Contrapulso, revista latinoamericana de estudios en música popular y próximamente publicará un libro sobre los cincuenta discos esenciales del rock peruano para la editorial Penguin Random House.

La oposición entre el rock y la nueva ola: un constructo de autenticidad en la historiografía del rock peruano

The rock and the difference of the new wave:
a construction of authenticity in peruvian rock historiography



José Francisco Melgar Wong
Pontificia Universidad Católica del Perú
francisco.melgar@puccp.edu
ORCID:0000-0001-8066-2335



Resumen

En la historiografía del rock peruano la nueva ola es asumida como un movimiento musical correspondiente a un estilo particular, marcadamente opuesto a la concepción de la música rock. Este artículo muestra que, en el Perú, en la década del sesenta del siglo xx, lo que se llamaba nueva ola no denotaba expresamente un estilo musical, sino un género y una escena de práctica musical integrada por músicos, agrupaciones, oyentes, sellos discográficos y medios de prensa, en la cual coexistían diversos subgéneros musicales, como el rock 'n' roll, el twist, el surf rock, la canción pop melódica y la balada. Su ascensión como un estilo opuesto al rock corresponde a una construcción historiográfica que tiene su base en una idealizada autenticidad del rock.

Palabras clave

Rock; nueva ola; rock peruano; construcción historiográfica

Abstract

In Peruvian rock historiography, the new wave music is assumed as a musical movement corresponding to a particular style, significantly opposed to the concept of rock music. This article demonstrates that, in Peru, in the sixties age of the twentieth century, that was called the new wave music did not expressly mean a musical style, but rather a genre

1. Este artículo fue desarrollado a partir de una investigación sobre el discurso alrededor de la banda Los Saicos en la industria del entretenimiento y el periodismo de espectáculos de los años sesenta, realizada en el marco de la tesis de maestría en musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, titulada *La construcción de lo punk en el discurso historiográfico sobre la música de la banda Los Saicos*.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

and a music practice scene integrated by musicians, musical bands, audience, record labels and the press media, in which several musical subgenres coexisted, such as rock, twist, surf music, melodic pop song and ballad. The assumption of new wave music like an opposed musical style to the rock music, corresponds to a historiographical construction that is based on an idealized authenticity of rock.

Keywords

Rock; new wave music; Peruvian rock; historiographic construction

Recibido: 11/09/20

Aceptado: 02/11/20

Introducción

Un nuevo segmento en el mercado de la música popular surgió en Latinoamérica a finales de la década de 1950. Fueron discos, artistas y sellos discográficos que buscaron satisfacer el gusto musical de los jóvenes tras el surgimiento del rock 'n' roll. En un primer momento, las grabaciones que se produjeron para este nuevo segmento eran versiones en español de canciones de rock 'n' roll grabadas originalmente en inglés, pero hacia 1961 el repertorio se amplió para incluir versiones en español de canciones de twist, surf rock, pop melódico y baladas románticas.

En el Perú, durante la primera mitad de la década de 1960, la prensa de espectáculos, la industria discográfica, los medios de comunicación y los propios oyentes designaron a este nuevo conglomerado de artistas, discos y subgéneros musicales con la expresión *nueva ola*. A pesar de ello, la historiografía del rock peruano ha descrito la nueva ola como un estilo musical, poseedor de parámetros musicales y paramusicales opuestos a los del rock. En este artículo se argumenta que la nueva ola no fue, en la práctica, un estilo musical opuesto al rock, sino un género y una escena musical, los cuales incluían canciones y discos de los músicos que los historiadores luego etiquetarían idealizadamente como rock. Para demostrarlo se usarán portadas de discos, artículos periodísticos y anuncios publicitarios de la época, así como un marco conceptual que permite interpretar estos hechos musicales desde una perspectiva renovada, basada en la historiografía y en la construcción de discursos de autenticidad.

1. La nueva ola en el Perú: el surgimiento de un género y una escena musical

Entre 1955 y 1956, en Estados Unidos, los pioneros del rock 'n' roll grabaron sus primeros discos para sellos regionales independientes, con lo cual abrieron un nuevo circuito de producción y consumo en el mercado de la música popular. Cuando las grandes empresas discográficas se percataron de ello, decidieron ingresar a esta nueva alternativa comercial asimilando a algunas de las primeras estrellas de rock 'n' roll o construyendo la figura de nuevos cantantes, que generaran una especie de competencia. El musicólogo inglés Charlie Gillett (1996) describe el proceso de la siguiente manera:

En 1957 (...) al lado de los contados discos de rock 'n' roll que podían compararse con los mejores del año anterior había otros que presagiaban lo que estaba por venir, discos cuyo sonido estaba determinado más por un productor que por el espíritu desinhibido del cantante (...). El descubrimiento de que el rock 'n' roll, después de todo, podía ser sometido a las técnicas de producción tradicionales de la industria animó a los productores de la vieja escuela a darle un giro al idioma musical (...) ahora podían obtener credibilidad usando cantantes desconocidos —que eran presentados como rocanroleros— para grabar canciones con letras decentes y un ritmo constante. (pp. 40-41)

Algo parecido ocurrió en Latinoamérica. Si bien el rock 'n' roll había aparecido en los Estados Unidos y sus estrellas más conocidas cantaban en inglés, las compañías discográficas estadounidenses instaladas en la región sur no tardaron en crear ofertas de rock 'n' roll para los jóvenes latinoamericanos. El resultado de esta apertura del mercado discográfico fue la aparición de nuevos artistas, así como de nuevos circuitos de producción y distribución en toda Latinoamérica. En este contexto, en 1960, supervisados por la sucursal mexicana del reconocido sello Columbia, el cantante mexicano Enrique Guzmán y su conjunto Los Teen Tops grabaron versiones en español de algunas canciones que ya habían alcanzado éxito comercial en las voces de cantantes estadounidenses de rock 'n' roll, como Elvis Presley, Little Richard, Larry Williams, Jerry Lee Lewis y Carl Perkins. Esto los convirtió en las primeras estrellas latinoamericanas de rock 'n' roll en español.

Mientras este proceso ocurría en Latinoamérica, las grandes disqueras estadounidenses construían un nuevo prototipo de cantante: el ídolo adolescente, con el que también buscaron captar el interés del segmento juvenil del mercado. Charlie Gillett (1996, p. 44) hace un repaso de los tópicos abordados en las canciones de este tipo de cantantes: arreglarse para ir al baile, llegar al baile, confesar algún tipo de pasión juvenil o mostrar resentimiento frente a la incompreensión de los adultos.

Según Gillett (1996):

Las canciones de este tipo permitían a los adolescentes reafirmar que sus emociones eran únicas, que tenían un valor eterno (...) una nueva generación se identificó con la seriedad con la que estos sentimientos y experiencias eran descritos en las canciones (...) hechas para que los jóvenes se sumergieran en ellas. (p. 44)

Si bien los cantantes originales de rock 'n' roll habían logrado recrear la identidad y los sentimientos de un gran número de jóvenes a través de una actitud rebelde, altanera y desafiante, el ídolo musical adolescente se encargó de dar forma a los sentimientos más sublimes de los jóvenes enamorados. Si el cantante de rock 'n' roll configuraba las ansias de libertad de los jóvenes, entonces el ídolo adolescente articulaba la experiencia del enamoramiento.

Tal como había ocurrido con el rock 'n' roll, la industria discográfica latinoamericana no tardó en adaptar este nuevo prototipo de artista al mercado hispanohablante. En

1961, Enrique Guzmán se separó de la agrupación Los Teen Tops y se lanzó como solista. Guzmán grabó en México una versión en español de *Raindrops*, balada sentimental interpretada originalmente en inglés por el cantante estadounidense Dee Clark, y luego, una versión de *Put your Head on my Shoulder*, una de las baladas sentimentales más conocidas del grupo estadounidense The Platters. Al mismo tiempo, en Buenos Aires, el argentino Rocky Pontoni empezó a grabar versiones en español del ídolo adolescente Neil Sedaka, lo cual lo convirtió, junto con Guzmán, en otro de los primeros ídolos adolescentes latinoamericanos. Ese mismo año, la sucursal argentina de la empresa discográfica RCA Victor acuñó el término *nueva ola* para referirse a una colección de discos en la que promocionaba a tres figuras de la música juvenil argentina: Marty Cosens, Mariquita Gallegos y el ya mencionado Rocky Pontoni (Silenzi, 2016).

En el Perú los ídolos adolescentes más conocidos fueron Pepe Miranda, Gustavo "Hit" Moreno, Pepe Cipolla y Joe Danova, cuyos repertorios no solo incluyeron baladas sentimentales, sino también versiones en español de rock 'n' roll, twist y canción pop melódica, todas grabadas y presentadas bajo una estética dirigida al segmento juvenil del mercado discográfico. Si bien queda claro que los estilos musicales interpretados por estos cantantes eran variados, los nuevos ídolos juveniles peruanos fueron adscritos a la nueva ola por la industria discográfica y la prensa local. El etiquetado de estos artistas como nueva ola demuestra que, hacia 1961, en distintos puntos de América Latina, el término *nueva ola* ya se usaba para designar un mismo fenómeno musical: aquel que eclosionaba con una carga de músicos, intérpretes, discos y canciones, dirigido comercialmente a la juventud urbana de la región.

Ese mismo año, la disquera peruana MAG lanzó un disco del grupo Duraznito y sus Twisters, titulado *Twist y rock and roll de la nueva ola*. El álbum incluía versiones en español de canciones de twist grabadas originalmente en inglés por Chubby Checker en Estados Unidos y una versión de *Presumida*, adaptación al español de una canción de rock 'n' roll de Cliff Richard que ya había sido popularizada en México por Enrique Guzmán y Los Teen Tops. En el libro *Días felices*, Diego García y otros coleccionistas e investigadores de la revista *Sótano Beat* (2012) indican que las grabaciones de Duraznito realizadas para MAG siguieron el modelo tradicional de las grandes disqueras estadounidenses al momento de producir discos de rock 'n' roll; esto es, con arreglos escritos en partituras y con la participación de músicos profesionales contratados por el sello discográfico. El objetivo de estas grabaciones fue producir versiones en español de las canciones más populares del mercado juvenil estadounidense para que fueran consumidas por los jóvenes locales hispanohablantes. Como puede comprobarse con el título del disco, no importaba si, según sus parámetros musicales, las canciones tuviesen ritmo de twist o de rock 'n' roll. Si habían sido grabadas originalmente en inglés para el mercado juvenil anglosajón, y eran interpretadas en español por cantantes locales con la intención de llegar a la juventud local, contaban con las condiciones suficientes para que la industria discográfica peruana las etiquetara como nueva ola.

El 14 de agosto de 1965, en el diario *Extra*, un aviso publicitario del programa televisivo *El clan del twist* (1965), que era transmitido todos los sábados a las ocho de la noche por Canal 4, informaba que, con la conducción de Margie Bermejo, la Princesita de la Nueva Ola Mexicana, el programa estaría “dedicado a la juventud peruana”, ofreciendo “alegría... juventud... ritmo... concursos, con la participación de populares conjuntos nacionales y valores de la nueva ola internacional”. La lista de artistas mencionados en el aviso publicitario incluía a músicos como Jimmy Santi, Los Tres García, Pepito, Tony Laredo, Los Dakotas, Robby, Paco Daglio, Los Shain’s y Los Saicos. Estos artistas no interpretaban canciones de estilos similares, pues Jimmy Santi era un cantante de temas con un marcado pop melódico, mientras que las agrupaciones Los Saicos y Los Shain’s serían posteriormente consideradas bandas de rock en la historiografía del rock peruano. Como puede verse, la etiqueta de nueva ola, impuesta por la industria del entretenimiento, no se basó en un estilo musical o en un conjunto de características musicales relativamente homogéneas desde el punto de vista musical, sino, más bien, en el hecho de tratarse de música dedicada a la juventud peruana.



Figura 1. Aviso publicitario del programa televisivo *El clan del twist*, publicado en el diario *Extra* el sábado 14 de agosto de 1965. Fotografía proporcionada por Hugo Lévano.

La etiqueta de la nueva ola no fue asumida únicamente por la industria discográfica, sino también por los propios artistas en cuanto a la concepción acerca de su propia música. En un artículo publicado en el diario *Extra* (1965), en el cual el redactor presenta a Los Saicos como “los nuevos reyes de la nueva ola”, el baterista de la banda, Pancho Guevara, pronostica futuros éxitos para la agrupación al indicar que “la nueva ola gusta en todas partes, y cuando es bien interpretada, mejor”.



Figura 2. Artículo “Los Saicos: nuevos reyes de la nueva ola”, publicado en el diario *Extra* en la columna Tele Farándula, de Alfredo Quispe Ángeles, el 24 de junio de 1965. Fotografía proporcionada por Hugo Lévano.

A partir de estas evidencias podemos concluir que, en el Perú, entre 1961 y 1965, existió una tendencia, un movimiento, una retroalimentación a manera de un acuerdo tácito entre artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de prensa, de usar la etiqueta nueva ola para referirse a la versión en español de la música popular originada en Estados Unidos a finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, que se dirigía al segmento juvenil del mercado discográfico local.

En lo que concierne a los artistas que la practicaron, esta tendencia incluyó a músicos de rock 'n' roll, twist, surf rock, pop melódico y balada romántica. Por otro lado, en

cuanto a sus consumidores, se trataba de jóvenes que usaron estas canciones, discos e intérpretes para articular su identidad, su rebeldía, sus ansias de libertad y también la sensación que les producía el enamorarse por primera vez. En ese sentido, en términos de producción, circulación y consumo, y también en relación con sus funciones sociales –articular la identidad y las emociones– la nueva ola puede concebirse como un género musical conformado por la versión en español de la música pop estadounidense orientada al segmento juvenil del mercado discográfico, y compuesto, a su vez, por subgéneros como el rock 'n' roll, el twist, el surf rock, el pop melódico y las baladas románticas.

Habiendo establecido esta noción de nueva ola como género, es necesario entender que el término *nueva ola* también puede ser usado para referir a una escena musical. En su artículo "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music", el musicólogo canadiense Will Straw (1991) señala que una escena musical es "la actualización de un estado particular de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales, en tanto se agrupan alrededor de coaliciones específicas de un estilo musical" (p. 379). Si tomamos lo que Straw entiende por estilo y lo reemplazamos por género musical, entonces las relaciones que existieron entre varias poblaciones y grupos sociales alrededor de la nueva ola nos permiten entenderla como una escena musical compuesta por artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de difusión relacionados con ella en cuanto género musical; es decir, una práctica musical que fue amplia, diversa e inclusiva en cuanto a expresiones musicales. En conclusión, si la nueva ola como género musical responde a la noción que se ha propuesto líneas arriba, se entiende que las relaciones que se establecieron en torno a ella constituyeron la escena de la nueva ola peruana.

2. El rock y la nueva ola: la construcción historiográfica de una oposición

Según lo expuesto en el apartado anterior, la nueva ola, entendida como género musical, sería la versión en español de la música popular originada en Estados Unidos a finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, cuya producción y consumo estuvieron orientados al segmento juvenil del mercado discográfico latinoamericano, y cuya función social consistió en articular la identidad y las emociones de los jóvenes de la época. Por tanto, el rock 'n' roll, el twist, el surf rock, la canción melódica y la balada romántica, tal como fueron practicados en el Perú entre 1961 y 1965, fueron subgéneros de la nueva ola. Asimismo, siguiendo la noción de escena musical propuesta por Straw (1991), la nueva ola, concebida como escena, estuvo constituida por las relaciones que artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de difusión establecieron en torno a ella en cuanto género musical.

Esta aproximación al fenómeno de la nueva ola es incompatible con la que se ha propuesto en la historiografía del rock peruano. *En Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957-1975*, Carlos Torres Rotondo (2009) exige hacer un deslinde entre la nueva ola y el rock, y trata de definir la primera en términos puramente musicales:

La nueva ola es una variante del bolero, la canción italiana y las baladas (...). Están interpretadas por solistas y no por grupos (...). Los más importantes nuevaoleros fueron Pepe Miranda, Rulli Rendo, Joe Danova, Jimmy Santi, entre otros. Por obvias razones de estilo musical no aparecen en este libro, pese a que el rock y la nueva ola en un momento son fenómenos vecinos, a veces entrecruzados (...) en casi todos los medios periodísticos de la época se confunde a la nueva ola con el rock, por lo que la única diferencia actualmente la puede dar quien escucha las grabaciones que quedaron. (pp. 33-34)

Pedro Cornejo Guinassi (2018) también define la nueva ola en términos puramente musicales. En su libro *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú* escribe: “Fue en ese contexto que apareció lo que se denominó ‘Nueva ola’, una corriente musical caracterizada por un sonido diáfano, simple, alejado de estridencias y perfectamente listo para el consumo masivo” (pp. 15-16).

Ambos autores, Torres y Cornejo, reducen la nueva ola a un estilo musical cuyos parámetros musicales lo vinculan únicamente con la canción pop melódica y la balada sentimental. Torres afirma, además, que los medios periodísticos de la época confundieron la nueva ola con el rock, pero, como ya se ha evidenciado en el apartado anterior, no se trató precisamente de una confusión, sino que estos concibieron el rock ‘n’ roll, el twist, el surf rock, el pop melódico y la balada sentimental como la música de la juventud de la época y se refirieron a ella, en conjunto, con la expresión *nueva ola*.

La oposición entre rock y nueva ola vuelve a aparecer en *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*, segunda edición del libro de Torres (2018), en el cual el autor describe las matinales —eventos musicales que congregaban a la juventud limeña de mediados de los años sesenta— de la siguiente manera:

Se alternaban bandas de rock y solistas de nueva ola, quienes cantaban con pista mientras los músicos cambiaban e instalaban los instrumentos. También se pasaban películas de Enrique Guzmán y César Costa, o comedias playeras con Annette Funicello y Frankie Avalon, a quien habían nombrado el rey de las matinales. (p. 39)

Tal como lo demuestran las portadas de discos, los anuncios publicitarios y las declaraciones de los propios artistas citadas en el apartado anterior, entre 1961 y 1965, en el Perú, no hubo una clara oposición entre el rock y la nueva ola, porque, como ya se ha señalado, esta última, como género musical, incluyó al rock ‘n’ roll, al twist, al surf rock, al pop melódico y a las baladas románticas. Por esa razón, los grupos etiquetados como bandas de rock en los libros de Torres y Cornejo —Los Saicos, Los Shain’s— eran considerados grupos de nueva ola en el Perú de los años sesenta.

Para entender la incompatibilidad conceptual entre quienes formaron parte de la escena de la nueva ola de los años sesenta y los historiadores del rock peruano, cuyos libros fueron escritos cuarenta años más tarde, es importante recordar que la oposición entre rock y

nueva ola forma parte de un discurso que surge *a posteriori*, cuando la cultura musical del rock ya ha establecido para sí misma una ideología de autenticidad.

Según el musicólogo inglés Keir Keightley (2001), la ideología de la autenticidad sostiene que los roqueros no deben dejarse corromper por el mercado, la moda, la copia o la falta de inspiración:

“Auténtico” designa a la música, los músicos y las experiencias musicales que parecen ser directas y honestas, no corrompidas por el mercado, la moda, la copia, la falta de inspiración. “Auténtico” es un término adscrito a música que ofrece expresiones sinceras de sentimiento genuino, creatividad original, o un sentido orgánico de comunidad. La autenticidad no es algo “en” la música, aunque uno la experimenta de este modo, y cree que puede ser escuchada y tener una forma material. Pero, en realidad, la autenticidad es un valor, una cualidad que le adscribimos a relaciones percibidas entre la música, las prácticas socio-culturales, y oyentes o audiencias. (p. 131)

Otro tópico central en la ideología de la autenticidad en el rock lo constituye la falta de mediación. Un cantante que no canta y hace mímica no es auténtico; un artista que no escribe sus propias canciones no es auténtico. Al respecto, Keightley (2001) sostiene:

Dentro de la cultura del rock, la valoración de los artistas que escriben sus propias canciones es clave para entender esta preocupación con la mediación. Como “autenticidad”, la palabra “autor” está etimológicamente conectada con el “yo”. Si el “yo” de un músico de rock no está involucrado en la creación del texto que interpreta, el rock piensa que su yo probablemente se encuentra corrompido o alienado (...). El rock sospecha de aquellos cantantes o músicos que no son “autores”, que no están involucrados en la composición de la letra y la música de sus canciones. (p. 134)

El ámbito musical del rock en el Perú asumió, desde finales de los años sesenta, una noción y un discurso de autenticidad para autodistinguirse de una música pop que incluyó, a partir de esa época, a la nueva ola. Traffic Sound y Laghonia fueron los primeros grupos de rock peruano de los años sesenta que establecieron esta distinción, argumentando que los artistas de la nueva ola estaban, de alguna manera, corrompidos por el mercado, la moda, la copia y la falta de inspiración.

Para distinguir a su banda de los grupos de nueva ola que aparecían en la televisión, Willy Thorne (2018), guitarrista de Traffic Sound, comenta: “No queríamos salir en la televisión para ser populares, sino para nuestro propio placer” (W. Thorne, comunicación personal, agosto, 2018). Por su parte, Saúl Cornejo (2018), guitarrista de Laghonia, añade lo siguiente:

En esa época, 1967, empezamos a pensar que en el Perú se podían hacer cosas para afuera. Esto no pasaba con los cantantes de la nueva ola; ellos estaban en un mundo en el que el objetivo era local o en el mejor de los casos un país muy cercano. Estaban influenciados por Enrique Guzmán y Los Teen Tops o algún cantante latino (S. Cornejo, comunicación personal, agosto, 2018).

La recepción en el imaginario de esta construida oposición entre rock y *nueva ola* se volvió más aguda a partir de los años ochenta, cuando el término *nueva ola* empezó a usarse para aludir a una música que representaba un pasado nostálgico de viejos ídolos juveniles que poco tenían en común con la juvenil identidad roquera de esa década. En esos años, el rock —tanto el que sonaba en las radios como el que se difundía en los márgenes del circuito comercial— era practicado por grupos que escribían sus propias canciones, tocaban sus propios instrumentos y buscaban retratar la realidad del periodo, a diferencia de los artistas de la nueva ola de los años sesenta que, reapropiándose de la etiqueta nueva ola, regresaban para presentarse en un circuito de música del recuerdo.

En retrospectiva, la escasez de temas propios entre los artistas de la nueva ola fue percibida, desde finales de los años sesenta y especialmente a partir de mediados de los ochenta, como un defecto frente a las virtudes del rock. En un artículo sin firma dedicado al grupo Los Doltons, titulado “Los Doltons: reyes de la nueva ola peruana” y publicado en el portal web *El Montonero* (2016), notamos esta valoración:

Hace exactamente cincuenta años Los Doltons y su carismático cantante César Ichikawa eran, sin lugar a dudas, el grupo de música juvenil más importante del Perú: conciertos, presentaciones en televisión y una muy larga serie de canciones exitosas los convirtieron casi en emblemas de la llamada “nueva ola” peruana. Pero solo “casi” porque sus canciones no eran creaciones de ellos sino covers, versiones ligeramente cambiadas de grandes éxitos de artistas de otros países.

Por otro lado, la asociación de la etiqueta nueva ola con un circuito del recuerdo puede evidenciarse en los anuncios de los conciertos en los cuales, hasta el día de hoy, se presentan los cantantes de la nueva ola de los años sesenta. En el titular de una noticia publicada en el portal de la emisora peruana de radio RPP (2013), se señala: “Aldo Guivovich, Rabito y Lucho Muñoz: tres grandes de la nueva ola en Lima”, y luego, en el subtítulo, se añade: “Juan Carlos Fernández (Rabito), Lucho Muñoz (ex Los Galos) y Aldo Guivovich (vocalista de Los Pasteles Verdes) armarán un show nostálgico para beneplácito de sus seguidores”.

Como se puede apreciar, desde finales de los años sesenta, los cantantes de nueva ola mostraban características que la ideología de autenticidad de la cultura del rock ha concebido como ajenas a este género; de manera que, bajo esos parámetros ideológicos, no podían ser considerados parte del rock, sino, más bien, unos “inauténticos” cantantes de pop.

La ideología de la autenticidad como un criterio valorativo está atada al surgimiento de la cultura del rock, una cultura que se separa de las músicas populares que la originaron —el rock ‘n’ roll, el twist, el surf rock— y que era preciso dejar atrás si pretendía convertirse en una forma artística seria y no en un mero producto de entretenimiento de la sociedad de consumo (Keightley, 2001, p. 134).

El surgimiento de la cultura del rock ocurrió a partir de 1965, cuando los ideales de autenticidad de la cultura folk y los parámetros estéticos del jazz, la música clásica y el *avant-garde* fueron asimilados, incorporados y popularizados por estrellas de la música pop como The Beatles y The Byrds.

Entre 1961 y 1965, en el Perú, la autenticidad no era un criterio para valorar la música juvenil de la época, pero, a pesar de ello, Torres y Cornejo escriben sus historias del rock peruano con ese criterio en mente. Por eso Torres subraya el hecho de que los solistas de la nueva ola cantan con pistas, mientras los roqueros —los “músicos” los llama, para situarlos en una jerarquía artística superior a la de los ídolos adolescentes— instalan y tocan sus propios instrumentos. Este criterio anacrónico lleva a Torres y a Cornejo a separar a las bandas que tocaban sus propios instrumentos, y en ocasiones escribían sus propios temas, de aquellos cantantes que interpretaban canciones escritas por otros, de acuerdo a los parámetros de producción de la industria discográfica, y que, en las matinales, en lugar de cantar en vivo, fingían hacerlo.

A partir de esta oposición ideológica, basada en un criterio de autenticidad aplicado anacrónicamente, Torres y Cornejo distinguen el rock de la nueva ola cual si se tratase de dos estilos musicales opuestos, cuando, en realidad, lo que la historiografía concibe como rock formó originalmente parte de la nueva ola.

En la práctica, entre 1961 y 1965, no existió oposición ideológica entre las agrupaciones que Torres y Cornejo llaman bandas de rock y los artistas que estos autores califican como cantantes de nueva ola. De hecho, Los Saicos, banda considerada fundadora del rock peruano por el *Diccionario de punk y hardcore (España y Latinoamérica)* (2011, p. 239), fueron catalogados, en su momento, por la prensa y por sus propios integrantes como una banda de nueva ola.

En lugar de tratar de entender en su propio contexto la razón por la que, a mediados de los años sesenta, la prensa calificaba como *nueva ola* a una banda que hoy se considera rock —o incluso punk—, como Los Saicos, Torres (2009) afirma que se trata de una confusión por parte de los periodistas. Las dos nuevas acepciones de nueva ola que se han propuesto en este artículo —como género musical y escena musical— resuelven esta aparente contradicción, pues la música de los años sesenta que estos historiadores denominaron rock en sus libros fue un subgénero de la nueva ola, entendida como género y escena. Hoy, Los Saicos pueden ser considerados un grupo de rock, ya que cumplen a cabalidad con ciertos parámetros musicales y extramusicales que, en la actualidad, asociamos con la música rock, sin que esto sea inconsistente con el hecho de que, a mediados de los años sesenta, en el Perú, se les haya considerado un grupo de nueva ola. En la práctica, Los Saicos, efectivamente, fueron un grupo de nueva ola porque, a mediados de los años sesenta, en el Perú, ese era el término que designaba al género musical al que se adscribieron y a la escena musical a la que pertenecieron.

Conclusiones

1. En el Perú, entre 1961 y 1965, el término *nueva ola* se refirió a un amplio universo de práctica que consistía en reinterpretar y recrear en español la música popular originada en Estados Unidos a finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta. Su producción y consumo estuvieron orientados al segmento juvenil del mercado discográfico local, ya que su función social consistía en articular la identidad y las emociones de los jóvenes de la época.
2. La nueva ola, en el Perú, entre 1961 y 1965, abarcó un género musical amplio que incluía la práctica de subgéneros, como el rock 'n' roll, el twist, el surf rock, la canción pop melódica y la balada romántica. La asunción de que, en torno a la nueva ola, se establecían relaciones entre artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de difusión revela que la nueva ola fue una escena musical en la que, de acuerdo a los datos de la época, no hubo una relación de oposición entre esta y el rock, sino que lo que hoy es llamado rock por la historiografía fue llamado nueva ola por quienes formaron parte de esta escena.
3. La historiografía del rock peruano construyó una oposición entre el rock y la nueva ola basándose en una diferencia conceptual surgida a finales de los años sesenta, cuando la cultura del rock ya había creado para sí misma una idealizada autenticidad que separaba el rock de las músicas populares que la habían originado y que formaban parte de la nueva ola, como el rock 'n' roll, el twist, el surf rock, la balada romántica y el pop melódico. En consecuencia, la oposición entre rock y nueva ola postulada en la historiografía, desde esta idealizada autenticidad, fue un constructo de los historiadores del rock peruano, quienes conceptualizaron la música popular orientada al segmento juvenil del mercado discográfico local de comienzos y mediados de los años sesenta a partir de esta idealizada autenticidad del rock.

Agradecimiento

A Hugo Lévano por compartir su archivo de recortes periodísticos sobre Los Saicos.

Referencias

- Cornejo, P. (2018). *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima: Contracultura.
- El clan del twist. (14 de agosto de 1965). *Extra* [Aviso publicitario].
- El Montonero. (20 de diciembre de 2016). *Los Doltons: reyes de la "nueva ola" peruana*. Recuperado de: <https://elmontonero.pe/cultura/los-doltons-reyes-de-la-nueva-ola-peruana>
- García, D., Lévano, H., Berrocal, L. y Gagliardi, R. (2012). *Días felices*. Lima: Contracultura.
- Gillett, C. (1996). *The Sound of the City*. Londres: Da Capo Press.
- Keightley, K. (2001). Reconsidering Rock. En *The Cambridge Companion to Rock and Pop* (pp. 109-142). Cambridge: Cambridge University Press.
- Los Saicos: nuevos reyes de la nueva ola. (24 de junio de 1965). *Extra*.
- RPP Noticias. (24 de septiembre de 2013). *Aldo Guivovich, Rabito y Lucho Muñoz: tres grandes de la nueva ola en Lima*. Recuperado de: rpp.pe/lima/actualidad/aldo-guivovich-rabito-y-lucho-munoz-tres-grandes-de-la-nueva-ola-en-lima-noticia-633964?ref=rpp
- Silenzi, R. (2016). *Llegada del rock a Argentina* [Artículo en un blog]. Recuperado de: <http://elblogderomeosilenzi.blogspot.com/2016/03/llegada-del-rock-argentina.html>
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, 5 (3), 368-388.
- Torres, C. (2009). *Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957-1975*. Lima: Revuelta Editores.
- Torres, C. (2018). *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*. Lima: Planeta.
- Zona de Obras. (2011). *Diccionario de punk y hardcore (España y Latinoamérica)*. Madrid: Fundación SGAE.



Yisa Nadia Cabello Santillán
(Lima, 1989)



Licenciada en Tecnología Médica, en el área de Terapia Ocupacional, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y bachiller en Educación Musical por la Universidad Nacional de Música. Ha sido expositora en congresos y talleres interdisciplinarios y ha impartido enseñanza musical en el programa Orquestando del Ministerio de Educación. Su campo de acción está orientado a la evaluación, planificación y desarrollo de estrategias educativas desde un enfoque terapéutico-pedagógico y la neurodiversidad

La enseñanza de la música en su relación con la coordinación óculo manual: una revisión teórica

The teaching of music in its relation to oculo-manual coordination:
a theoretical review



Yisa Nadia Cabello Santillán
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
yisa.cabello@unmsm.edu.pe
ORCID:0000-0003-2555-6622



Resumen

La presente investigación está centrada en la revisión bibliográfica sobre la coordinación óculo manual (COM) en textos orientados a la enseñanza de la música, un tema vinculado a las ciencias de la salud que ha ido ganando espacio durante las dos últimas décadas por su aplicación como recurso pedagógico y metodológico. La investigación se desarrolla en dos partes: en la primera, se hace un reconocimiento del enfoque interdisciplinario en que se encuentra la enseñanza de la música en el siglo XXI y, como marco conceptual, se abordan generalidades sobre el desarrollo psicomotor y la coordinación óculo manual en su relación con la música. En la segunda parte, se presenta un análisis conceptual y disciplinario de estos textos, proponiendo una clasificación de sus acercamientos teóricos. Se distinguen aquí los siguientes: propuestas de enseñanza-aprendizaje enfocadas en el proceso de la lectura musical; materiales generados específicamente para la didáctica del lenguaje musical; y propuestas de ejercicios aplicados a la enseñanza instrumental. En las conclusiones se aprecia cómo estos acercamientos teóricos por parte del educador musical han sido motivados fundamentalmente por el interés en optimizar su calidad de enseñanza.

Palabras clave

Educación musical; coordinación óculo manual (COM); lectura musical; didáctica musical; enseñanza musical

Abstract

This research is focusing on the bibliographic review on the Oculo-manual coordination (COM) in teaching of music texts, a subject linked to the health sciences that has been increasing



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

along last two decades due to its application as a pedagogical and methodological resource. The research is developed in two parts: In the first, a recognition is made about the new interdisciplinary approach in which Musical education is found in the 21st century, and as a conceptual framework, it addresses generalities about psychomotor development and hand-eye coordination in its relationship with teaching of the music. In the second part, a conceptual and disciplinary analysis of these texts is demonstrated, proposing a classification of their theoretical approaches. Here, we can distinguish the following works: teaching-learning proposals focusing on the process of musical reading, materials generated specifically for the didactics of musical language, and proposals for exercises applied to instrumental teaching. The conclusions prove how these theoretical approaches by the music educator have been motivated fundamentally by their interest in optimizing their teaching quality.

Keywords

Musical education; Oculo-manual coordination (COM); musical reading; music didactics; musical teaching

Recibido: 28/09/20

Aceptado: 25/04/21

Introducción

La presente investigación manifiesta mi interés por destacar la importante relación que existe entre las actividades de enseñanza de la música y las ciencias de la salud, pues, durante mi formación como educadora musical, he percibido el austero nivel de acercamiento de este campo al desarrollo psicomotor y a los aspectos específicos relacionados con la coordinación óculo manual.

Mi experiencia como terapeuta ocupacional me ha llevado a indagar cómo el desarrollo de la coordinación óculo manual en los estudiantes de música puede potenciar la práctica educativa a través de la generación de recursos didáctico-musicales. Teniendo en cuenta que la actividad de enseñanza de la música es ejercida por profesionales de diversos ámbitos y espacios formativos en el país, considero que es importante analizar, desde el punto de vista musical, una compilación de textos que constituyen el acercamiento teórico actual al ámbito de la coordinación óculo manual en la música.

Abordar críticamente estos estudios aporta conocimientos teóricos que favorecen el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música; en especial, en el campo de la lectura instrumental y en el diseño de estrategias metodológicas destinadas a estudiantes con habilidades menos desarrolladas. Por otra parte, se debe considerar la significativa repercusión de estos contenidos en el logro propiamente artístico de los músicos, ya que al comprender de manera integral su proceso de desarrollo motor fino, podrían potenciar su desempeño en la ejecución instrumental.

1. La enseñanza-aprendizaje de la música y las ciencias de la salud

1.1. El nuevo enfoque interdisciplinario de la Educación Musical

La enseñanza-aprendizaje de la música se ha desarrollado con el transcurrir de los años, eliminando barreras tradicionales y anacrónicas. Los modelos educativos contemporáneos ubican al estudiante como protagonista del proceso, con lo cual pretenden lograr su óptima integración, adaptación e inclusión en el aprendizaje. Este nuevo enfoque ha propiciado un mayor sentido interdisciplinario en campos como la Educación Musical, que se interconecta con diversas ramas del conocimiento para comprender el desarrollo integral del estudiante.

Existen diferentes formas de comprensión de la interdisciplinariedad. Piaget, citado por Apostel et al. (1970, pp. 53-70), la clasifica en tres niveles según el grado de interacción entre los componentes de las disciplinas:

1. Multidisciplinariedad: Ocurre “cuando no hay intercambio ni enriquecimiento entre disciplinas”.
2. Interdisciplinariedad: Se trata de la interdisciplinariedad propiamente dicha, que “consiste en establecer interacciones reales con interfecundación y enriquecimiento mutuo”.
3. Transdisciplinariedad: Sucedería en el nivel superior, ya que sitúa las interrelaciones dentro de un sistema total que no tiene fronteras sólidas entre las disciplinas.

La Educación Musical participa activamente en este proceso cíclico de interrelación con otras áreas; en este caso, con el área de salud. Durante el siglo XXI, el área de la salud ha intensificado su exploración en estudios relacionados con la música y el desarrollo integral desde el enfoque de la neurociencia. Así, aspectos como la percepción y el desarrollo motor han ido ocupando un lugar importante en la bibliografía.

De acuerdo a lo señalado, los educadores Gutiérrez, Cremades y Perea (2011) resaltan que “el gran potencial interdisciplinar de la educación musical se debe a la cantidad de recursos que se pueden emplear a través de los distintos modos de expresión y percepción que se ven inmersos en el proceso creativo musical” (pp. 159-160). Sin duda, la música como medio de expresión favorece el proceso investigativo de diversos profesionales.

Por su parte, la doctora en Educación Amparo Porta (2018) sostiene que “la educación musical es espacio vivo y cambiante que se construye con aportaciones múltiples que hacen evolucionar de manera constante la práctica, la teoría y la investigación educativa” (p. 58). Esto indica que las investigaciones relacionadas con la Educación Musical seguirán múltiples procesos de desarrollo.

La estrecha relación entre la música y la salud ha promovido el surgimiento de diversos métodos, técnicas o procedimientos orientados al bienestar humano. La enfermera y música María del Rosario Mayoral (2015, p. 87) menciona en su tesis doctoral:

En cuanto a la salud, todas hablan del aprendizaje de la música como medio para desarrollar la personalidad y el bienestar del niño en sus primeras etapas, potenciar sus habilidades, ya sea con la voz o el instrumento o cuidar el oído (Schafer). Otras hacen énfasis en la respiración y en la voz (Ward); en el desarrollo de la técnica corporal para sentir, interiorizar y expresar (Orff, Kodály); integrar dentro de las corrientes plásticas contemporáneas (Paynter); en el desarrollo psicológico y evolutivo (Piaget) e incluso en la educación musical para sanar (Método Le Bon Départ); para tomar control y conciencia del propio cuerpo mientras se aprende a tocar un instrumento (Menuhin), o para desarrollar la creatividad que todo alumno posee (Molina).

En general, tras reconocer el nuevo enfoque interdisciplinario en que se encuentra la Educación Musical, es posible identificar la importancia del rol activo que adquiere esta práctica artística en cada una de las etapas del desarrollo integral del ser humano.

1.2. Aprendizaje musical y desarrollo psicomotor

El desarrollo psicomotor humano aparece en la primera infancia; sin embargo, las habilidades motoras adquiridas pueden ir potenciándose durante toda la vida. Existen diferentes maneras de favorecer su desarrollo; por ejemplo, con una oportuna estimulación. Estas habilidades servirán para que la persona tenga la capacidad de manipular, organizar y desarrollarse en diferentes medios.

La doctora Betty Coutiño (2002) sostiene lo siguiente:

En la vida del niño confluyen muchos factores preexistentes que van a condicionar en gran parte su futuro. El desarrollo de las habilidades motrices no puede separarse de la evolución psicológica del niño la cual es causa y efecto simultáneamente de psicomotricidad. Durante su primer año de vida el niño se desarrolla con rapidez sorprendente, tanto en su capacidad perceptiva como sus habilidades motrices. El desarrollo motriz por tanto corre paralelo al psicológico y ocupa junto con él un factor primordial en el desarrollo de la afectividad, lugar privilegiado para conocer con todo detalle en este año su estado general. Por lo que el conocimiento del desarrollo psicomotor y actividad refleja reviste gran importancia; ya que su identificación presupone el conocimiento básico del desarrollo del Sistema Nervioso Central. (p. 58)

Las afirmaciones de Coutiño ayudan a entender cómo el desarrollo de las habilidades motoras va de la mano con el desarrollo psicológico, ya que esta comprensión se enfoca en un desarrollo motor que evoluciona según la edad cronológica del niño. Sucintamente, el estudio propone que las habilidades motoras se van desarrollando en la primera infancia y pueden ser potenciadas con una adecuada estimulación por parte del entorno familiar, educativo, extracurricular o de algún especialista.

Por otro lado, si existiera un retraso en el desarrollo psicomotor, sería necesaria una intervención terapéutica que fortalezca las habilidades motoras. En este caso, la música puede convertirse en una práctica terapéutica, al igual que otras disciplinas. Srinivasan, citada por Donayre (2015), resalta que:

(...) movimientos rítmicos tales como las palmas, marchas, o caminar al ritmo de la música ofrecen importantes oportunidades para facilitar la mejora de habilidades motoras brutas. Por otra parte, experiencias musicales que requieren del uso de habilidades motrices finas como puede ser tocar varios instrumentos musicales como el piano, la guitarra o los tambores tienen el potencial para promover dicha coordinación motriz fina y para practicar y perfeccionar debidamente la sincronía de dedo, mano y los movimientos de los brazos. Estos elementos son de gran importancia en niños con autismo ya que tienen importantes deficiencias de la coordinación bruta, la coordinación motora bilateral, el equilibrio y la marcha, así como un importante retraso motor fino, por lo que la musicoterapia supone un elemento muy importante para ejercitar dichos elementos. (p. 8)

Complementando la idea de Srinivasan, Del Barrio et al. (2014) señalan:

En este contexto, la Musicoterapia y la Educación Musical aplicadas en el ámbito de las necesidades educativas especiales aportan fundamentos teóricos y metodológicos que convierten a la música en una experiencia psico-educativa integradora de procesos que activan diferentes niveles jerárquicos de percepción, procesamiento y respuesta que involucran experiencias sensoriales, motrices, emocionales, cognitivas y sociales. (p. 2)

En consecuencia, la Educación Musical es pieza clave para el desarrollo integral del niño, sobre todo en su primera etapa de vida. Al respecto, Botella (2006) considera que “todos los métodos de pedagogía musical, aun partiendo de distintos puntos de vista, coinciden en la importancia que tiene la psicomotricidad (...) en la etapa infantil”. Esto indica que una oportuna experiencia musical fomenta el desarrollo de las destrezas motoras. Más adelante, la misma autora sostiene que “un estímulo o reeducación a través de los movimientos es por tanto un elemento globalizador y un medio eficaz para introducir al niño en el mundo de la Educación Musical” (Botella, 2006, p. 1).

De lo anterior, se infiere que la experiencia musical contribuye a desarrollar las destrezas motoras en el niño, resaltando que los movimientos motores cumplen un papel significativo en el aprendizaje musical. Mark Reybrouck (2005) postula que “la experiencia musical debe ser pensada como una experiencia multifacética, en la que se conjugan cuerpo, mente y música. La cognición se basa principalmente en un cuerpo dotado de capacidades sensoriomotoras”. Esto quiere decir que la Educación Musical debe asumir una adecuada participación en el desarrollo motor, a la par con el estímulo cognitivo y el aprendizaje musical.

1.3. Qué es la coordinación óculo manual

La coordinación óculo manual (COM) es una facultad que se va desarrollando desde la primera infancia, mediante la cual el sistema visual y la función motora trabajan en combinación para realizar una determinada actividad. En otras palabras:

(...) la coordinación óculo manual se entiende como una relación entre el ojo y la mano, es decir, como la capacidad que posee el ser humano para utilizar simultáneamente las manos y la vista con el objetivo de realizar cualquier actividad. (Ávila, 2011, p. 18)

Luego, se hace evidente la necesidad de una actividad, o actividades, para que dicha sinergia ojo-mano pueda desarrollarse; por ejemplo, a través de las actividades de la vida diaria (AVD), como lo mencionan Jim et al. (2018):

Los ojos a menudo se mueven al siguiente objeto poco después de que una mano agarra el objeto actual en las actividades de la vida diaria (AVD), aunque la manipulación del objeto aún no se haya completado. Esto podría deberse a que el sistema somatosensorial en lugar del sistema visual proporciona retroalimentación sensorial. Si el sistema somatosensorial funciona adecuadamente sin supervisión visual, los ojos podrían apartarse del objeto mucho antes que la mano. (p. 107)

El desarrollo del sistema somatosensorial y del sistema visual puede variar según la actividad que se realice. Estudios basados en músicos profesionales indican que su nivel de desarrollo musical permite una coordinación ojo-mano más veloz. Respecto a un estudio de lectura a primera vista, Altenmüller et al. (2006) sostienen que:

El examen de la lectura a primera vista muestra que los músicos utilizan una estrategia que les permite mirar hacia adelante en la partitura, anticipando así los próximos pasos. El lapso entre el ojo y la mano mide el avance entre la nota que se mira y la que se toca. Este intervalo difiere entre pianistas expertos (2-3 tiempos) y pianistas menos expertos (1/2 tiempo). Esta diferencia es sorprendentemente pequeña e ilustra la brecha entre tareas tan elementales y lo que parece posible en las representaciones artísticas. (p. 2794)

Además, es importante considerar que el desarrollo de la coordinación óculo manual depende de la maduración del sistema nervioso, pues este gobierna toda función motora. Sobre esta perspectiva, el psicólogo David Shaffer (2000) postula lo siguiente:

El desarrollo motor, tanto como el desarrollo muscular y la mielinización, se puede comprender a través de las dos leyes fundamentales del desarrollo. Se trata de las características de la direccionalidad del desarrollo de la corporalidad, que es céfalo-caudal (de la cabeza hacia abajo) e implica las actividades de la cabeza, el cuello y las extremidades. Asimismo, el desarrollo próximo-distal (del centro a la periferia) implica las actividades del tronco, los hombros, los brazos, las manos y los dedos. (p. 151)

Cabe resaltar que la coordinación óculo manual también es conocida como coordinación visomotora o visomanual. Los especialistas en psicomotricidad José Jiménez e Isabel Jiménez (2010) usan este último término en sus aportes, indicando que "la coordinación viso-manual se puede definir como la capacidad que posee un individuo para utilizar simultáneamente las manos y la vista con propósito de realizar una tarea o actividad" (p. 97). De ese modo, se entiende que dicha coordinación se

concreta al ejecutar alguna actividad manual; en este caso, siguiendo el curso de nuestra investigación, una actividad musical.

El concepto anterior lo afianza Ramírez (2012), quien sostiene que la coordinación óculo manual consiste en “permitir realizar una actividad utilizando los ojos y las manos. La importancia de la coordinación visomotriz reúne una serie de habilidades del área motriz como lo son la lateralidad, direccionalidad, apreciación y manejo correcto del espacio y tiempo” (p. 14). Por tanto, el desarrollo de esta coordinación óculo manual genera paralelamente el progreso de otras habilidades específicas.

2. La música y la coordinación óculo manual: una revisión teórica

2.1. Propuesta para la enseñanza-aprendizaje de la lectura musical

Las propuestas pedagógicas aquí presentadas promueven una participación más activa del estudiante en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Existen diversos recursos didácticos que favorecen la lectura musical, teniendo en cuenta que esta es una forma de lenguaje; por lo tanto, involucra diferentes funciones cerebrales y motoras. En general, estas propuestas han estado orientadas a reforzar el proceso de enseñanza-aprendizaje de aquella persona que está aprendiendo a descifrar e interpretar una pieza musical.

Cabe precisar que en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lectura musical ocurren dos fenómenos: primero, descifrar la notación musical; y segundo, realizar la coordinación motora que ejecuta lo que se está leyendo. Con respecto a ello, la doctora en Ciencias de la Educación Conxa Trallero (2008) sostiene que “cuando reflexionamos sobre la simbolización gráfica de la música, que es un lenguaje complejo, nos podemos dar cuenta de la cantidad de información contenida en una partitura, mucho más abundante que en un texto del lenguaje común” (p. 5).

Más adelante, Trallero hace una comparación entre la lectura musical y la lectura de algún texto de lenguaje escrito, y afirma lo siguiente:

Mientras este último [texto] señala los signos de puntuación (equivalentes al fraseo) no da ninguna o casi ninguna orientación respecto a la entonación, salvo en el caso de los signos de exclamación. La velocidad con que hay que leer el texto no viene marcada, ni tampoco la intensidad. No sucede lo mismo con una partitura puesto que en ella encontramos reflejados una serie de parámetros que hay que respetar y analizar al mismo tiempo: la duración de los sonidos en relación con la velocidad del pulso, que hay que tener memorizada y que puede ser constante o variable; la acentuación determinada por los compases y los signos de articulación; el nombre de la nota en función de su colocación en el pentagrama; la altura exacta de los sonidos relacionada con su nombre y registro. (p. 5)

Trallero brinda así una idea clara acerca de las diferencias entre la lectura de un texto y una partitura. Al respecto, en 2017, el médico neurólogo Osvaldo Fustinoni menciona, en

el capítulo sobre cognición musical de su libro *El cerebro y la música*, que en cuanto a la escritura musical, la notación necesita para su expresión más función visual y espacial que la escritura. Mientras que esta última solo utiliza una línea de símbolo horizontal, de izquierda a derecha en los idiomas occidentales, de derecha a izquierda en los de Oriente Medio o bien desde arriba hacia abajo en los asiáticos, la música utiliza una línea horizontal para la melodía y otra vertical para la armonía, que el ojo entrenado aprende a leer en simultáneo.

Es importante conocer también no solo las fases de decodificación de la notación musical, sino el desarrollo de las habilidades motrices, incluidos los movimientos corporales de los miembros superiores. Para enfatizar este punto, Trallero (2008) agrega:

A menudo hay que traducir toda esta información codificada en el papel a movimientos de dedos, manos y brazos, al tocar un instrumento, con lo cual la dificultad trasciende el terreno de lo conceptual para sumársele el de la coordinación motriz y el de la respiración consciente. (p. 5.)

En efecto, la actividad cognitiva y motora que se desarrolla al descifrar una partitura mientras se toca el instrumento, independientemente de la complejidad del material musical, pone en interacción diferentes áreas cerebrales.

A continuación, se expone una propuesta visual planteada por Trallero para la enseñanza de lectura musical.

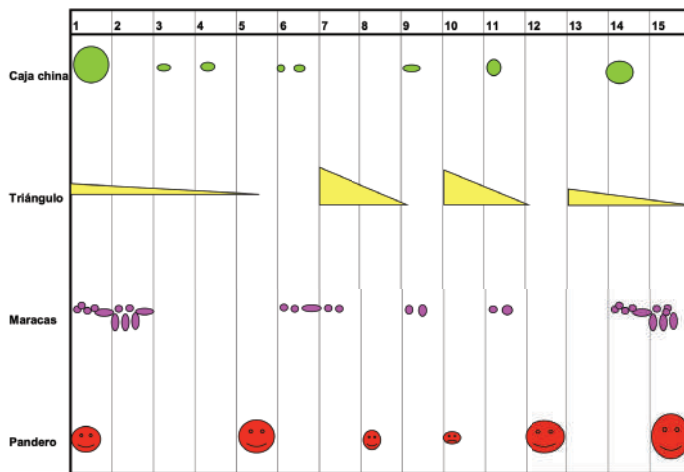


Figura 1. Partitura gráfica. Fuente: Conxa Trallero (2005, p. 7).

Trallero también expone algunos aspectos didácticos relacionados con la lectura musical y las respuestas motrices, destacando que, para el aprendizaje de la lectura, debemos respetar las etapas del desarrollo en el niño, ya que ambos hemisferios cerebrales participan en este proceso.

Como se observa, el esquema anterior es una propuesta para trabajar aspectos de la pulsación, la intensidad y la duración de los sonidos musicales. Para su ejecución, en el ciclo de los números del 1 al 15, se indican los pulsos y, durante este tiempo, los instrumentos caja china y pandero ejecutan algunos de estos pulsos marcando los contrastes en la intensidad de los sonidos. Por otra parte, en el instrumento triángulo se remarca la gradualidad de la intensidad con fragmentos de diferentes duraciones en *decrescendo*, mientras que con el instrumento maracas se ejecutan sonidos continuos y rápidos con diferentes duraciones.

Es importante añadir que la decodificación de símbolos, por parte del estudiante, se dará de manera intuitiva si este ha tenido experiencia práctica sin presencia de grafías musicales. Se debe tener en cuenta que en este lenguaje participan diversas funciones cerebrales, las cuales están ligadas no solo al aspecto cognitivo y visual, sino también al aspecto motor. A partir de esta idea, Trallero recomienda el uso de instrumentos de percusión, ya que, por lo general, en la fase inicial de la enseñanza, favorecen también el desarrollo de la coordinación motora fina; por tanto, si a este aprendizaje de la lectura musical se agrega el aprendizaje motor, que implica la ejecución de instrumentos percutivos, se estará estimulando integralmente la coordinación óculo manual.

Trallero plantea que se puede trabajar también con el parámetro de la altura mediante la siguiente partitura gráfica:

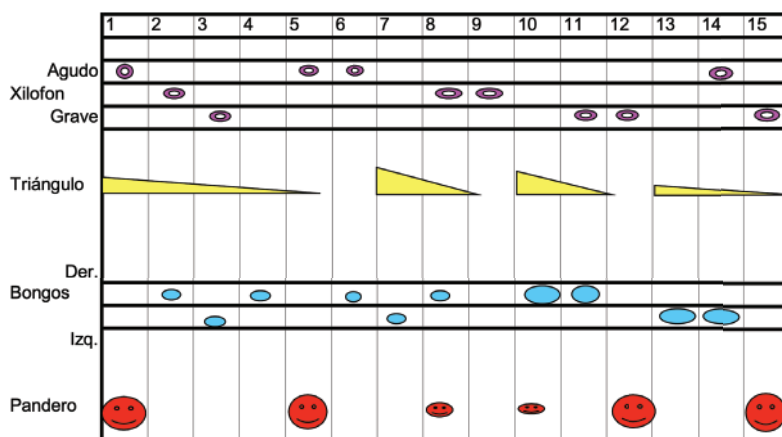


Figura 2. Partitura gráfica. Fuente: Conxa Trallero (2005, p. 8).

En esta partitura gráfica, se incluyen los instrumentos xilófono y bongó con el objetivo de enseñar las relaciones entre los registros agudo, medio y grave. En el bongó, se toca el tambor derecho o el tambor izquierdo según la indicación de los círculos, el tamaño de estos indica además la intensidad, que en este caso involucra también el parámetro de duración. Como se puede apreciar, la lectura de esta partitura puede ser realizada con varios estudiantes, quienes podrán observar los códigos dispuestos de manera horizontal y vertical.

La coordinación óculo manual es, entonces, una habilidad que se puede desarrollar con el uso de ambas partituras, dependiendo de las habilidades motrices de los estudiantes y de su proceso de aprendizaje. Este tipo de gráfica musical puede ser adaptada y modificada para alcanzar logros satisfactorios en la lectura musical.

2.2. Materiales aplicados en la didáctica musical

Los materiales didácticos son aquellos instrumentos que pueden ser usados por los profesionales que participan en el proceso educativo. El uso de estos servirá como facilitador en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical. Se debe considerar que el desarrollo motor y la experiencia musical de cada estudiante presentan desempeños diversos; por ello, es importante evaluar no solo las habilidades musicales, sino también la coordinación óculo manual.

Castro (2017) resalta la posibilidad de que “los niños estudiantes de violín puedan utilizar recursos visualmente adecuados que beneficien su proceso de formación generando estructuras y bases sólidas en el aprendizaje musical”; de esa manera, se cubriría “la falta de material didáctico para la enseñanza de este instrumento en las diferentes instituciones musicales” (p. 55). Si bien todo tipo de recurso visual favorece el aprendizaje de la ejecución del violín, la misma idea podría aplicarse al aprendizaje de cualquier tipo de instrumento o a la iniciación musical.

Los materiales didácticos son recursos que pueden usarse en la fase inicial de la experiencia musical. En el caso de la iniciación musical, se deben conocer los procesos de desarrollo del menor, pues esto servirá de base para afianzar la actividad musical. El desarrollo motor es fundamental en esta etapa. Una adecuada intervención en el desarrollo de la coordinación óculo manual podría optimizar la futura ejecución instrumental.

Respecto al uso de recursos para conducir la sesión de música, Vicente y Rodríguez (2014) señalan que:

(...) en el momento de desempeñar su actividad docente, el profesorado cuenta, en la actualidad, con el apoyo de materiales diversos que facilitan el proceso de desarrollo curricular de las materias de música en Educación Infantil, lo que favorece la aplicación de un currículo abierto y flexible. (p. 150)

Los materiales didácticos han incrementado su eficacia en las últimas décadas debido a que los estudiantes tienen nuevas demandas y necesidades que están directamente relacionadas con una participación más activa en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Este devenir ha generado que varios especialistas clasifiquen estos materiales según su función. Por ejemplo, Vicente y Rodríguez (2014) clasifican los materiales didácticos en cuatro tipos: materiales sonoros, materiales de apoyo al aprendizaje musical, materiales impresos para el desarrollo de los proyectos curriculares del centro, y por último, los materiales TIC y medios audiovisuales.

Es necesario precisar que los materiales sonoros son aquellos que requieren de una manipulación, la cual se va potenciando de manera progresiva de acuerdo al desarrollo del niño, el nivel de estimulación o la experiencia en su medio. Al respecto, el Programa Materno Infantil del Ministerio de Salud de Argentina (2009) indica lo siguiente:

La manipulación es el instrumento a través del cual el niño explora el mundo externo. Es el resultado de una compleja integración en la que participan los sistemas de control del equilibrio, de lo propioceptivo, lo motor y, particularmente, la coordinación de la mano en relación con la vista.

Teniendo en cuenta este concepto, se puede determinar que, para brindar un material sonoro, el educador musical debe conocer la capacidad de manipulación de su estudiante; de esa manera, la práctica o interacción con el material será beneficiosa para el aprendizaje o la actividad que se desea efectuar.

Los materiales de apoyo al aprendizaje musical se establecen aún a partir de la clasificación de Vicente y Rodríguez. Estos recursos son ampliamente explorados por diversos métodos musicales del siglo XXI, como Kodály, Orff o Dalcroze, que de manera complementaria incluyen materiales visuales y táctiles, los cuales se relacionan con el movimiento. Si se pretende reforzar una sesión de música con materiales visuales, se pueden usar los musicogramas. Wuytack y Boal (2009) definen el musicograma como el “registro gráfico de los acontecimientos musicales, una representación visual del desarrollo dinámico de una obra musical”. Subrayan, además, que en el musicograma se emplea un simbolismo más sencillo y accesible para los oyentes no músicos, lo cual “ayuda a la percepción de la estructura total de la obra” (pp. 49-50).

Asimismo, estos autores proponen el musicograma para lograr el conocimiento de la música orquestal, pues el estudiante podrá identificar qué instrumentos están sonando, así como reconocer los elementos musicales. Además del seguimiento visual de los elementos sonoros, se recomienda que el estudiante use su dedo índice para señalar, en las figuras, el discurso musical. A continuación, se expone el musicograma para *La marcha de la suite Cascanueces* del compositor Piotr Ilich Chaikovski.

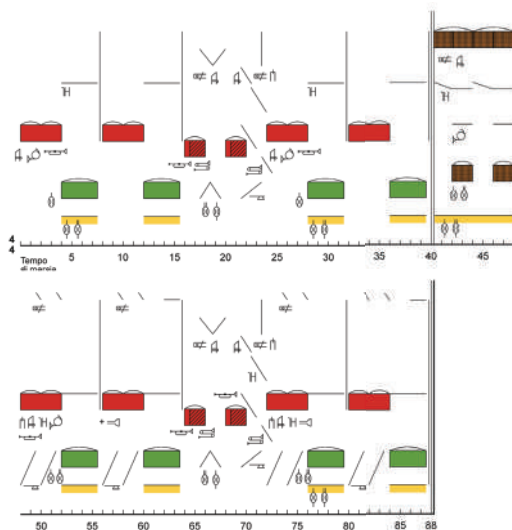


Figura 3. Musicograma de *La marcha, de la suite Cascanueces*.
Fuente: Eufonía: *Didáctica de la Música* n.o 47 (2009, p. 50).

Con este esquema, el estudiante podrá hacer el seguimiento de la música, apreciando la forma gráfica indicativa de la instrumentación. Los colores que aparecen representan familias instrumentales: el color rojo para los instrumentos de viento, verde para los instrumentos de cuerda, y amarillo para los instrumentos de percusión. El reconocimiento de la línea melódica de cada familia de instrumentos servirá de complemento al aprendizaje (ver Anexo 1).

A continuación, se presenta el musicograma de *La gazza ladra* del compositor Gioachino Rossini.

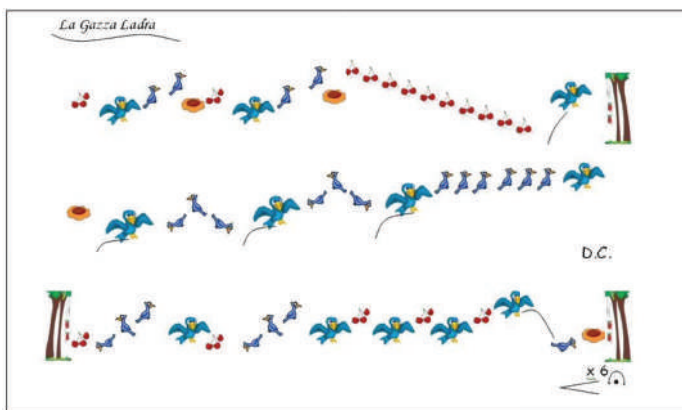


Figura 4. Musicograma de *La gazza ladra*.
Fuente: *Revista de la Facultad de Educación de Albacete* n.o 24 (2009, p. 106).

Por otra parte, Montoya, Montoya y Francés (2009) proponen el uso del musicograma para que los niños conozcan el significado de la música. De esa manera, este recurso se convierte en un material audiovisual en el cual los niños desarrollarán su coordinación óculo manual de una manera lúdica y vivencial. Además, según la respuesta de los estudiantes, existe la posibilidad de complementar este material (ver Anexo 2).

2.3. Ejercicios aplicados en la enseñanza instrumental

Los ejercicios motores son necesarios en la práctica instrumental no solo para afianzar los conocimientos teóricos, sino para propiciar un mejor desempeño en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música. Por esa razón, se ha sugerido al educador musical, u otro profesional que participa en este proceso de enseñanza musical, que profundice en aspectos relacionados con los procesos de ejecución instrumental y elabore un estudio sobre el desarrollo integral del estudiante, esto incluye conocer su nivel social, emocional, cognitivo y psicomotor.

En el aspecto psicomotor, ciertas habilidades pueden ser potenciadas dependiendo de las destrezas motoras de los estudiantes; por lo tanto, el movimiento no es independiente de la práctica instrumental. Con respecto a esta información, se puede agregar el aporte de Vicente (2011):

Es difícil concebir una práctica instrumental exenta de coordinación y relajación, al igual que éstas no pueden ignorar la actividad corporal y el movimiento. Dentro de esta categoría se incluyen todos los ejercicios preparatorios para la práctica específica de determinados instrumentos. Partiendo de una postura adecuada y relajada, las actividades se centrarán en el movimiento de muñecas para percutir de forma relajada, la agilidad y el fortalecimiento de dedos para tocar la flauta, la coordinación óculo-manual y la disociación de manos y dedos para los instrumentos de láminas. En los últimos niveles de la etapa, se pretenderá que el alumnado haya sistematizado una serie de ejercicios preparatorios útiles para su práctica instrumental diaria. (p. 160)

Esta cita recalca la necesidad de una adecuada coordinación motora para la práctica del instrumento. Queda claro que el profesional que participe en la enseñanza instrumental debe estar provisto de información que contribuya a un óptimo desempeño. Sobre esa base, Montero y Vicente (2016) proponen ejercicios de movimiento motor que favorecen la práctica instrumental de acuerdo a la capacidad motora del estudiante (ver Anexo 3). Se sabe que el movimiento es fundamental a la hora de ejecutar un instrumento; por ello, es necesaria una preparación que facilite la práctica en el estudio y el perfeccionamiento de la técnica.

Montero y Vicente proponen un ejercicio en el cual se usa un vaso, este deberá estar unido a una cuerda que, a su vez, estará sujeta a una pelota. El estudiante deberá introducir la pelota dentro del vaso las veces que pueda. Este ejercicio sirve para mejorar la coordinación óculo manual y puede ser realizado varias veces (ver Anexo 3, ejercicio 1).

Por otra parte, si se pretende desarrollar la coordinación óculo manual simultáneamente con otras actividades cognitivas, los autores indican que el estudiante deberá sostener un globo con la palma de la mano hacia arriba, usando cada dedo para dar golpes al globo. Este ejercicio se ejecutará mientras el estudiante va leyendo una partitura a modo de solfeo, de manera rítmica o con lectura hablada (ver Anexo 3, ejercicio 2).

Estos mismos autores sugieren ejercicios preparatorios para adquirir una posición de manos e independencia de dedos favorables para la práctica instrumental de la flauta. Entre ellos, presentan un ejercicio que consiste en extender las articulaciones de las manos hasta el máximo rango posible para luego lograr una relajación en cada dedo. Posteriormente, se realiza el movimiento de oposición del dedo pulgar con los otros dedos (ver Anexo 3, ejercicio 3).

Si lo que se pretende es adquirir la posición de manos y la independencia de dedos para la práctica instrumental de la flauta, los autores proponen, en primer lugar, tomar la flauta con la mano izquierda por el lado de la embocadura, y con la mano derecha agarrarla para producir una pinza pulgar-índice, repitiendo varias veces el movimiento de ambos dedos; y en segundo lugar, llevar la flauta a la boca y, con la mano izquierda, realizar movimientos en el sentido de las agujas del reloj (ver Anexo 3, ejercicio 4). Más adelante, sugieren un ejercicio para adquirir flexibilidad en las articulaciones de las manos. Este consiste en apoyar los dedos de la mano sobre una mesa y luego levantar la mano para tratar de acercar el pulgar al índice. Al terminar el movimiento, el estudiante regresará al punto inicial (ver Anexo 3, ejercicio 5). Por último, si se busca desarrollar la movilidad de las falanges, Montero y Vicente recomiendan apoyar la mano sobre una mesa con los dedos extendidos y después levantar los dedos de tal manera que el dedo pulgar y el dedo índice formen una letra L (ver Anexo 3, ejercicio 6).

Los ejercicios descritos anteriormente se enfocan en el desarrollo de la coordinación óculo manual y pueden ser aplicados por estudiantes de diferentes grupos etarios. Sin embargo, si lo que se busca son ejercicios dirigidos a niños, la educadora Blanca Carrasco propone un programa didáctico musical para los infantes, el cual tiene como fundamento el desarrollo psicomotor. Dicho programa se apoya en una selección de cantos y piezas musicales con ejercicios rítmicos y melódicos, compilados en un disco compacto especializado.

A continuación, se exponen los ejercicios relacionados con la coordinación óculo manual, partiendo de lo global a lo específico. Carrasco propone un ejercicio en espejo con la finalidad de que los niños controlen su cuerpo en diferentes direcciones y así puedan hacer un análisis intelectual para comprender sus movimientos (ver Anexo 4, ejercicio 1).

Asimismo, la autora sugiere un ejercicio empleando un elástico de 1.5 metros. El niño deberá estirarlo según su capacidad y, al sentir las propiedades de este material, podrá mejorar su propia fuerza; de esa forma, desarrollará sus habilidades motoras a través del uso de ambos hemisferios cerebrales (ver Anexo 4, ejercicio 2).

En otro ejercicio, se propone que el niño tenga bolsas de tela rellenas con diferentes texturas. Al iniciar la actividad, los niños deben ubicarse en círculo y cada uno deberá tener una bolsa distinta. Cuando empiece la música, cada niño deberá cerrar los ojos para percibir mejor la textura, e ir cambiando de bolsa con el compañero de al lado. Este ejercicio se realiza al compás de la música (ver anexo 4, ejercicio 3).

Por último, Blanca Carrasco propone un ejercicio más con las bolsas ya mencionadas. En esta nueva actividad, el niño lanzará las bolsas hacia un aro ubicado en el piso; de esa manera, tendrá la capacidad de coordinar su vista y su fuerza, manejando su percepción en el espacio (ver Anexo 4, ejercicio 4).

Los ejercicios detallados en este capítulo pueden completar una sesión de aprestamiento musical o práctica instrumental. Además, cada ejercicio formará parte del refuerzo de los objetivos planeados por el educador. De ese modo, el desarrollo del aspecto motor no será un impedimento en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical.

Conclusiones

- El enfoque multidisciplinario de la enseñanza musical vinculado a las ciencias de la salud ha recurrido a nuevas estrategias metodológicas a través de las cuales se busca optimizar la calidad de la enseñanza y, de esa manera, promover que el estudiante asuma una participación activa. De acuerdo a lo analizado, el conocimiento del desarrollo motor ha estado asociado a la obtención de resultados satisfactorios en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música. Así, los acercamientos teóricos que relacionan la enseñanza de la música con la coordinación óculo manual han sido de tres tipos: propuestas para la enseñanza-aprendizaje de la lectura musical, materiales aplicados en la didáctica musical, y ejercicios aplicados en la enseñanza instrumental.
- Las aproximaciones teóricas, con sus respectivas propuestas de enseñanza-aprendizaje para la lectura musical, han empleado una simbología no convencional, la cual se adapta a las posibilidades de accionamiento visomotor del estudiante y, consecuentemente, facilita la lectura de la partitura convencional. Este uso de símbolos no convencionales constituye una innovación en la enseñanza de los parámetros básicos del sonido musical, como son la intensidad y la duración, y su gama de contrastes.
- Los acercamientos teóricos entre la coordinación óculo manual y la enseñanza de la música han permitido el desarrollo de materiales didácticos basados sustancialmente en el análisis musical. Estos materiales son empleados no solo en el reconocimiento visual de los elementos musicales, sino también en el desarrollo de la discriminación auditiva de dichos elementos. Por otro lado, los materiales de manipulación, táctiles o audiovisuales, se han elaborado con el claro objetivo de favorecer los procesos

cognitivos y motores relacionados específicamente con la ejecución instrumental, en sus diferentes niveles.

- Entre los acercamientos teóricos del campo de la Educación Musical, así como de la enseñanza o didáctica de la música, hacia los aspectos de la coordinación óculo manual, se han planteado ejercicios mnemotécnicos dirigidos a la enseñanza instrumental, los cuales consisten en una serie de movimientos corporales que relacionan el desarrollo motor del estudiante con las exigencias de su nivel musical. Estas experiencias promueven en el estudiante un autoconocimiento de su cuerpo y favorecen la concientización de sus capacidades motrices al momento de iniciar el aprendizaje musical.

Referencias

- Altenmüller, E., Wiesendanger, M. y Kesselring, J. (2006). *Music, motor control and the brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Apostel, L., Berger, G., Briggs, A. y Michaud, G. (7-12 de septiembre de 1970). Interdisciplinariedad. Problemas de la Enseñanza y de la Investigación en las Universidades. *Seminario sobre la Interdisciplinariedad en las Universidades*. Universidad de Niza, Francia.
- Botella, A. (2006). Música y psicomotricidad. *Revista Iberoamericana de Psicomotricidad y Técnicas Corporales*, 6 (21), 215-222.
- Castro, C. (2017). Mejoramiento de la lectura musical mediante la interpretación y comprensión de dibujos. *Revista del Departamento de Música: Grupo de Investigación en Estudios Musicales*, 8 (55).
- Coutiño, B. (2002). Desarrollo psicomotor. *Revista Mexicana de Medicina Física y Rehabilitación*, 14 (24), 58-60.
- Del Barrio, L., Sabbatella, P. y Mercadal, M. (2019). Musicoterapia en educación: un proyecto de innovación orientado a la inclusión del alumnado con necesidades educativas especiales. *Revista Música Hodie*, 19.
- Donayre, R. (2015). *Musicoterapia en niños con trastorno del espectro autista* (Tesis de grado de bachiller). Universidad de Almería, España.
- Fustinoni, O. (2015). *El cerebro y la música*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Gutiérrez, R., Cremades, A. y Perea, B. (2011). La interdisciplinariedad de la música en la etapa de Educación Primaria. *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, (25), 151-161.
- Jim, H., Hee, C. y Young, E. (2018). Temporal differences in eye-hand coordination between children and adults during manual action on objects. *Hong Kong Journal of Occupational Therapy*, 31 (2), 106-114.
- Jiménez, J. y Jiménez I. (2010). *Psicomotricidad. Teoría y programación para educación infantil, primaria y especial*. Madrid: Wolters Kluwer España.

- Mayoral, M. (2015). *Análisis de los modelos de prevención y educación para la salud en los conservatorios superiores* (Tesis de doctorado). Universidad de Extremadura, España.
- Ministerio de Salud. (2009). *Desarrollo de la inteligencia, manipulación y atención*. Programa Materno Infantil. Buenos Aires, Argentina.
- Montero, M. y Vicente, G. (2016). Movimiento para la práctica instrumental en contextos educativos. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 31 (1), 105-118.
- Montoya, J., Montoya, V. y Francés, J. (2009). Musicogramas con movimiento. Un paso más en la audición activa. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 24, 97-113.
- Porta, A. (2018). La investigación en Educación Musical entre lo interdisciplinar y lo específico. Dando visibilidad a sus intereses docentes e investigadores. *Dedica: Revista de Educación y Humanidades*, 14, 57-74.
- Reybrouck, M. (2005). Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 9.
- Ramírez, S. (2012). *Habilidades y destrezas psicomotrices en alumnos con discapacidad intelectual en el distrito de La Perla - Callao* (Tesis de maestría). Universidad San Ignacio de Loyola. Lima, Perú.
- Shaffer, D. (2000). *Psicología del desarrollo. Infancia y adolescencia*. Ciudad de México: Thomson Editor.
- Trallero, C. (2008). *Orientaciones didácticas para la enseñanza de la lectura y la escritura de la música en la etapa de Educación Primaria* (Documento de trabajo). Universidad de Barcelona, España.
- Vicente, G. (2013). Educación musical desde una perspectiva del movimiento. *Educatio Siglo XXI*, 31 (2), 149-170.
- Vicente, R. y Rodríguez, J. (2014). Opinión y valoración del profesorado sobre los materiales didácticos de música en Educación Infantil. *Bordón: Revista de Pedagogía*, 66 (3), 149-163.
- Wuytack, J. y Boal, G. (2009). Audición musical activa con el musicograma. *Eufonía: Didáctica de la Música*, 47, 43-55.

Anexo

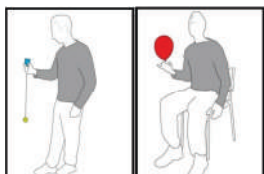
Anexo 1. Partitura del Musicograma de La marcha, de la suite Cascanueces. Fuente: *Eufonía. Didáctica de la Música* n.o 47 (2009, p. 50).

A musical score for 'La marcha' from 'Cascanueces' in 4/4 time, G major. It consists of five staves. The first staff has a red rectangular block above it. The second staff has a green rectangular block above it. The third staff has a red hatched rectangular block above it. The fourth staff has a brown hatched rectangular block above it. The fifth staff has a brown hatched rectangular block above it. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

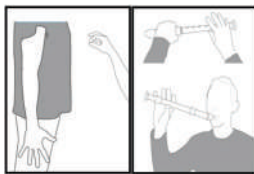
Anexo 2. Leyenda y partitura del musicograma de *La gazza ladra*. Fuente: *Revista de la Facultad de Educación de Albacete* n.o 24 (2009, p. 105).

A musical score for 'La gazza ladra' in 3/4 time, G major. The score is accompanied by a pictorial legend. The legend includes: a blue bird icon = quarter note; a brown pie icon = quarter rest; a blue bird icon = quarter note; two red cherry icons = eighth notes; a blue bird icon with a yellow trail = eighth-note triplet; two vertical bars with dots = double bar line with repeat dots.

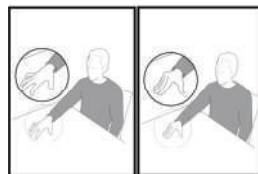
Anexo 3. Ilustraciones de ejercicios de Montero y Vicente.



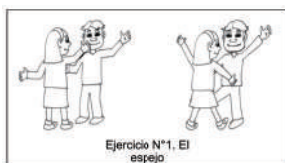
Ejercicios 1 y 2: Movimiento para la práctica instrumental en contextos educativos. Montero y Vicente (2016, p. 111). Fuente: Reelaboración propia.



Ejercicios 1 y 2: Movimiento para la práctica instrumental en contextos educativos. Montero y Vicente (2016, p. 111). Fuente: Reelaboración propia.



Ejercicios 3 y 4: Movimiento para la práctica instrumental en contextos educativos. Montero y Vicente (2016, pp. 111-112). Fuente: Reelaboración propia.



Ejercicio 1: El espejo. Fuente: *Psicomotricidad y música. Despertando sonrisas*. Blanca Carrasco (2009, p. 11).



Ejercicio 2: El resorte. Fuente: *Psicomotricidad y música. Despertando sonrisas*. Blanca Carrasco (2009, pp. 16-17).



Ejercicios 3 y 4: Los costalitos Fuente: *Psicomotricidad y música. Despertando sonrisas*. Blanca Carrasco (2009, p. 18).

Se Estira

Blanca Perla Carrasco

Se esti - ra se en - co - ge, Yo pue - do ju - gar
 más lar - go más cor - to lo pue - do es - ti - rar.

Ejercicio 2: El resorte. Fuente: *Psicomotricidad y música. Despertando sonrisas*. Blanca Carrasco (2009, pp. 16-17).



**Marco Agustín Baltazar Laguna
(Lima, 1995)**



Bachiller en Interpretación Musical, especialidad de Guitarra, por la Universidad Nacional de Música. Ha sido integrante fundador del Cuarteto Eunoia. Colaboró en la revista *Cutaway*, *Guitar Magazine*, de EE. UU., con el artículo "Tradiciones guitarrísticas en el Perú, ¿qué han hecho los compositores extranjeros con ellas?", de próxima publicación. Actualmente, investiga documentos sonoros de la Sonoteca de la UNM, recuperando música académica peruana del siglo XX registrada en cintas magnetofónicas de carrete abierto.

La ausencia de un lenguaje común: un panorama estético-musical de la composición para cuarteto de guitarras en el Perú

The absence of a common language:
an aesthetic-musical panorama of the composition
for guitar quartet in Peru



Marco Agustín Baltazar Laguna
Universidad Nacional de Música
marcoagustinbaltazarlaguna@yahoo.es
ORCID:0000-0002-1939-4340



Resumen

El presente trabajo aborda las características estético-musicales del repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú en los últimos veintisiete años, analizado desde los aspectos formal, melódico, armónico y tímbrico. La necesidad del análisis se debe a la heterogeneidad de un corpus significativo de obras y a la búsqueda de criterios interpretativos. En la contextualización, se explora la historia de los cuartetos formados en el país y se devela su relación con las tendencias musicales generales que se han presentado en la composición académica, distinguiendo las diferencias entre una tendencia modernista, que corresponde al siglo xx, y las múltiples tendencias que han ido surgiendo en el siglo xxi. La observación de estos procesos permite determinar la existencia de una pluralidad estética en la composición para cuarteto de guitarras en este espacio y tiempo.

Palabras clave

Estética musical; cuarteto de guitarras; composición musical; guitarra clásica; música peruana

Abstract

This paper analyses the aesthetic-musical characteristics of the repertoire for guitar quartet composed in Peru in the last twenty-seven years, from the formal, melodic, harmonic and timbric aspects. The need for analysis is due to the heterogeneity of a significant corpus of composition works and the search for interpretative criteria. In



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

the contextualization, the history of the quartets formed in the country is explored and its relationship with the general musical trends that have been presented in academic composition is revealed, distinguishing the differences between a modernist trend, which corresponds to the twentieth century, and the multiple trends that have emerged in the 21st century. The approach to these processes makes it possible to determine the existence of an aesthetic plurality in musical composition for guitar quartet in this time and place.

Keywords

Musical aesthetics; guitar quartet; musical composition; classical guitar; Peruvian music

Recibido: 15/07/20

Aceptado: 10/04/21

Introducción

Este trabajo es el resultado de mi experiencia como guitarrista clásico y exintegrante de un cuarteto de guitarras de la ciudad de Lima. Gracias a esta praxis artística, surgió la inquietud de investigar sobre los aspectos estético-musicales de este corpus de obras musicales creadas en el Perú.

Al no existir investigaciones sobre el surgimiento de ensambles de guitarra en el país, que aborden aspectos significativos de su repertorio o las tendencias estéticas que enmarcan su desarrollo, y luego de observar que la actividad artística de los cuartetos ha generado en sí misma un importante repertorio específico para el formato, se planteó la siguiente pregunta: ¿cuáles son las características estético-musicales del repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú? Para abordar esta investigación, se cuenta con obras creadas entre 1994 y 2018, año en que se elabora la última hasta el momento. En este corpus, se comprueba que sus características han sido diversas, comprendidas bajo las tendencias del modernismo y otras de la creativa contemporánea. De esa forma, se concluye que la composición peruana para guitarra atraviesa actualmente un contexto de pluralidad estética, pues es notoria la ausencia de un lenguaje común.

Para conocer el comportamiento de los elementos musicales y develar las características estéticas de este repertorio, he aplicado procedimientos del análisis musical formal y estilístico en secciones específicas de cada obra. Igualmente, a fin de mostrar hallazgos precisos sobre instituciones, agrupaciones, repertorio, tendencias creativas y características musicales, implicados en este estudio, planteo cuadros clasificatorios.

Con esta investigación, espero lograr principalmente tres aportes: primero, contribuir al conocimiento de este repertorio por parte de los intérpretes de guitarra clásica, para así motivar la difusión de estas piezas; segundo, abrir un campo de investigación que más adelante amplíe el análisis de este complejo de obras y sus tendencias estéticas; y tercero, brindar información a compositores y creadores sobre cómo plasmaron su obra sus

predecesores peruanos, tanto para el instrumento como para el formato, contribuyendo así a la formación de una escritura guitarrística idiomáticamente consensuada.

Finalmente, elaborar este trabajo ha permitido comprender con mayor profundidad las técnicas compositivas y las tendencias estéticas del repertorio guitarrístico peruano.

1. Formación de cuartetos de guitarra en el Perú

1.1. Estudio de la guitarra en instituciones académicas

La enseñanza de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional de Música se inició en 1946 (Santa Cruz, 2020, p. 104). Según el testimonio de docentes, exalumnos y estudiantes, esta puede ser dividida en tres etapas: la primera, que comprende aproximadamente desde 1946 hasta 1980, tiene como principal exponente al maestro Juan Brito; la segunda, desde 1980 hasta 1990, se caracteriza por la partida de alumnos al extranjero; y la tercera, desde 1990 hasta hoy, tiene como figuras al maestro Óscar Zamora y a sus alumnos, muchos de ellos actuales docentes de la Universidad Nacional de Música.

Tanto Juan Brito como su alumno Óscar Zamora han sido determinantes para la formación de guitarristas clásicos en el país. Brito instituyó esta especialidad en el Conservatorio Nacional de Música y formó a la primera generación de guitarristas. Zamora impulsó la composición de nueva música para este instrumento y formó a los guitarristas clásicos peruanos más destacados en la actualidad.

Después de la fundación de la especialidad de guitarra, progresivamente surgieron programas de enseñanza de este instrumento en instituciones académicas análogas en el territorio nacional: universidades, conservatorios, institutos superiores de música o escuelas superiores de formación artística, donde se han formado guitarristas de diversas tendencias y, a la vez, se han constituido importantes cuartetos de guitarra. Las instituciones que han formado músicos guitarristas y ensambles durante el siglo xx y xxi se presentan en el siguiente cuadro:

Instituciones que han formado guitarristas y ensambles de guitarra en el Perú			
N.º	Institución	Lugar	Año de fundación y referencia
1	Escuela, Conservatorio, Universidad Nacional de Música	Lima	1908 (Universidad Nacional de Música, 2021)
2	Escuela Superior de Formación Artística Pública Ernesto López Mindreau	Chiclayo	1924 (Escuela Superior de Formación Artística Pública Ernesto López Mindreau, 2021)
3	Conservatorio Regional de Música Luis Duncker Lavalle	Arequipa	1945 (Congreso de la República del Perú, 2020, p. 25)

4	Conservatorio Regional de Música del Norte Público Carlos Valderrama	Trujillo	1946 (Conservatorio Regional de Música del Norte Público Carlos Valderrama, 2016)
5	Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas	Lima	1949 (Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, 2016)
6	Instituto Superior de Música Público Leandro Alviña Miranda	Cusco	1950 (Quispe, 2018, p. 35)
7	Escuela Superior de Música Pública de Piura José María Valle Riestra	Piura	1951 (Ministerio de Educación, 2018, p. 1)
8	Universidad Nacional Daniel Alomía Robles	Huánuco	1952 (Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, 2021)
9	Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno	Puno	1954 (Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno, 2020)
10	Escuela Superior de Formación Artística Condorcunca	Ayacucho	1957 (Escuela Superior de Formación Artística Condorcunca, 2021)
11	Escuela Superior de Formación Artística Pública Mario Urteaga Alvarado	Cajamarca	1986 (Escuela Superior de Formación Artística Pública Mario Urteaga Alvarado, 2021)
12	Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso	Tacna	1989 (Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso, 2016)
13	Instituto de Arte de la Universidad San Martín de Porres	Lima	2004 (Gobierno del Perú, 2021)
14	Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú	Lima	2009 (Radio Programas del Perú Noticias, 2021)

Cuadro 1. Instituciones que han formado guitarristas en el Perú. Fuente: Elaboración propia.

1.2. El surgimiento de cuartetos como impulso a la creación

Los cuartetos de guitarra surgen como una práctica propia de la música académica, siguiendo el modelo del cuarteto de cuerdas frotadas de conformación homogénea. Su desarrollo, en su mayoría, ha sido mediante repertorio escrito. En el Perú, aparecen desde 1994. El primero fue el Cuarteto Aranjuez, fundado por Óscar Zamora, quien estimuló a los compositores peruanos a crear obras originales para dicha conformación. Desde entonces, a lo largo de estos años, se han formado aproximadamente diecisiete agrupaciones, y el repertorio ha crecido de manera considerable.

Sobre el aporte de Zamora en la formación de cuartetos de guitarra, Octavio Santa Cruz menciona que “en el aspecto docente, Zamora estimula el trabajo grupal ensayando obras para dos, tres y más guitarras” (Santa Cruz, 2020, p. 133).

El Cuarteto Aranjuez fue fundado por el maestro Zamora junto con sus alumnos Jorge Caballero, Luis Malca y Ernesto Mayhuire en 1994. Este tuvo fines tanto didácticos como difusores de la música académica escrita por compositores peruanos, y llegó a estrenar composiciones de Gonzalo Garrido-Lecca, Federico Tarazona y Jaime Oliver.

En 1995, se forma en el Conservatorio Nacional de Música el cuarteto de guitarras Temple Diablo, integrado por Hugo Castillo, Omar Vargas, Claudio Tello y Camilo Pajuelo, todos ellos asistentes al Taller de Guitarra Andina que dirigió el guitarrista Raúl García Zárate en el Conservatorio Nacional de Música (García, 2003), quien también prologó este trabajo en el librito del disco *Temple diablo*. El surgimiento de esta agrupación marca una nueva línea de desarrollo de posteriores cuartetos en el Perú, ya que, además de estrenar, en 2010, la obra *Serenata peruana* (2006), de Virginia Yep, y grabar la pieza *La niña de los cabellos rojos*, de Luis Justo Caballero, la mayor parte de su repertorio se enfoca en la música tradicional peruana, mediante arreglos o adaptaciones específicas para el formato cuarteto de guitarras.

Esa época vio nacer a tres cuartetos más, esta vez fuera de Lima: Cuerdas del Condorcunca, fundado en la Escuela Superior de Formación Artística Condorcunca de Ayacucho por Rómulo Quispe Loayza; Trujillo Cuatro, instituido en 1995 en Trujillo por Daniel Ravelo, Marco Reyna, Ruby Epifanía y Ernesto Portugal; y Ars Nova, formado en el Conservatorio Regional Carlos Valderrama de Trujillo en 1996 por Marco Reyna Vereau, Ruby Epifanía, Sonia Rodríguez y Ernesto Portugal. Trujillo Cuatro se caracterizó por interpretar música académica europea y latinoamericana, además de divulgar arreglos de música popular costeña y andina (D. Ravelo, comunicación personal, 28 de marzo, 2021).

En 2003, el guitarrista Daniel Ravelo establece, en Lima, un cuarteto de guitarras integrado por Daniel Romero, Julio Casas y Percy Shang Su Castro, por entonces alumnos suyos. Este ensamble funcionó como proyecto independiente y difundió música académica internacional y arreglos de música popular costeña (D. Ravelo, comunicación personal, 28 de marzo, 2021).

Esta práctica siguió expandiéndose a lo largo del país. En 2005, surgió el cuarteto Ethos en Trujillo, integrado por Marco Reyna, Didmar Salinas, David Muñoz y Paulo Cesar Infante, dentro del Conservatorio Regional de Trujillo Carlos Valderrama; y también se conformó Arguedas dentro de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas de Lima, un ensamble integrado por Wilfredo López, Alejandro Bravo, Manuel Urbina y Braulio Choquehuanca. Ambos fueron importantes debido a que el primero difundió la música popular costeña y andina (M. Reyna, comunicación personal, 9 de mayo, 2019), y el segundo se dedicó a interpretar la música tradicional andina (B. Choquehuanca, comunicación personal, 28 de marzo, 2021).

En 2007, se establece en Huancayo, como proyecto independiente, el cuarteto Mangoré, integrado por Manuel Álvarez, Daniel Álvarez, Ronald Pavis y Gonzalo Escoba. Ellos se dedicaron exclusivamente a interpretar música académica europea y americana.

En 2008, se funda el cuarteto de la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno, cuyos integrantes eran Edwin Gómez, Jaime Añasco, Edward Blanco y Rubén Cotrado. Este ensamble fue creado para fines tanto artísticos como didácticos, y se dedicó a difundir principalmente la música popular puneña (R. Cotrado, comunicación personal, 27 de marzo, 2021).

En 2009, dentro de la Academia Orozco de Piura, se formó el cuarteto Amotaxe con Mario Orozco, Renato Calle, Eduardo Raborg y Jean Carlo Manrique. Este conjunto fue relevante porque difundió las composiciones de Mario Orozco, como *Amotaxe* y *El son de kipá*, además de realizar arreglos de música popular de la tradición guitarrística norteña.

En 2010, surge en Huancayo, como proyecto independiente, el cuarteto Simpay, conformado por Ronald Pavis, Manuel Álvarez, Daniel Álvarez y Freddy Romero. Esta agrupación fue importante por la difusión de la música peruana, tanto popular como erudita. Destacan su estreno y grabación de la obra *El mordente* (2017), del guitarrista Jorge Vega Ugaz, en el año 2017 (M. Álvarez, comunicación personal, 8 de mayo, 2019), y el estreno de las obras *The Enchanted Garden* y *Pequeña suite*, del compositor huancaíno Iván Páucar (I. Páucar, comunicación personal, 24 de marzo, 2021).

En 2011, se constituyeron dos cuartetos: el cuarteto Cuerda Viva, fundado en el Conservatorio Nacional de Música, cuyos integrantes eran David More, Aarón Alva, Guillermo Hirano y Edgar Arocena. A pesar de su corta duración, estrenaron *Cuarteto negro* (2011), del compositor peruano Benjamín Bonilla, y se dedicaron a la interpretación de música académica peruana. Asimismo, se formó el cuarteto Cavata, creado dentro de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso de Tacna, y compuesto por Walter Arpasi, Saddam García, Joel Jayo Uzuriaga y Randhi Hurtado Sandoval. Entre sus logros artísticos, resaltan la difusión que realizaron de la pieza *Serenata peruana* de Virginia Yep, así como la interpretación de música académica internacional y arreglos de música popular puneña (R. Hurtado, comunicación personal, 23 de marzo, 2021).

Finalmente, entre 2015 y 2017, se forman en Lima el cuarteto Eunoia, integrado por Marco Baltazar, Max Carbajal, Francisco López y Sandro Zelaya, estudiantes de la Universidad Nacional de Música, y el cuarteto Huaraz, fundado por Michael Palma, Rocío Reyes, Abraham Calderón y Jorge Portocarrero en el Centro Cultural de las Artes de Huaraz en Áncash. Eunoia grabó la obra *Ichuq parwanta n.o 4* del compositor Aurelio Tello en 2019.

Es importante agregar que, en provincias, se impulsó la creación de repertorio para este formato. Por ejemplo, a través del empleo de las músicas tradicionales y la elaboración de arreglos para la conformación, cumpliendo roles tanto didácticos como artísticos.

En Ayacucho, el cuarteto Cuerdas del Condorcunca impulsó la escritura de arreglos para la música popular ayacuchana (R. Loayza, comunicación personal, 23 de marzo, 2021). En Huancayo, Simpay motivó la composición de música académica peruana,

además de ejecutar arreglos de música andina y música popular costeña (M. Álvarez, comunicación personal, 28 de marzo, 2021). En Tacna, Cavata difundió arreglos de la música orquestal del compositor puneño Víctor Echave (R. Hurtado, comunicación personal, 23 de marzo, 2021).

Probablemente, Cusco no ha albergado el nacimiento de ningún cuarteto de guitarra. No obstante, durante la formación de guitarristas en el Instituto Superior de Música Público Leandro Alviña Miranda, se han conformado múltiples ensambles de carácter formativo, que han interpretado música tradicional cusqueña (O. Vargas, comunicación personal, 24 de marzo, 2021).

En Arequipa, donde no ha resaltado cuarteto alguno, existen cursos formativos de ensambles de guitarra, en los cuales se ejecuta tanto música académica como popular de la tradición guitarrística arequipeña, norteña y apurimeña (H. Sánchez, comunicación personal, 24 de marzo, 2021).

En Huánuco, donde tampoco se han formado cuartetos de guitarra, se han constituido diversos ensambles de guitarra en la Universidad Daniel Alomía Robles, específicamente con fines formativos. Estas agrupaciones divulgan repertorio de la tradición guitarrística norteña, costeña y huanuqueña, además de estudiar la música clásica (O. Majino, comunicación personal, 27 de marzo, 2021).

Finalmente, en Huaraz, el cuarteto Huaraz ha interpretado música popular de la tradición guitarrística norteña y costeña, luego de realizar arreglos específicos (J. Portocarrero, comunicación personal, 23 de marzo, 2021).

No todos estos ensambles continuaron su labor artística, sea formativa, creativa o de difusión del repertorio; no obstante, algunos de estos plasmaron su trabajo musical en grabaciones fonográficas que hoy son testimonio de su sonoridad y criterios estético-interpretativos. A continuación, se presenta una cronología de los cuartetos surgidos entre 1994 y 2020.

Cuartetos de guitarra formados entre 1994 y 2021

N.º	Nombre	Institución	Ciudad	Año	Continuidad
1	Cuarteto Aranjuez	Conservatorio Nacional de Música	Lima	1994	No
2	Temple Diablo	Conservatorio Nacional de Música	Lima	1995	No
3	Cuerdas del Condorcunca	Escuela Superior de Formación Artística Condorcunca	Ayacucho	No encontrado	No
4	Trujillo Cuatro	Proyecto independiente	Trujillo	1995	No
5	Ars Nova	Conservatorio Regional de Música Carlos Valderrama	Trujillo	1996	No
6	Cuarteto de los alumnos del guitarrista Daniel Ravelo	Proyecto independiente	Lima	2003	No
7	Ethos	Conservatorio Regional de Música Carlos Valderrama	Trujillo	2005	No
8	Arguedas	Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas	Lima	2005	No
9	Mangoré	Proyecto independiente	Huancayo	2007	No
10	Naylamp	Escuela Superior de Formación Artística Pública Ernesto López Mindreau	Chiclayo	2007	No
11	Cuarteto de la ESFAP Puno	Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno	Puno	2008	No
12	Amotaxe	Academia Orozco	Piura	2009	Sí
13	Simpay	Proyecto independiente	Huancayo	2010	No
14	Cuerda Viva	Conservatorio Nacional de Música	Lima	2011	No
15	Cavata	Escuela Superior de Formación Artística Francisco Laso	Tacna	2011	No
16	Eunoia	Conservatorio Nacional de Música	Lima	2015	No
17	Huaraz	Centro Cultural de las Artes de Huaraz	Huaraz	2017	Sí

Cuadro 2. Cronología de los cuartetos de guitarra formados entre 1994 y 2021. Fuente: Elaboración propia.

Como se puede observar, la formación de cuartetos ha sido diversa, extendiéndose en la costa y sierra peruana en los últimos veintisiete años. A partir de 2018, no se han generado agrupaciones, aunque se ha dado esta forma de práctica instrumental en cursos de la UNM, la PUCP, la Universidad San Martín de Porres, y en escuelas, universidades, conservatorios e institutos superiores de Cusco, Trujillo, Huánuco, Arequipa, Tacna, Huaraz, Piura, Chiclayo, Cajamarca y Puno; lugares donde se interpreta el repertorio ya existente. Estos cuartetos no han permanecido unidos, ya que su finalidad era específicamente formativa. Al término de esta investigación, solo se encuentran dos agrupaciones en actividad: Huaraz y Amotaxe.

2. Panorama estético-musical del repertorio

2.1. La pluralidad estética en la guitarra: tendencias, sentires y lenguajes

En las últimas décadas, la composición académica peruana se ha caracterizado por albergar la pluralidad estética (Petrozzi, 2009). En esta investigación, se entenderá así la convivencia de un gran número de tendencias estéticas que, a su vez, están caracterizadas por la aplicación de determinados elementos estilísticos y temáticos en la composición musical.

Este fue un fenómeno mundial en el siglo xx, así lo indica el musicólogo Enrico Fubini, en su libro *El siglo xx, entre música y filosofía*, al señalar que “ya estaba presente en la primera mitad del siglo xx un vivaz pluralismo que podía quizás dejar presagiar aquel pluralismo todavía más acentuado que caracteriza la música de nuestros días” (Fubini, 2004, p. 123). Asimismo, el autor explica la significancia de esta multiplicidad: “Lo múltiple es un término neutro que sólo alude a la presencia de muchos estilos, a una pluralidad de posibles experiencias, a la falta de lenguaje único y dominante” (Fubini, 2004, p. 124).

Esta ausencia de un lenguaje único y dominante es algo que ha caracterizado al surgimiento de la música para cuarteto de guitarras en el Perú. Al respecto, la musicóloga Clara Petrozzi (2010), en su tesis *Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper*, indica:

Estéticamente, los “hijos” de los compositores de la vanguardia de los años sesenta y setenta se han rebelado frente a la actitud vanguardista de rechazo a la tradición y no solamente incluyen elementos diatónicos o tonales en sus composiciones (Garrido-Lecca, Velarde), sino que retoman elementos rechazados por la vanguardia, como el uso de melodía y contrapunto, la narratividad e, incluso, la música programática (Cuentas). (p. 55)

Además, Petrozzi (2009, p. 307) afirma que la música académica peruana se ha visto principalmente influida por tres áreas: la música académica europea y norteamericana, la música de los países latinoamericanos, y la música tradicional y popular peruana. Este panorama es evidente en la música para cuarteto de guitarras. De igual manera, Petrozzi sostiene que la composición académica peruana ha seguido estas tendencias en los siglos xx y xxi:

- **Nacionalismo:** Tendencia ideológica que implica cualquier uso de la música con fines como la construcción de identidad nacional o el fortalecimiento del sentimiento de pertenencia en una nación.
- **Latinoamericanismo:** Corriente que utiliza elementos musicales que son comunes en la región.
- **Regionalismo:** Tendencia que destaca más las raíces locales y regionales que las nacionales. Puede no ser el único referente identitario para los compositores que la siguen.
- **Nativismo:** Produce música de aspecto campesino o regional, según el entender artístico-popular del compositor (Jacovella, citado por Petrozzi, 2009, p. 45). Para Padilla, citado por Petrozzi (2009, p. 45), esta se reduce a una transcripción de música tradicional o popular para un ensamble de concierto.
- **Tradicionalismo:** Según el diccionario Oxford (2021), es “la actitud de apego y respeto a una tradición”; en este caso, a la tradición musical de un pueblo. Por otro lado, para Jacovella, citado por Petrozzi (2009, p. 45), el tradicionalismo “repite con algunas variaciones, sin ánimo documental, la música que verosímelmente solía cantarse o ejecutarse en un tiempo pasado, con una finalidad evocativa y sentimental”.
- **Modernismo:** Corriente que combina las tradiciones locales o nacionales con técnicas como la dodecafonía, el serialismo, el postserialismo o la aleatoriedad.
- **Vanguardismo:** Tendencia que trata de cortar los lazos con la tradición moderna, esta incluye la música electrónica o electroacústica, el aleatorismo total, la música basada en notación gráfica y el happening. (Padilla, citado por Petrozzi, 2009, p. 147).

Asimismo, Petrozzi (2009) menciona, como estilos presentes en la música peruana, el Neorromanticismo, que retorna a la expresión emocional asociada al Romanticismo decimonónico, y el Neoclasicismo, que revive el equilibrio de las formas y los procedimientos temáticos perceptibles de estilos anteriores. (*Diccionario Grove de música y músicos*, 2001).

Teniendo en cuenta el corpus de obras aquí analizado, este comprendería las siguientes tendencias: nacionalismo, latinoamericanismo, regionalismo, tradicionalismo y modernismo. Además, algunas obras pueden ser consideradas dentro de un estilo neoclásico o neorromántico. Claramente, el repertorio surgido ha seguido dos líneas: la primera, de carácter modernista; y la segunda, enmarcada en la posmodernidad, abierta a todo tipo de corrientes, expresiones y lenguajes, que desde diferentes tradiciones guitarrísticas han determinado la elaboración de sus repertorios, sean composiciones o arreglos.

Desde otra perspectiva, que relaciona la práctica del instrumento con distintivos de carácter regional y cultural, Santa Cruz (2020, p. 30) clasifica la guitarra popular peruana en tres vertientes: andina, criolla y afroperuana.

El término guitarra andina, según Camilo Pajuelo (2005, p. 22) denota tres significados o la totalidad de estos. Primero, el instrumento musical, desde el punto de vista de la

construcción; segundo, el repertorio general de música andina, del cual se desprenden variantes. y tercero, el estilo musical que lo diferencia de la guitarra criolla, afroperuana o clásica. Abarca tradiciones de Ayacucho, Ancash, Arequipa, Puno, Cusco, Cajamarca, Apurímac, Huánuco, Huancavelica y Pasco. La guitarra criolla, según Javier Echecopar, (2017) es “producto del mestizaje español con los pobladores de la costa”, abarca Piura, Lambayeque, La Libertad, Lima, Ica, Arequipa, Moquegua y Tacna. Finalmente, Octavio Santa Cruz (2020) define que guitarra afroperuana es “La guitarra de los negros, grupo étnico que pobló nuestras costas durante la colonia, de uso exclusivamente acompañante” (p.31). Este cúmulo de tradiciones guitarrísticas en el Perú interviene en el repertorio para cuarteto de guitarras generando diferentes lenguajes compositivos. Una mención de algunas de estas obras y sus características es:

- *Qantu* (2003), de Carlos Hayre, es una pieza de alusión a la multiculturalidad en el país. Toma elementos de la música popular andina, costeña y del jazz.
- La marinera de sentires regionales *Lago del sueño* (2004), de Omar Ponce, muestra una clara tendencia tradicionalista y está fuertemente impregnada de la tradición guitarrística popular puneña.
- *Ichuq parwanta n.o 4* (2005), de Aurelio Tello, presenta “aires nacionalistas en su concepción y en el material básico” (A. Tello, comunicación personal, 24 de octubre, 2019), emplea recursos de la mandolina cusqueña y de la guitarra ayacuchana, y aplica técnicas modernistas en los procedimientos compositivos.
- *Serenata peruana* (2006), de Virginia Yep, es una obra de tres movimientos: vals, marinera y polka. Muestra una tendencia tradicionalista con claras raíces en la música popular costeña, y usa técnicas de la guitarra criolla.
- *Cuarteto tropical* (fecha indeterminada), de Federico Tarazona, presenta material rítmico propio de la música afroperuana, aunque desarrollado con técnicas de composición modernista.
- *Lavandera* (2011), de Jorge Falcón, muestra un lenguaje modernista. Es la única pieza en la que el material nacional, regional o latinoamericano está ausente.
- *Cuarteto negro* (2011), de Benjamín Bonilla, emplea un lenguaje totalmente modernista. Si bien la obra, en su concepción, se inspira en la música popular afroperuana, su lenguaje de composición presenta una estética muy moderna.
- *Danza y coral* (2014), de Jorge Caballero, está concebida en un lenguaje latinoamericanista, demostrado tanto en la rítmica como en el material de origen. Sin embargo, su tratamiento sigue el estilo neoclásico, pues usa la forma sonata y un coral. Esta combinación de rasgos estéticos es característica de las obras de la posmodernidad.

• *En Chaclacayo* (2016), de Julio Casas, cada pieza aborda diferentes tendencias estéticas. El primer movimiento es de corte neoclásico, el segundo es de estilo neorromántico, el tercero sigue líneas modernistas, y el cuarto es de claro sentir regionalista, pues emplea recursos de la guitarra eléctrica y toma materiales de la cumbia del Perú en la forma: melodía y armonía (J. Casas, comunicación personal, 20 de abril, 2019).

• *El mordente* (2017), de Jorge Vega Ugaz, está inspirado en Carlos Hayre, destacado músico guitarrista nacional. La pieza manifiesta una tendencia nacionalista, al emplear recursos de la tradición guitarrística criolla y afroperuana, e incluye elementos melódicos y armónicos del jazz. En palabras del compositor:

El mordente sugiere la simbiosis musical que hubo en Carlos Hayre, que es por un lado bastante tradicional, y por el otro bastante moderno. Carlos fue uno de los pioneros en usar la armonía moderna en la música tradicional peruana de la costa. (J. Vega, comunicación personal, 24 de marzo, 2021)

• *Amazonas* (2018), de Douglas Tarnawiecki, presenta una raíz nacional en el origen del material melódico, al emplear un canto nativo de la selva peruana, desarrollado con la técnica de la armonía ampliada.

• *Marinera* (2018), de Mark Contreras, está concebida dentro de un sentir regional, basándose en material rítmico y melódico de la música popular costeña, además de usar recursos de la tradición guitarrística del norte peruano. Sin embargo, su tratamiento no tonal es típico del modernismo.

Del conjunto de obras, solo dos se enmarcan en la tendencia modernista: *Cuarteto negro*, de Benjamín Bonilla, y *Lavandera*, de Jorge Falcón. Otras corresponden a tendencias estéticas relacionadas con el nacionalismo, tradicionalismo, latinoamericanismo, regionalismo, o modernismo, parcialmente, y algunas usan los estilos neoclásicos y neorrománticos. Existen, además, obras pendientes de análisis, que pertenecen a los siguientes compositores: Luis Justo Caballero, Octavio Santa Cruz, Mario Orozco, Gonzalo Garrido-Lecca, Federico Tarazona, Jaime Oliver e Iván Páucar.

El siguiente cuadro muestra las tendencias surgidas en la composición de obras para cuarteto de guitarras.

Tendencias estéticas en el repertorio para cuarteto de guitarras escrito en el Perú

N.º	Listado de obras	Modernismo	Nacionalismo	Regionalismo	Tradicionalismo	Latinoamericanismo	Estilo neoclásico	Estilo neorromántico	Presencia de la música popular o tradicional
1	Qantu de Carlos Hayre	X		X	X		X		X
2	Lago del sueño de Omar Ponce			X	X				X
3	Ichuq parwanta n.o 4 de Aurelio Tello	X							X
4	Serenata peruana de Virginia Yep			X	X				X
5	Cuarteto tropical de Federico Tarazona	X							X
6	Lavandera de Jorge Falcón	X							
7	Cuarteto negro de Benjamín Bonilla	X							X
8	Danza y coral de Jorge Caballero					X	X		X
9	Chaclacayo de Julio Casas								X
10	El mordente de Jorge Vega Ugaz		X						X
11	Amazonas de Douglas Tarnawiecki								X
12	Marinera de Mark Contreras	X		X					X

Cuadro 3. Tendencias estéticas en el repertorio para cuartetos de guitarra en el Perú.
Fuente: Elaboración propia.

El cuadro que sigue expresa las diversas tradiciones guitarrísticas peruanas presentes en este repertorio.

Tradiciones guitarrísticas presentes en el repertorio para cuartetos de guitarra en el Perú

N.º	Listado de obras	Guitarra andina	Guitarra criolla	Guitarra afroperuana	Guitarra de cumbia	Descripción específica
1	Lago del sueño, Omar Ponce	X				Tradición guitarrística puneña
2	Ichuq parwanta n.o 4, Aurelio Tello	X				Tradición guitarrística ayacuchana y cusqueña
3	Serenata peruana, Virginia Yep		X			Tradición guitarrística limeña
4	El mordente, Jorge Vega		X	X		Tradición guitarrística limeña y afroperuana
5	Chaclacayo, Julio Casas				X	Tradición de la guitarra eléctrica de la cumbia andina de la carretera Central
6	Marinera, Mark Contreras		X			Tradición guitarrística norteña

Cuadro 4. Tradiciones populares guitarrísticas en el repertorio para cuartetos de guitarra en el Perú.
Fuente: Elaboración propia.

A partir de este último cuadro, se concluye que, de las doce obras analizadas, seis siguen explícitamente tradiciones guitarrísticas del Perú. Y de lo expuesto en estos dos cuadros, se puede observar con claridad que existen tres tendencias de tipo general en el repertorio:

- Primero: Casi todo este complejo presenta múltiples tendencias estéticas en una misma pieza, lo cual es una constante en la concepción musical de la posmodernidad.
- Segundo: El Neoclasicismo ha sido un estilo ligeramente presente y el Neorromanticismo, el menos explorado.
- Tercero: Gran parte de las obras contienen algún elemento o significado nacional, regional o latinoamericano, sea como concepto, procedimiento de composición u origen del material compositivo. Pero, además, todas las obras tienen una notoria presencia de la música popular o tradicional. Probablemente, esta condición revele un estatus de relación e inherencia entre un sentir de identidad nacional, regional o latinoamericana y la expresión guitarrística en la composición peruana, pues

es evidente que el instrumento en sí mismo está históricamente integrado a las diferentes prácticas y expresiones musicales del país, y los músicos que han accedido a una formación como instrumentistas académicos no se han apartado de ellas. Esto se comprueba al identificar que seis de las doce piezas aquí analizadas se han nutrido explícitamente de las tradiciones guitarrísticas populares del Perú.

2.2. Entre la expresión modernista y la expresión tonal

Diversidad en las formas musicales

El corpus de obras para cuarteto de guitarras está conformado por piezas con diversas estructuras formales: binaria, ternaria o en forma *allegro* de sonata. Se analizan, a continuación, los principales casos.

La forma *allegro* de sonata en *Lavandera* de Jorge Falcón

Lavandera, de Jorge Falcón, utiliza la forma *allegro* de sonata (Schoenberg, 1994, p. 241) como modelo de construcción, con dos particularidades: primero, la sección del desarrollo empieza con un tema nuevo; y segundo, los dos temas aparecen en orden inverso en la recapitulación.

Esquema formal de la obra *Lavandera* de Jorge Falcón

Secciones		Compases
Exposición	Sección principal	1-25
	Puente	26-43
	Sección secundaria	44-66
Desarrollo	Primera fase	67-88
	Segunda fase	89-109
	Tercera fase	110-128
	Cuarta fase	129-150
Transición a la reexposición		151-175
Reexposición	Sección secundaria	176-190
	Sección principal	191-211
Coda		212-251

Cuadro 5. Esquema formal de la forma sonata de la obra *Lavandera* de Jorge Falcón.

Fuente: Elaboración propia.

La forma *allegro* de sonata en Danza y coral de Jorge Caballero

Esta pieza está escrita en una clara y ordenada forma *allegro* de sonata. Su principal particularidad es que reemplaza la coda por un coral.

Para el compositor:

Los sujetos principales de esta son tomados de dos composiciones de Jorge Morel: el primer tema del *Concierto rapsódico* y su muy popular obra *Danza brasilera (...)* *Danza y coral* fragmenta y reconstruye los elementos esenciales de los temas de Morel, utilizados como punto de partida. (J. Caballero, comunicación personal, 28 de agosto, 2019)

Una comparación entre *Danza y coral* y el *Concierto rapsódico* es la siguiente:



Figura 1. Tema principal de *Danza y coral*. Fuente: Elaboración propia.

* del "Concierto Rapsódico"

A four-staff musical score in 3/4 time, marked with a tempo of quarter note = 160. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamics such as *ff*, *mf*, and *mp*, and articulation like *trilli*. Below the staves, chord symbols are provided: Mim7, DoM7, Lam9, Sol11, and Lam Mim. A box labeled 'C' is in the top left corner, and the number '6' is centered below the staves.

Figura 2. Tema principal del *Concierto rapsódico*. Fuente: Elaboración propia.

Lo más destacable en esta comparación es la adaptación métrica, de tres cuartos a cuatro cuartos, y la rearmonización del primer tema del concierto de Jorge Morel.

El coral de esta pieza hace un préstamo del tema de la *Danza brasilera* de Jorge Morel, lo cual no es evidente a simple vista. Para dejarlo claro, se le realizará una breve reducción melódica (Forte y Gilbert, 1992, p. 68) según los principios de Heinrich Schenker.



Figura 3. Tema principal de *Danza brasilera* de Jorge Morel. Fuente: Jorge Morel.



Figura 4. Análisis del tema de la *Danza brasilera* de Jorge Morel. Fuente: Elaboración propia.

Maestoso nostálgico (poco meno mosso)
* de la "Danza Brasilera"

LaM (9na add) Rem9 #7 (6ta add) SolM (6ta y 9na add) SolM (4add) Mim (4add) Rem7 (4add) Sim7 (4add) Do#m7 (4add) LaM (9na add) FaM13 11 9 (6ta y 9na add) SolM (4add) Do# dism (9b add) Si semidism (9add) SolM (9add) LaM7

Figura 5. Análisis armónico del tema del coral en *Danza y coral* de Jorge Caballero. Fuente: Elaboración propia.

En la reducción melódica mostrada en la Figura 4, las notas principales son presentadas sin plicas, las cuales han sido conservadas y rearmonizadas en la obra (Figura 5).

En el siguiente cuadro, se detalla la forma de la obra.

Esquema formal de la obra *Danza y coral* de Jorge Caballero

Secciones	Compases	Comentarios
Sección principal	1-16	El motivo introductorio es una derivación rítmica del primer tema. El primer tema, que utiliza una rítmica de 3+3+2 típica de las danzas latinoamericanas, comienza en el compás 7.
Puente	17-24	Está construido sobre una variante rítmica del primer tema.

Sección secundaria	25-45	Contiene el tema del Concierto rapsódico de Jorge Morel, cambiado de métrica, rearmónico y una cuarta justa más abajo; es decir, en <i>mi</i> menor. No contiene una sección conclusiva; sin embargo, los compases 44 y 45 introducen el ritmo de la sección principal.
Desarrollo	Transición al desarrollo: 46-52 1.a fase: 53-90 2.a fase: 91-112 3.a fase: 113-128	El desarrollo es bitemático desde un principio. La segunda fase del desarrollo se centra principalmente en el segundo tema. La tercera fase sirve de transición a la reexposición, presentando el material de los primeros compases por aumentación rítmica.
Reexposición de la sección principal	129-140	Presenta claramente el motivo inicial. Sin embargo, el primer tema se encuentra recortado, no muestra sus 4 primeros compases. La reexposición está un tono más arriba que la exposición; es decir, de <i>re</i> mayor a <i>mi</i> mayor.
Reexposición del puente	141-160	Está mucho más extendido y desarrollado que en la exposición. Incluye una modulación de <i>mi</i> mayor a <i>mi</i> menor.
Reexposición de la sección secundaria	161-179	El segundo tema, en <i>mi</i> menor, conserva la tonalidad original en que fue presentado. Este es un signo de la preponderancia temática y armónica que tiene el tema de Jorge Morel en la obra de Caballero. Asimismo, el acorde de <i>mi</i> menor se transforma en <i>mi</i> mayor en el compás 176, lo cual hace más suave la transición a la tonalidad del coral: <i>la</i> menor (relación tonal de <i>mi</i> mayor y <i>la</i> menor).
Coral	180-215	Presenta, en su tonalidad original, las notas principales del tema de la Danza brasilera de Jorge Morel. Este tema es rearmónico y desarrollado junto con el motivo inicial de la pieza.

Cuadro 6. Esquema formal de la forma sonata de la obra *Danza y coral* de Jorge Caballero.
Fuente: Elaboración propia.

En conclusión, *Danza y coral* de Jorge Caballero, una pieza neoclásica con elementos latinoamericanistas, constituye una de las obras más creativas y sólidas técnicamente que posee el repertorio para cuarteto de guitarras en el país.

La forma rondó: *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello

Ichuq parwanta n.o 4 es una expresión quechua cuya traducción al español es 'flor de ichu'. Fue concebida a partir de la transcripción que realizó Rodolfo Holzmann de un huayno homónimo del Cusco. Tello empleó en su obra tanto la sección instrumental de la quena marcada A como la sección cantada marcada B.

Ichuq Parwanta, Wayno (Cuzco)

The musical score is organized as follows:

- Section A (Quena):** Measures 1-13, 21-31, and 43-56.
- Section B (Canto):** Measures 14-19 and 36-42.
- Section A1 (Quena):** Measures 32-35 and 44-53.

Figura 6. Análisis formal de la transcripción del huayno *Ichuq parwanta*. Fuente: Rodolfo Holzmann y Reelaboración propia.

Este huayno tiene la forma binaria A-B, con variaciones A1-B-A1. Esto explica la aplicación de reexposiciones en la composición de Tello, y el respeto que se tuvo por el material original.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Quena' and contains three systems of music. The first system starts in 4/4 time and changes to 3/4 time after the first measure. The second system starts in 3/4 time and changes to 4/4 time after the first measure. The third system starts in 4/4 time and changes to 3/4 time after the first measure. The bottom staff is labeled 'Adagio cantabile' and contains two systems. The first system starts in 4/4 time and changes to 3/4 time after the first measure. The second system starts in 3/4 time and changes to 4/4 time after the first measure. The tempo marking 'ff' is present at the beginning of the second system, and 'rit.' is at the end of the first system.

Figura 7. Comparación de la sección A del huayno *Ichuq parwanta* con el tema introductorio de *Ichuq parwanta* n.o 4. Fuente: Elaboración propia.

La comparación entre estas dos secciones permite apreciar que se mantuvo el tema introductorio, llamado “quena” por Holzmann (Holzmann, 1966, p. 62), del huayno original, a excepción del final, que fue recortado y variado melódicamente.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Canto' and contains three systems. The first system starts in 4/4 time and changes to 3/4 time after the first measure. The second system starts in 3/4 time and changes to 4/4 time after the first measure. The third system starts in 4/4 time and changes to 3/4 time after the first measure. The bottom staff is labeled 'mp' and contains two systems. The first system starts in 4/4 time and changes to 3/4 time after the first measure. The second system starts in 3/4 time and changes to 4/4 time after the first measure. The tempo marking 'mp' is present at the beginning of the first system, and 'rit.' is at the end of the first system.

Figura 8. Comparación de la sección B del huayno *Ichuq parwanta* con el tema del estribillo de *Ichuq parwanta* n.o 4. Fuente: Elaboración propia.

En esta pieza, la reiteración de la sección A es adoptada como el estribillo de una forma rondó, que al reaparecer presenta diferencias rítmicas y adquiere variedad y vitalidad, así como la añadidura de terceras mayores.



The image shows a musical score for a piece titled 'Quena'. It consists of two main sections. The first section, labeled 'Quena', is in 4/4 time and features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The second section, labeled 'Adagio', is in 3/4 time and is marked 'cantabile' and 'f' (forte). It features a more complex melodic line with many slurs and accents, and includes a triplet marking. The score is written on a single staff with a treble clef.

Figura 9. Comparación de la sección A del huayno *Ichuq parwanta* con la sección A' de *Ichuq parwanta n.o 4*. Fuente: Elaboración propia.

La sección A' de *Ichuq parwanta n.o 4* reexpone el tema de la introducción con una connotación más sentida, honda y compleja (Schoenberg, 1994, p. 233). Esta sección contiene el punto climático de toda la pieza en la nota aguda la. En la comparación de secciones, es notorio el alargamiento debido al reposo necesario por el arribo tan agudo que tuvo el punto climático.

La construcción formal de la obra consistió en insertar, como estribillo entre cada sección, el tema citado en el manuscrito de Holzmann como "canto". En la siguiente figura, se muestra el análisis comparativo de la forma de ambas obras.

The image displays a musical score for 'Ichuq Parwanta No. 4'. It is organized into several sections, each with a label in a box above it:

- Introducción**: The starting section of the piece.
- A tema de la quena**: The first main theme.
- B tema del canto**: The first vocal theme.
- C**: A section labeled with the letter C.
- B'' tema del canto**: The second vocal theme.
- D**: A section labeled with the letter D.
- B''' tema del canto**: The third vocal theme.
- A'' tema de la quena**: The second main theme.
- B'''' tema del canto**: The fourth vocal theme.
- A''' tema de la quena**: The third main theme.
- B'''' tema del canto**: The fifth vocal theme.
- A'''' tema de la quena**: The fourth main theme.

The score is written on multiple staves, showing the melodic lines for the quena and the vocal parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 10. Comparación formal de *Ichuq parwanta n.o 4* con el huayno original. Fuente: Elaboración propia.

Como planteamiento formal, se trata de un rondó A-B-C-B1-D-B2-A1-B3, tal cual se presenta en el siguiente esquema:

Esquema formal de la obra *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello

Secciones	Compases	Material temático
Introducción	1 al 4	Material proveniente del tema de la quena
Sección A	5 al 10	Tema de la quena
Sección B	11 al 19	Tema del canto por terceras mayores
Sección C	20 al 36	Sección diferencial: – Ritmización de la letra original del huayno – Uso de escalas por tonos enteros
Sección B1	37 al 78	Desarrollo del tema del canto mediante sucesivas repeticiones y añadiduras en la instrumentación
Sección D	79 al 87	Sección diferencial de reposo, basada en el material de la introducción
Sección B2	88 al 131	Tema del canto desarrollado de forma canónica
Sección A1	132 al 138	Tema de la quena desarrollado en una compleja trama armónica, organizada por series de Fibonacci:
Sección B3	139 al 160	– Sección climática de la pieza Coda de la obra, basada en el tema del canto

Cuadro 7. Esquema de la forma rondó de la obra *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello. Fuente: Elaboración propia.

En conclusión, la obra presenta una forma rondó que, a su vez, evoca las formas expresivas de la música tradicional original.

Uso de las formas libres, binarias y ternarias en el repertorio

Buena parte de las obras escritas para cuarteto de guitarras presentan formas libres. Esto se evidencia en *Amazonas* de Douglas Tarnawiecki, *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla, *Marinera* de Mark Contreras, *El mordente* de Jorge Vega, *Chaclacayo* de Julio Casas y *Cuarteto tropical* de Federico Tarazona. Las formas ternarias y binarias han sido empleadas en menor medida.

Formas musicales del repertorio para cuarteto de guitarras

N.º	Obra	Autor	Forma musical
1	Qantu	Carlos Hayre	Binaria: A B
2	Lago del sueño	Omar Ponce	Binaria: A B Ambas secciones terminan con un mismo estribillo
3	Ichuq parwanta n.o 4	Aurelio Tello	Rondó: A B C B1 D B2 A1 B3
4	Serenata peruana	Virginia Yep	Ternaria: A B A
5	Cuarteto tropical	Federico Tarazona	Libre: A B C D C1 E
6	Lavandera	Jorge Falcón	Sonata
7	Cuarteto negro	Benjamín Bonilla	Libre: A B C D
8	Danza y coral	Jorge Caballero	Sonata, seguida de un coral
9	Chaclacayo	Julio Casas	Obra compuesta por cuatro movimientos: I. Entre las cañas: binaria A B II. Acacias: libre A B C III. Soñé que la muerte vivía: libre A B A'' C D IV. Km. 19: libre A B C A''
10	El mordente	Jorge Vega	Libre A B A1 C B2 A2 Las repeticiones de A y B son incompletas.
11	Amazonas	Douglas Tarnawiecki	Libre: A B C D E F
12	Marinera	Mark Contreras	Libre: A B C

Cuadro 8. Panorama de las formas musicales utilizadas en el repertorio para cuarteto de guitarras en el Perú. Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a las formas analizadas, seis obras son de forma libre, tres de forma binaria, dos de la forma *allegro* de sonata, una de forma ternaria y una de forma rondó. Esto muestra el uso libre que se hace de la forma musical en la composición del siglo xx.

Modos melódicos: escalas sintéticas, exóticas y tonales

La composición melódica en el repertorio para cuarteto de guitarras en el Perú ha sido diversa, destacan el empleo de modos, escalas sintéticas, exóticas y tonales.

Características melódicas del repertorio modernista

A diferencia del repertorio contemporáneo, el modernista no otorga protagonismo a la melodía, sino al timbre. Sin embargo, cuando la melodía está presente, puede ser de origen serial, dodecafónico o producto de escalas sintéticas.

El uso de la escala disminuida en Lavandera de Jorge Falcón

En esta pieza —escrita en forma *allegro* de sonata— el tema principal está construido con dos escalas disminuidas. La primera, de fa, solb, lab o sol#, la, si, do, en sus dos primeros compases; y la segunda, de sol, la, sib, do, reb, en el tercer compás.



Figura 11. Tema basado en la escala disminuida entre los compases 8 y 11 de la obra *Lavandera*.
Fuente: Jorge Falcón (p. 1).

Cuarteto negro de Benjamín Bonilla y las escalas sintéticas

La obra presenta escalas sintéticas (Persichetti, 1985, p. 41), la mayoría de invención propia.



Figura 12. Escala sintética en los compases 135 y 136 de la obra *Cuarteto negro*.
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 12).

La primera escala inventada por el compositor tiene siete sonidos, no alcanza la octava y es asimétrica en su construcción interválica: contiene un tono, tres semitonos, una tercera menor y medio tono. En el compás siguiente, esta escala es transportada a una cuarta justa.

En el siguiente ejemplo, se observa la polifonía no tonal de la obra, al ejecutar la misma escala en cuatro alturas diferentes, cada una separada por una segunda mayor o menor.



Figura 13. Polifonía entre escalas sintéticas en los compases 151 y 152 de la obra *Cuarteto negro*.
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 14).

Posteriormente, aparecen tres escalas distintas: la escala dórica y dos derivaciones. En este ejemplo, la escala dórica de sol asciende y la primera derivación, que rebaja un semitono al quinto grado, desciende.



Figura 14. Escala dórica y su derivación en el compás 155 de *Cuarteto negro*.
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 17).

La siguiente derivación, que aparece dos compases más adelante, se construye subiendo un semitono al quinto grado de la escala dórica de sol.



Figura 15. Escala dórica y su segunda derivación en el compás 158 de *Cuarteto negro*.
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 17).

Características melódicas del repertorio del siglo XXI

Este presenta una diversidad melódica y estructural, que exhibe un múltiple uso de escalas, sean tonales, modales o sintéticas.

La modalidad en la suite *Chaclacayo* de Julio Casas

En los primeros siete compases de la pieza *Entre las cañas* de esta suite, se utiliza un contrapunto que insinúa imitaciones en modo eólico, posiblemente, para expresar evocaciones del compositor a la música antigua.



Figura 16. Contrapunto en modo eólico en los primeros seis compases de la pieza *Entre las cañas* de la suite *Chaclacayo*. Fuente: Julio Casas (p. 1).

La simultaneidad de escalas en *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello

Esta obra muestra el uso paralelo de dos escalas ascendentes de tonos enteros a intervalos de terceras mayores, entre la primera y cuarta guitarra. A ello se le suma una figura melódica por terceras, en la tonalidad de la menor, realizada por la segunda guitarra.

El paralelismo de dos escalas, de constitución hexatonal, junto a su ascenso en el registro agudo y a los patrones repetitivos de la segunda y tercera guitarra, genera el punto climático de la sección final de la obra.



Figura 17. Multiplicidad de escalas en los cuatro compases finales de la obra *Ichuq parwanta n.o 4*. Fuente: Sistema Nacional de Creadores Fonca (p. 12).

Como puede observarse, en la composición melódica de la obra para cuarteto de guitarras en el Perú, se distingue la coexistencia de tres grupos respecto al uso de escalas como material creativo: el primero es tonal, evidente en las obras de Jorge Vega, Omar Ponce, Virginia Yep y Roberto Terry; el segundo es modal, presente en las obras de Julio Casas y Aurelio Tello; y el tercero es diverso, al emplear la composición por grupos de notas, series interválicas y escalas sintéticas, lo cual se aprecia en las obras de Benjamín Bonilla y Jorge Falcón.

Múltiples sistemas armónicos

En general, en este repertorio existe el predominio de la tonalidad. Solamente tres piezas manejan otros sistemas armónicos: *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla y *Lavandera* de Jorge Falcón, que emplean la armonía por cuartas y las escalas sintéticas, e *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello, que usa diferentes escalas superpuestas.

Características armónicas del repertorio modernista

Dentro de la obra modernista para cuarteto de guitarras, se encuentran sistemas distintos a la tonalidad, como la llamada composición por grupos de notas, el serialismo, la armonía modal y por cuartas. Se analizan, a continuación, estos sistemas.

La armonía por cuartas en *Lavandera* de Jorge Falcón

Esta pieza presenta dos acordes por cuartas de forma consecutiva: el primero, mi, la, re, sol, en el estado de primera inversión; y el segundo, si, mi, la, re, en el mismo estado.

The image shows a musical score for four guitars, measures 147 and 148. The score is written in 3/4 time. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *pp* and shows a sequence of chords. The second staff (treble clef) has a dynamic marking of *pp* and shows a sequence of chords. The third staff (treble clef) has a dynamic marking of *pp* and shows a sequence of chords. The fourth staff (treble clef) has a dynamic marking of *pp* and shows a sequence of chords. The score is divided into two measures, 147 and 148, with a double bar line between them. The first measure of each staff shows a sequence of chords, and the second measure shows a sequence of chords. The dynamics are *pp* for the first measure and *ppp* for the second measure.

Figura 18. Uso de acordes de cuarta en los compases 147 y 148 de la obra *Lavandera* de Jorge Falcón. Fuente: Jorge Falcón (p. 11).

Estos acordes cumplen una función de consonancia y reposo al concluir la sección del desarrollo. He ahí la razón por la que se escoge una inversión que forme el intervalo de quinta justa en los extremos, lo cual le da mucha solidez a este final.

La armonía en *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla

El uso de la guitarra con cuerdas al aire y los acordes por cuartas muestra que la afinación de la guitarra con cuerdas al aire, mi, la, re, sol, si, mi, fue una condición fundamental en el planteamiento compositivo, que consiste en el uso de la armonía por cuartas (Persichetti, 1985, p. 37). Esta sonoridad está presente desde el primer sonoro de la obra en el primer compás.

Guitar 3. (Golpear con la uña) (Glissar con el Slide o Vaso de Cristal) gliss. gliss. gliss. *f*

Guitar 4. Col legno batuto (posición como Vc.) *f* *p*

Figura 19. Uso de acordes de cuarta en el primer compás de la obra *Cuarteto negro*. Fuente: Benjamín Bonilla (p. 1).

Este mismo acorde se encuentra a lo largo de la pieza en diferentes alturas y por movimientos paralelos.

f *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf*

Figura 20. Uso de acordes por cuartas en el sexto compás de la obra *Cuarteto negro*. Fuente: Benjamín Bonilla (p. 2).

mf *sf* *sf* *sf*

Figura 21. Uso paralelo de acordes en cuartas justas en el compás 47 de la obra *Cuarteto negro*. Fuente: Benjamín Bonilla (p. 6).

Estos acordes no siempre están contruidos por cuartas justas a lo largo de la obra. En el siguiente ejemplo, la tercera guitarra toca mib o re#, sol#, do y fa; es decir, el acorde está

construido con una secuencia de cuartas justa, disminuida y justa. Cabe resaltar que la cuarta guitarra hace un acorde por cuartas justas, lo cual genera policordalidad.

Figura 22. Uso de acordes de cuarta de diferente construcción en el compás 30 de la obra *Cuarteto negro*. Fuente: Benjamín Bonilla (p. 2).

Uso simultáneo de sistemas armónicos en *Cuarteto negro*

Esta pieza usa simultáneamente diferentes sistemas armónicos: modalidad y armonía por cuartas. En el siguiente ejemplo, la cuarta guitarra toca una melodía en el modo dórico de sol, mientras que las restantes tocan mi la, mi, si; es decir, una derivación del acorde por cuartas de si, mi, la.

Figura 23. Uso simultáneo de la modalidad y la armonía por cuartas en los compases 162 y 163 de la obra *Cuarteto negro*. Fuente: Benjamín Bonilla (p. 16).

Como se observa, el repertorio modernista presenta escalas sintéticas, escalas derivadas de la policordalidad, la polimodalidad, las armonías por cuartas y de sistemas armónicos simultáneos.

Características armónicas del repertorio del siglo XXI

El mordente de Jorge Vega Ugaz y la armonía ampliada

Casi todo este conjunto de obras se caracteriza estéticamente por presentar la tonalidad ampliada (Schoenberg, 1974, p. 16). Ese es el caso de *El mordente* que, con las características armónicas del jazz, emplea acordes de hasta siete sonidos con total coherencia armónica, ya que nunca escapan de las funciones tonales.

En el primer ejemplo, hay un acorde de si trecena, con oncenava, novena y séptima, como dominante de la tonalidad de mi mayor, colocado con naturalidad en el último tiempo del compás.



Figura 24. Acorde de si 13 en el compás 9 de la pieza *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 2).

El sexto compás, escrito en la tonalidad de mi mayor, presenta un acorde de la menor novena con séptima —tomado de la tonalidad de mi menor— como subdominante menor, lo cual produce una breve cadencia plagal entre el último y el primer tiempo de los compases 9 y 10.



Figura 25. Préstamo tonal del acorde de lam 9 seguido de una cadencia plagal en el compás 10 de la pieza *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 2).

En este conjunto de obras, la armonía puede tomar dos caminos: el primero es la tonalidad y el segundo es tomar otros sistemas armónicos y técnicas de manejo polifónico. Esta división de caminos no es rígida, pues, como se aprecia, una pieza puede contener múltiples sistemas. Por ejemplo, *Soñé que la muerte vivía*, de *Chaclacayo* de Julio Casas, combina pasajes tonales con otros que contienen acordes por cuartas y acordes cluster.

The image shows a musical score for guitar, measures 107 to 110. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of dense, complex chordal textures. Measures 107 and 108 are characterized by quartal chords (chords built in fourths). Measures 109 and 110 feature cluster chords, where notes are stacked closely together, often overlapping. The rhythm is complex, with many beamed notes and rests.

Figura 26. Uso de acordes de cuarta en la guitarra 4 y de cluster en 1, 2, y 3 entre los compases 107 y 110 en *Soñé que la muerte vivía* de la suite *Chaclacayo* de Julio Casas. Fuente: Julio Casas (p. 8).

Exploraciones en la tímbrica

La tímbrica ha sido bastante explorada en la música para guitarra, con usos muy particulares en cada obra. Tal como lo menciona Michel Amoric en su tesis doctoral *Especificidades del repertorio contemporáneo de la guitarra*, “se manejan dos lógicas de pensamiento compositivo: la primera es llamada instrumentalista y es la que privilegia el patrimonio gestual del instrumento, y la segunda es la que considera la guitarra como un objeto sonoro” (Amoric, 2000, p. 5). Por estas dos rutas, se ha decantado la obra para cuarteto de guitarras en el país, mas estas no son rígidas, por lo que pueden presentarse ambas expresiones en una misma pieza musical de manera alterna o simultánea. Es el caso de *Lavandera* de Jorge Falcón, que, en una textura instrumental técnicamente tradicional, incorpora golpes en la caja para simular la caída de gotas de agua en una tina.

The image shows a musical score for guitar, measures 246 to 248. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of percussive effects on the guitar body, represented by vertical lines and dots. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of sustained notes. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Above the staves, there are markings for *Caja, como gotas en una tina vacía* and *rit.* (ritardando).

Figura 27. Uso de la percusión en los compases 246, 247 y 248 en *Lavandera*. Fuente: Jorge Falcón (p. 11).

Características tímbricas del repertorio modernista

Frecuentemente, en el repertorio contemporáneo, se emplea la guitarra como objeto sonoro, tal como ocurre en *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla.

Cuarteto negro de Benjamín Bonilla

Entre los compases 87 y 89, la guitarra se usa como instrumento de percusión. Este concepto, fundamental y constante en la obra, muestra una relación de la música popular afroperuana con la guitarra, no desde un punto de vista melódico o armónico, sino rítmico.

The image shows a musical score for 'Cuarteto Negro' by Benjamín Bonilla, specifically measures 87 to 89. It features four guitar staves (Gtr. 1 to Gtr. 4).
 - Gtr. 1: Starts at measure 87 with a melodic line. Above the staff, it says 'Festivo ♩=120', 'Aro menor', and 'Puente'. Below the staff, it has 'M.L. M.D.' and 'mf'. At measure 89, the tempo changes to 'Tempo ♩=50' and the instruction '(con ambas manos)' is added. The dynamic is marked 'p'.
 - Gtr. 2: Has the instruction 'Dejar el slide' above the staff.
 - Gtr. 3: Also has the instruction 'Dejar el slide' above the staff.
 - Gtr. 4: Has the instruction 'Dejar el arco y colocar a posición normal de la guitarra' above the staff.
 At the end of measure 89, there are dynamic markings 'pp' and 'mesto' for the remaining staves.

Figura 28. Uso de la percusión entre los compases 87 y 89 en *Cuarteto negro*.

Fuente: Benjamín Bonilla (p. 11).

En el compás 38, la guitarra 4 es de exploración vanguardista, toca con un arco de cello para obtener un timbre asordinado, delgado y menos articulado que el de los dedos de la mano derecha. Esta línea se realza al tener un papel melódico.

The image shows a musical score for 'Cuarteto Negro' by Benjamín Bonilla, specifically measure 37. It features a single guitar staff with a melodic line.
 - Above the staff: 'arco (nat)', 'Sul A', 'h.o. p.o. h.o. p.o.', and 'm. iz.'.
 - Below the staff: 'gliss.' and 'mp molto legato e cantabile'.

Figura 29. Uso del arco de cello en la guitarra 4 en el compás 37 de *Cuarteto negro*.

Fuente: Benjamín Bonilla (p. 6).

Características tímbricas del repertorio del siglo XXI

En comparación con la estética modernista, el repertorio del siglo XXI revela un uso menos radical de la guitarra como objeto sonoro al combinarlo con recursos instrumentalistas, como sucede en la obra *El mordente* de Jorge Vega Ugaz.

El mordente de Jorge Vega Ugaz

Los dos primeros compases y también los últimos de esta pieza, escrita en ritmo de zamacueca, imitan el cajón, indicando percusiones en la tapa y el aro del instrumento.

EL MORDENTE
Dedicada al maestro Carlos Hayre

Coco Vega

♩ = 82



Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3 perc. en la tapa...

Guitarra 4 perc. en aro y tapa...

Figura 30. Uso de la percusión en el principio de *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 1).



78

fff

2

2

2

Figura 31. Uso de la percusión en el penúltimo compás de la pieza *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 11).

Un uso más tradicional se ve en los compases 28 y 29. La combinación del toque de pulgar en el bajo de la cuarta guitarra con los *pizzicato* de la segunda y tercera crean una textura homofónica de novedosa sonoridad. Los *pizzicato* imitan la percusión mientras el bajo realiza el tradicional bordón de la zamacueca.



Figura 32. Textura homofónica de sonoridad novedosa en los compases 28 y 29 de *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 3).

***Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello**

Al principio de esta obra, están presentes las dos tendencias en simultáneo: la modernista y la tradicional. La primera guitarra funciona como instrumento de percusión mientras la cuarta interpreta una melodía pentátona ejecutada en trémolo, imitando una mandolina.

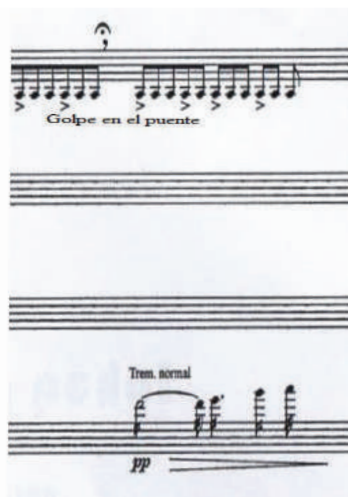


Figura 33. Usos de la guitarra como instrumento de percusión y mandolina en el primer compás de *Ichuq parwanta n.o 4*. Fuente: Sistema Nacional de Creadores Fonca, (p. 1).

En el siguiente ejemplo, integrado por siete compases, se utilizan los armónicos naturales. Cada guitarra ejecuta solo un sonido, a excepción de la primera, que tiene la melodía principal y genera una textura contrapuntística basada en imitaciones de una serie rítmica de silencios, sujeta a la sucesión 1, 2, 3, 5, 3, 2, 1, que Fibonacci propuso en su libro *Liber abaci* (1202, p. 17).



Figura 34. Textura contrapuntística de armónicos naturales entre los compases 132 y 137 de la pieza *Ichuq parwanta n.o 4*. Fuente: Sistema Nacional de Creadores Fonca (p. 9).

Efectivamente, la concepción del repertorio contemporáneo para cuarteto de guitarras concilia estas dos formas de sentir y usar musicalmente el instrumento, sin distinción. Como se observa, del corpus de obras abordadas, ninguna abandona en su totalidad el uso de la guitarra en sus marcos estéticos de raíz tradicional.

Conclusiones

- El repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú en las tres últimas décadas se ha caracterizado por la pluralidad estética; es decir, por la multiplicidad de lenguajes expresivos, sin haber uno que pueda ser común o claramente preponderante.
- La formación de guitarristas clásicos en el Conservatorio Nacional de Música, junto con el fomento de la formación de instrumentistas solistas, impulsó la composición de obras para guitarra, así como la conformación de diversos cuartetos de guitarra, los cuales difundieron el repertorio peruano. Asimismo, la formación de guitarristas en instituciones musicales del interior del país generó el surgimiento de cuartetos con similar tendencia a la interpretación de obras peruanas. Desde 1994 hasta el momento, se han fundado diecisiete cuartetos.
- La pluralidad estética, presente en el repertorio para cuartetos, se manifiesta cuando múltiples tendencias pueden coexistir dentro de una misma obra. Gran parte de estas tienen —sea leve, moderado o alto— un sentido o significado nacional, regional o latinoamericano. Asimismo, hay obras que siguen una tendencia tradicionalista y, a su vez, modernista. Sin embargo, la presencia de elementos de la música popular y tradicional en este corpus de obras es el principal punto en común más grande. Esto revela una notable relación entre las diferentes identidades estéticas y la expresión guitarrística en la composición peruana. Seis de las doce composiciones analizadas denotan su vínculo con alguna tradición popular guitarrística del Perú, mientras que otras vertientes, como el neoclasicismo y el neorromanticismo, aunque presentes, han sido lenguajes menos explorados.

- Al analizar las formas musicales recurrentes en la creativa de doce obras para cuarteto de guitarras, se observa que seis obras presentan forma libre, tres obras son de estructura binaria, dos obras acuden a la forma *allegro* de sonata, una obra es de estructura ternaria y una se aproxima al tipo rondó. Este uso mayoritariamente libre de la forma musical, devela que la composición musical en el país se viene desarrollando en un marco estético de pluralidad.
- El tratamiento melódico en este corpus de obras ha sido diverso, los compositores han usado la modalidad y las escalas tonales en el repertorio del siglo XXI, mientras que en el modernismo del siglo XX se exploró el uso de escalas sintéticas, grupos de notas, series interválicas, así como la superposición de diferentes escalas. Por lo tanto, la gran mayoría de las obras son tonales, de textura armónica modernista en el siglo XX y de armonía ampliada en el siglo XXI.
- La tímbrica ha sido uno de los aspectos más explorados en el repertorio para cuarteto de guitarras. El uso de la guitarra no solo aparece como instrumento cordófono, sino como idiófono de uso percusivo y hasta de uso mixto. Sin embargo, ha prevalecido el uso del cordófono con sus cánones tradicionales en la totalidad de obras.
- El repertorio compuesto en el Perú en el siglo XXI, originalmente para cuarteto de guitarras, ha surgido de una multiplicidad de espacios creativos por los que han circundado los compositores. Se observa que el repertorio para cuarteto de guitarras proviene de espacios correspondientes a la práctica propiamente artística, a la práctica de carácter académico-formativo, o a la actividad de grupos surgidos por iniciativa independiente. Todos estos espacios constituyen el contexto de pluralidad creativa en que se desarrolla la música peruana actual.

Referencias

- Amoric, M. (2000). *Spécificités du répertoire contemporain de la guitare* (Tesis de doctorado). Universidad de París IV París-Sorbonne, Francia.
- Bonilla, B. (2011). *Cuarteto Negro*. Lima.
- Caballero, J. (2019). *Danza y Coral*. Nueva Jersey.
- Casas, J. (2016). *Chaclacayo*. Lima.
- Conservatorio Regional de Música del Norte Público Carlos Valderrama. (2016). *Historia - Conservatorio Carlos Valderrama*. Recuperado de: <https://conservatoriotrujillo.edu.pe/bk-web-antigua/historia.html>
- Convenio n.o 61-2018-Minedu/VMGI-Pronabec. Convenio específico de la cooperación interinstitucional para la implementación de la "Beca permanencia de pregrado para estudiantes de escuelas de arte" entre el Programa Nacional de Becas y Crédito Educativo y la Escuela Superior de Música Pública José María Valle Riestra. Ministerio de Educación (2018).
- Echecopar, J. (s. f.). *La guitarra en el Perú*. Recuperado de: <http://javierechecopar.com/la-guitarra-en-el-peru>
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. (2016). *Presentación*. Recuperado de: <https://www.esuelafolklore.edu.pe/quienes-somos/presentacion/>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca. (s. f.). *Quiénes somos*. Recuperado de: <http://www.esfa-c.edu.pe/quienesomos>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno. (2020). *Reseña histórica*. Recuperado de: <http://esfappuno.edu.pe/quienes-somos/#1592358729559-f62515d8-503b>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública Ernesto López Mindreau. (s. f.). *Información institucional*. Recuperado de: <https://www.regionlambayeque.gob.pe/web/tema/detalle/17770?pass=MTU3Mg==>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso. (6 de diciembre de 2016). *Historia* [Estado de Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/153565361787036/posts/153585585118347/>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública Mario Urteaga Alvarado. (s. f.). *Historia*. Recuperado de: <http://www.esfapmua.edu.pe/nosotros>
- Falcón, J. (2011). *Lavandera*. Lima.
- Forte, A. y Gilbert, S. (1992 [1982]). *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Editorial Labor.
- Fubini, E. (2004). *El siglo xx, entre música y filosofía*. Valencia: Editorial Universidad de Valencia.
- García, R. (2003). *Temple diablo* [Librillo del CD]. Lima: Iempsa.
- Gobierno del Perú. (2020). *Miguel Amadeo Molinari Portal*. Recuperado de: <https://www.gob.pe/institucion/municipalidad-distrital-de-miraflores-lima-mdmiraflores/funcionarios/29739-miguel-amadeo-molinari-portal>

- Gomez, P. (2016). *Modern Guitar Techniques; a view of History, Convergence of Musical Traditions and Contemporary Works (A Guide for Composers and Guitarists)* (Disertación de doctorado). UC San Diego, California, Estados Unidos.
- Guestrin, N. (2015). La guitarra en la música sudamericana. *Revista Musical de Venezuela*, 8 (19), 1-109.
- Holzmann, R. (1966). *Panorama de la música tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart.
- Morel, Jorge. (1981). *Danza Brasileira*. Gran Bretaña: Ashley Mark Publishing Company.
- Oxford. (2020). *Diccionario Oxford*. Recuperado de: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/tradicionalismo>
- Pajuelo, C. (2005). *Raúl García Zárate: fundamentos para el estudio de su vida y obra* (Tesis de maestría). Finlandia: Editorial Universidad de Helsinki, Departamento de Musicología.
- Pasler, J. (2001). Neo-romantic. *Grove Music Online*. Recuperado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040720>
- Persichetti, V. (1985 [1961]). *Armonía del siglo xx*. Madrid: Real Musical Editores.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* (Tesis de doctorado). Finlandia: Editorial Universidad de Helsinki, Departamento de Musicología.
- Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5 (2), 43-59.
- Pisano, L. (2003 [1202]). *Liber abaci*. Florida: Editorial Springer.
- Proyecto de Ley n.º 1759/2017-CR. Que denomina Universidad Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú; Universidad Nacional Luis Duncker Lavalle al Conservatorio Regional de Música Luis Duncker Lavalle; y Universidad Nacional de las Artes de Piura sobre la base de la Escuela Superior de Arte Pública Ignacio Merino de Piura. Congreso de la República (2020).
- Quispe, D. (2018). *La experiencia formativa musical previa y el rendimiento académico de los estudiantes de la carrera profesional Artista Músico del Instituto Superior de Música Público Leandro Alviña Miranda del Cusco* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, Lima, Perú.
- Radio Programas del Perú Noticias. (10 de noviembre de 2009). *Javier Echeopar estrenará suite popular peruana en el Conservatorio de París*. RPP Noticias. Recuperado de: <https://rpp.pe/cultura/literatura/javier-echeopar-estrenara-suite-popular-peruana-en-el-conservatorio-de-paris-noticia-221618?ref=rpp>
- Santa Cruz, O. (2020). *La guitarra en el Perú*. Lima: Ediciones Noche de Sol.
- Santa Cruz, O. (2020). *La guitarra en el Perú parte 2*. Lima: Ediciones Noche de Sol.
- Schoenberg, A. (1974 [1911]). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical Editores.
- Schoenberg, A. (1994 [1967]). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical Editores.

Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). (2005). *Ichuq Parwanta* N° 4. México.

Universidad Nacional de Música del Perú. (s. f.). *Universidad Nacional de Música. Más de un siglo liderando la educación musical en el Perú*. Recuperado de: <http://www.unm.edu.pe/historia/>

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles. (s. f.). *Reseña histórica*. Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/1aUOJBL7hiP-q-26Pde0cMw8Jg7lxTpkx/view>

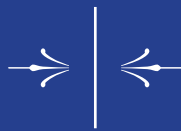
Vega, J. (2017). *El mordente*. Lima.

Whittall, A. (2001). Neo-classicism. *Grove Music Online*. Recuperado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723>



Coda

Crónica



Referencias históricas sobre el perfil didáctico del maestro de música del siglo XVIII a partir de tres tratados europeos de la época

Historical references respect to didactic profile of the 18th century music teacher from three European treatises



Alejandra Lopera Quintanilla¹
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
alopera@unsa.edu.pe



María del Pilar Lopera Quintanilla²
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
plopera@unsa.edu.pe



El perfil del maestro de música que pudo regir en Europa durante la primera mitad del siglo XVIII, incluyendo sus cualidades didácticas, conocimientos generales y destrezas musicales, no ha sido estudiado, históricamente, a profundidad. Sin embargo, la lectura atenta de tres importantes tratados de la época da luces sobre ello. Por tanto, el objetivo principal de este texto es reconocer cuál fue el perfil didáctico del docente de música en la primera mitad del siglo XVIII en Europa, a partir de una revisión de tres textos de la época y la labor de sus autores: tres compositores musicalmente virtuosos y potencialmente didácticos. Las fuentes históricas estudiadas en este trabajo son *Les principes du clavecin* (1702) del compositor Monsieur de Saint Lambert, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) del virtuoso flautista y compositor Johann Joachim Quantz, y *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) del compositor Carl Philipp Emanuel Bach.

1. Alejandra Lopera Quintanilla, graduada en flauta dulce en el Conservatorio Luigi Cherubini de Florencia – Italia. Directora del Ensemble Barroco de Arequipa e integrante del Trío Lopera. Profesora Principal de la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

2. María del Pilar Lopera Quintanilla, Licenciada en Artes Música en la UNSA. Siguió cursos de especialización en clavecín con Anna Maria Pernafelli en Italia. Integrante del Ensemble barroco de Arequipa y del Trío Lopera. Profesora Principal de la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional del San Agustín de Arequipa.



En el siglo XXI, la enseñanza musical a nivel profesional se ha masificado institutos, universidades y conservatorios ofrecen estudios de música, para los cuales se requiere un gran número de maestros que, idealmente, deberían ser virtuosos ejecutantes de su instrumento. Sin embargo, parece haber una tensión entre la formación de un maestro de música y la de un músico instrumentista (Rusinek, 2004, p. 4). Por otro lado, la exigencia en la actividad docente del nivel superior aparentemente está cada vez más orientada a estas labores institucionales o formativas, dejando de lado la más importante, por ser la base para una enseñanza de nivel profesional, que es la del dominio del instrumento. En algunos ámbitos, existe la creencia de que la labor de enseñanza del instrumento es una actividad de segundo orden; no obstante, es una profesión que requiere importantes cualidades, como el dominio técnico y el conocimiento profundo del propio instrumento, lo cual, a su vez, se traduce en la capacidad de ayudar al estudiante a desarrollar su práctica musical, sus habilidades comunicativas y, de esa forma, ampliar su musicalidad e imaginación (Harris, 2017, p. 4).

A través de la visión de tres compositores virtuosos y maestros, el perfil del docente de música en la primera mitad del siglo XVIII, en Europa, despierta gran interés. En el estado del arte respecto al músico y la enseñanza musical en esa época, resaltan las ideas plasmadas en tres tratados de interpretación instrumental escritos entre 1700 y 1753, en Francia y Alemania.

Los tres tratados, *Les principes du clavecin*, en su edición original; *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, en edición italiana de 2004; y *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, han sido elegidos por su importancia referencial en la actual formación de músicos, pues son tratados integrales que abarcan aspectos de la ejecución del instrumento, la teoría musical y cierta reflexión deontológica sobre la praxis musical y las labores de su enseñanza.

Se observa así la intención de estos autores de decirlo todo, de expresar su parecer sobre cada aspecto que forma parte de lo musical. Los tres describen el perfil ideal de un buen maestro de música, entendiéndose, a partir de estas descripciones, que la maestría del músico radica en la integridad de los aspectos performativo-instrumentales, teórico-musicales, y de la propia enseñanza. Justamente, en la tradición de la enseñanza, los tres tratados han sido revalorados y son usados hoy por especialistas en música antigua; sin embargo, su pensamiento, significación y legado trascienden los límites de esta música y se incorporan en la labor de todo músico bien informado.

Tina LaPadula, directora de educación de la asociación sin fines de lucro Arts Corps, de Seattle, Washington, expresa lo siguiente sobre el artista que, a la vez, enseña su arte:

(...) el artista docente es un artista, que no necesariamente tiene estudios de educación, aunque puede tenerlos. El artista docente es un modelo de vida, disciplina y habilidad. Transmite una tradición oral y experiencial de su forma de pensar, ver y ser. Los artistas

docentes son educadores en el verdadero sentido de la palabra; son guías, facilitadores, puentes hacia la creatividad. (LaPadula, citada por Booth, 2009, p. 6)

Este concepto puede aplicarse a los instrumentistas docentes actuales y a los del pasado. La información que se tiene sobre las formas y prácticas de la enseñanza musical durante el siglo XVIII proviene de tres fuentes históricas: primero, de las narraciones acerca del desenvolvimiento de importantes figuras musicales, virtuosos compositores que impartían lecciones; segundo, de los tratados escritos por muchos de los compositores de la época (Lawrence, 1985, p. 2); y tercero, de los archivos existentes en los conservatorios denominados *ospedali* en Italia, en los cuales se daba una esmerada formación musical a los huérfanos, tanto para proveerles un medio de vida como para suplir la demanda de músicos de la sociedad (Cafiero, 2010, p. 2).

Ahora bien, así como existía una gran demanda de músicos, la labor cada vez más ardua de los maestros formadores generó una necesidad adicional de contar con textos que sirviesen como tratados; es decir, como métodos de autoaprendizaje, comparables funcionalmente con los actuales tutoriales, los cuales, en su mayoría, detallan de manera acuciosa todos los aspectos teóricos, cognitivos y didácticos de la práctica instrumental.

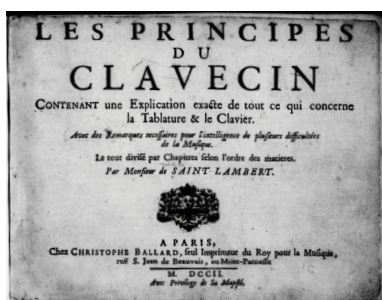


Figura 1. *Les principes du clavecin*. Recuperado de: Library of Congress (s. f.).

El primer autor, Monsieur de Saint Lambert, vivió en la Francia de Luis XIV, y los otros dos, Johann Joachim Quantz y Carl Philipp Emanuel Bach, corresponden a la época del despotismo ilustrado, personificado en el Rey Flautista, Federico el Grande de Prusia, flautista, compositor, patrón de las artes y discípulo de Quantz (Kennedy, 1994, p. 318).

Los tres compositores coincidieron en haber vivido una época de bonanza y florecimiento cultural y musical. Saint Lambert vivió durante el apogeo musical francés de la corte del Rey Sol. Debido a que no se conoce su primer nombre, se le confunde a veces con el compositor francés Michel Lambert (1610-1696). Saint Lambert editó dos tratados: el primero fue *Les principes du clavecin* (Los principios del clavecín); y el segundo, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments* (Nuevo tratado de acompañamiento del clavecín, del órgano y de otros instrumentos). Este último fue un tratado de bajo continuo impreso en 1707.

Cuando Luis XIV fue nombrado rey de Francia, en 1643, la monarquía había concentrado los poderes del Estado en la persona del monarca, mientras que la burguesía se había consolidado como el principal apoyo del absolutismo. Al concentrar el poder económico, entabló una importante relación con la realeza. Así surgió la voluntad del Rey Sol, Luis XIV (1638-1715), de hacerse famoso en Europa por su brillo artístico; es decir, pretendía establecer la supremacía artística de Francia sobre toda Europa. De esa manera, obras de poetas, músicos, pintores, escultores y arquitectos franceses hallaron su preservación para la posteridad. El rey, por su parte, gustaba fervientemente de la música, además de considerarla como una “buena forma de entretener a la corte y evitar la oposición, endulzando a los nobles con un menú diario de entretenimiento que incluía teatro, conciertos, ópera, ballets y ceremonias” (Isherwood, 1969, p. 156).

Mientras el estilo italiano que influía en la música del resto de Europa occidental otorgaba libre albedrío al intérprete en cuanto a ornamentación, el ideal estilístico de Francia en esa época fue, en cambio, un sentido de refinamiento que se implantaba en todos los aspectos de la vida, como la arquitectura, la poesía, la danza y, por supuesto, la música. En ese contexto, el Barroco musical francés estuvo marcado por la mentalidad racional, la lógica y la medida (Milla, 1998, p. 138). La música que se oía en la corte del Rey Sol más que requerir virtuosismo, exigía claridad de articulación y control en la elección y ejecución de adornos. Si bien Monsieur de Saint Lambert existió en esta época, su trabajo no estuvo al servicio de la corte y, quizá por ello, su nombre y sus tratados cayeron en el olvido (Madi y Al-Bakri, 2013, p. 1506).

El tratado *Les principes du clavecin* constituye el primer tratado de clavecín en la historia de la música. No se trata de un simple manual, sino de un texto que abarca todos los aspectos del conocimiento que un músico consolidado debe saber (Madi y Al-Bakri, 2013, p. 1526). El tratado, muy avanzado para la época por su aproximación clara y precisa a los distintos aspectos de la práctica instrumental, no solo continúa en uso, sino que está siendo revalorado, hoy en día, por abordar los aspectos fundamentales de la enseñanza del clavecín, como la lectura musical, la técnica instrumental y los aspectos humanos referidos a los valores que debe tener un enseñante o maestro y las cualidades que idealmente se esperan del estudiante.

De acuerdo a Saint Lambert, entre las páginas 7 y 9 del facsímil de su tratado en edición francesa de 1702, un maestro, para ser bueno, debe tener dos cualidades: “el saber y la probidad”, a las cuales agrega, irónicamente, la presencia de dos actitudes: “que pueda y que quiera”. Para ser un maestro, enfatiza Saint Lambert, se debe no solamente tocar bien el clavecín y ser un excelente compositor, sino tener el talento de enseñar lo que uno sabe, una cualidad que sería más importante que la de ser un “músico célebre”. Esto indica, en términos actuales, que el maestro debe conocer a profundidad las habilidades de sus estudiantes, adecuar los contenidos a las características de cada alumno y promover la enseñanza personalizada.

El maestro, según Saint Lambert, “habla como niño a los niños, razonablemente a las personas razonables”. De esa forma, promueve una comunicación directa, adaptada a la edad de cada alumno, con un lenguaje claro y sencillo. Más adelante, se refiere a los contenidos que deben ser expuestos por el maestro, para lo cual es necesario proceder de forma ordenada y sencilla, sin perturbar a los estudiantes con definiciones memorísticas fuera de lugar. Saint Lambert transmite, además, una importante lección: que el docente enseñe bajo una regla general, como si no existiesen las excepciones, y espere la ocasión particular para tratar dichas excepciones; es decir, que el estudiante conozca la excepción cuando ya sepa la regla general. Indica también que el docente dé las reglas poco a poco, sin adelantarse, pero profundizando progresivamente en cada una. Este concepto pedagógico centrado en el niño y en su desarrollo, sería postulado 60 años después por Jean Jacques Rousseau en el *Emilio*, un texto considerado revolucionario en cuanto a pedagogía y desarrollo, escrito en pleno apogeo del iluminismo (Koops, 2012, p. 5).

Asimismo, el buen maestro debe tener criterio para la elección acertada del repertorio, y optar por obras que correspondan con las posibilidades de la mano del estudiante o, incluso, componer piezas dirigidas a un estudiante en particular de acuerdo a sus necesidades técnicas. Después de brindar obras fáciles que sean divertidas, se deben entregar obras más difíciles, cuyo aprendizaje tenga el propósito de consolidar y desarrollar la técnica. El buen maestro encamina siempre hacia la perfección, tanto a los alumnos que tienen facilidad para la música como a los que presentan dificultad de aprendizaje. Y agrega una enseñanza trascendental: “Es necesario que el maestro toque mejor que sus alumnos, incluso que los que tienen más habilidad que él mismo”.

Saint Lambert advierte que el talento más importante que debe tener un maestro es el de enseñar a través del juego, evitando que los alumnos sufran a causa de los retos y las dificultades técnicas, y que la música nunca sea motivo de tristeza. Si bien se considera pioneros de la inclusión del juego en la educación a Friedrich Froebel (1782-1852), al educador suizo Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) y a la educadora italiana María Montessori (1870-1952) (Saracho y Spodek, 1995, p. 132), estos grandes pensadores de la educación desarrollaron sus ideas tiempo después de los planteamientos de Saint Lambert.

Finalmente, indica que el maestro debe saber cómo colocar la mano del alumno y corregir la posición de sus dedos, ya que los malos principios, las “falsas reglas” que se pueden enseñar, podrían ocasionar defectos difíciles de corregir más adelante. Una posición incorrecta de los dedos puede convertirse en un obstáculo que permanecerá toda la vida. Estas razones, entonces, advierten lo importante que es elegir un buen maestro (Saint Lambert, 1702, p. 7-9). La atención a la anatomía humana como un factor crítico determinante en la técnica instrumental fue estudiada recién a fines del siglo XIX, cuando los pedagogos evaluaron los movimientos de la mano desde un punto de vista científico (Wristen, 2000, p. 2). Una vez más, Saint Lambert se muestra también como un visionario que remarca la importancia de una buena posición para el futuro desarrollo técnico-mecánico del estudiante.

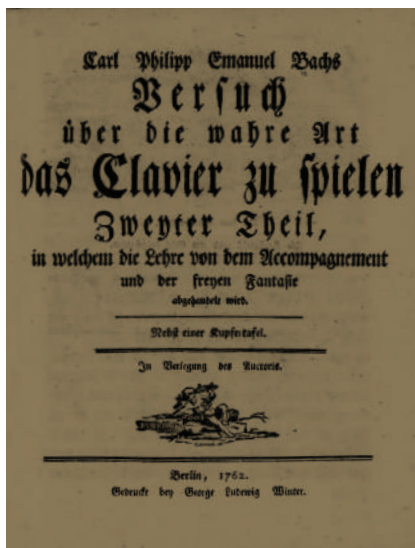


Figura 2. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Fuente: Library of Congress (s. f.).

El segundo autor, Johann Joachim Quantz, y el tercero, Carl Philipp Emanuel Bach, publican sus tratados con un año de diferencia, cincuenta años después que Monsieur de Saint Lambert. Ambos vivieron el apogeo de la Ilustración en Europa, y compusieron en diferentes circunstancias para la corte del Rey Flautista, Federico el Grande de Prusia. Este momento de la historia en Occidente es descrito en palabras de Emmanuel Kant como “la emancipación final del hombre de la conciencia de un estado inmaduro de ignorancia y error” (Porter, 1990, p. 1). Kant creía firmemente que el proceso de liberación mental que sucedía en esa época representaba el avance del pensamiento humano y que, por tanto, el hombre debía dar el gran salto.

Prusia, con Federico Guillermo I (1688-1740) y Federico II el Grande (1712-1786), se convierte en una importante potencia, los progresos técnicos y científicos suceden rápidamente y la música y las artes florecen. La historiadora española Eva Martínez Marín (2016) sostiene en su tesis doctoral:

Después de una visita a Dresde en 1728, Federico [II el Grande] recibió ocasionalmente lecciones de flauta de Johann Joachim Quantz, a quien mantuvo a su lado durante el resto de sus días. También contrató, después de 1738, de manera informal, a músicos de la talla de Carl Philipp Emanuel Bach, a quien incluyó en nómina y nombró clavecinista principal cuando se convirtió en rey. Después de todo, tuvo una formación musical muy completa y, una vez llegado al trono, en 1740, organizó una corte de las más deslumbrantes en cantidad y calidad cultural, con buena parte de los personajes más destacados del mundo intelectual, artístico y musical del momento. (p. 43)



Figura 3. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.* Fuente: Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (2021).

Johann Joachim Quantz (1697-1773), nacido en Oberscheden, Baja Sajonia, compositor, virtuoso flautista y maestro del Rey Flautista, expone sus ideas en su famoso tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensayo de un método para tocar la flauta travesera) de 1752. Este texto es un compendio del saber musical de la época, pues más allá de la técnica para tocar la flauta travesera, aborda en todo lo posible aspectos musicales, como la interpretación, la ornamentación, la función del músico acompañante, la función del solista, la presencia escénica del músico principal y, por supuesto, la delicada función del maestro de música, entendido como el que enseña o transmite los saberes musicales. Tener un buen maestro, según Quantz, es indispensable para el óptimo aprendizaje de la flauta. Su texto empieza de forma irónica:

A pesar de esto todavía hay muy poca gente que sabe tocar el instrumento de acuerdo a su naturaleza y de la manera apropiada. ¿No es acaso cierto que la mayoría de los flautistas de hoy en día sólo saben usar los dedos y la lengua, pero no la cabeza? (Quantz, 1752, p. 22)

Quantz agrega que es posible encontrar músicos que toquen muy bien el instrumento, pero que no sepan enseñar bien; mientras que otros, sin ser músicos virtuosos, pueden ser buenos maestros. Luego, en vez de establecer las cualidades del buen maestro, identifica las deficiencias que este puede tener, como desconocer la armonía o no saber los principios correctos de la técnica; es decir, de la embocadura, la digitación y la articulación, y desconocer la ornamentación y sus formas de interpretación (Quantz, 1752, p. 22). Asimismo, sostenía que un buen maestro debía tener una formación musical sólida y un conocimiento profundo del instrumento, además de buen gusto para la ornamentación y un basto sentido común.

Enfatiza también la claridad con que un maestro debe explicar, optando por la forma simple y tocando constantemente los ejemplos hasta que el alumno logre aprender el pasaje, todo esto con mucha paciencia. Al igual que Saint Lambert, Quantz opina que el maestro debe escoger las obras más apropiadas o pertinentes, que sirvan no solo para entretener musicalmente, sino para lograr un aprendizaje y un progreso artísticos. Para Quantz, el reflejo de un buen maestro son sus alumnos cuando “tocan con claridad, precisión y seguridad rítmica” (Quantz, 1752, p. 24). Así, este autor considera un factor importantísimo la elección de un buen maestro para quien desea dedicarse a la música, pues las primeras nociones técnicas deben ser “sólidas y correctas”, por eso manifiesta que “se avanza más en un año con un buen maestro que en diez con uno malo” (Quantz, 1752, p. 25).

A partir de lo expresado, se concluye que la música se aprende con comprensión y no mecánicamente, y si el estudiante tiene la suerte de contar con un buen maestro, debe poner todo de sí para aprender el oficio musical con paciencia, ponderación y entusiasmo. Por otra parte, remarca que no existe nada más nocivo para un músico en formación que el cambio sucesivo de maestros sin haber asimilado lo suficiente de cada uno.

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), hijo del compositor Johann Sebastian Bach y una de las referencias musicales en la asunción del paso del Barroco al Clasicismo, escribe *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado), un método similar al de Saint Lambert, sobre el cual Eva Martínez Marín, en su tesis *La herencia pedagógica de Carl Philipp Emmanuel Bach*, expresa:

El análisis y la lectura detallada y atenta del Versuch nos presenta otro aspecto digno de mención como es el hecho de que el autor especifique de una manera tan tangible los procedimientos técnicos, físicos y mecánicos para conseguir adquirir los recursos específicos en todos los aspectos en general pero especialmente en la ejecución y en el bajo continuo (...). Un estudio cuidadoso de todos los posibles aspectos de la ejecución musical conectando toda nuestra masa corporal al ingenio mecánico que hace vibrar al instrumento y que nos devuelve a lo etéreo a través del sonido que se produce, que producimos, nos devuelve a la magia después de haberla despojado de su misterio, desmitificado, materializado y ofrecido las claves para su configuración y moldeado. Es la grandeza del maestro ilustrado. (Martínez, 2016, p. 1202)

Sin embargo, además del notable valor pedagógico que adquiere este método en los aspectos técnico-interpretativos, su autor presenta ideas sobre cómo debe ser idealmente el maestro de música, manifestando que ha conocido alumnos que han sido víctimas de malas directivas, y que ellos “pueden encontrar el camino derecho gracias a mis principios” (Bach, 1753, p. 4).

Bach explica que, en un contexto en el que la mayoría de intérpretes instrumentistas eran también compositores y maestros de música, estos imponían a sus alumnos el estudio de un repertorio basado en sus propias obras, lo cual limitaba su acceso a otro repertorio bajo el argumento de que este sería muy difícil o “muy antiguo”.

Bach aborda, después, el rechazo a la música francesa por parte de los docentes, el cual sería causado por un prejuicio nocivo que privaría al estudiante de un repertorio valioso, ya que el Barroco francés se distinguía por una forma estética particular, y con ornamentos escritos, que debería alcanzar una interpretación coherente. Bach hace una crítica dura a los docentes que imponen a sus alumnos sus propias obras sin tomar en cuenta un repertorio que sea beneficioso para ellos, como es el caso de la música francesa:

Lamentablemente el maestro muchas veces no es capaz él mismo de tocar más que su propia música. Su cerebro estropeado y torcido comunica con rigidez sus frases musicales y compone sólo lo que puede tocar. Considerado un buen intérprete a pesar de que apenas sabe cómo se deben tocar las ligaduras, produce un enorme volumen de precarias obras para sus alumnos. (Bach, 1753, p. 5)

Al igual que Saint Lambert, Bach propone que el buen maestro debe acomodar la posición de las manos de cada uno de sus alumnos y corregir los defectos de posición errónea (Bach, 1752, p. 7). Al respecto, hoy en día, se desarrollan estudios sobre las lesiones ocasionadas por prácticas potencialmente negativas en el accionamiento técnico-mecánico de las manos o los dedos. Los docentes, por tanto, deben asumir un rol vital en la prevención de las lesiones (Guptill y Zaza, 2010, p. 2). En ese sentido, Bach es también un precursor en el cuidado de la posición manual y la práctica de la relajación. Sostiene, por otra parte, que el maestro debe enseñar a ejecutar la ornamentación siempre con el "buen gusto" (Bach, 1752, p. 7), y advierte, además, que este tiene que orientar al estudiante con un avance progresivo en la dificultad de las obras, indicando que la habilidad del docente consiste en que el alumno logre progresos casi sin darse cuenta o de manera natural (Bach, 1752, p. 10). Otro punto importante planteado por Bach es que el docente debe tocar las frases para el alumno y mostrarle claramente la forma de digitación (Bach, 1752, p. 13).

Sobre la base de estas ideas, se infiere que el docente ideal, en la concepción de Bach, tiene una mente abierta, utiliza material de otros compositores de ser necesario, piensa en la interpretación musical como una integridad entre técnica y expresión, y en la relación mente-cuerpo como una importante vía para lograr la necesaria relajación. Asimismo, es evidente que, para Bach, el maestro de música debe ser un buen intérprete instrumental y un músico culto y bien formado, para así mostrar a sus alumnos una interpretación estilísticamente congruente. La ejemplificación del maestro al alumno constituye un aporte importantísimo, pues la primera forma de aprendizaje musical es la imitación. De hecho, existen investigaciones basadas en cómo fueron los procedimientos didácticos de los maestros de música, como los realizados por Marcello Martiniano Ferreira sobre las lecciones de clavecín que impartía el maestro Ferruccio Vignanelli en la Universidad de la Sorbona.

Tras esta revisión, se concluye que los tres autores coinciden en que el maestro debe tener un conocimiento profundo no solo de su instrumento y la técnica, sino también de armonía, ornamentación e interpretación; es decir, debe ser un músico formado

integralmente. Esta afirmación es trascendente, pues enfatiza que, en el quehacer del docente intérprete, no debe existir un divorcio entre el conocimiento teórico de la música y el conocimiento propiamente estilístico.

Los tres autores coinciden también en que el maestro debe esforzarse en guiar al estudiante hacia un buen desarrollo técnico a través del aprendizaje de un repertorio progresivamente difícil, el cual sirva no solo para entretenerlo, sino sobre todo para desarrollar distintos aspectos de la musicalidad.

Quantz y Bach, que fueron contemporáneos, coinciden, a través de sus tratados, en que el maestro debe transmitir el buen gusto en la ornamentación. Saint Lambert y Quantz mencionan también el importante punto de la ética y la probidad en la enseñanza. Asimismo, sostienen que el maestro debe buscar el beneficio en el aprendizaje para el estudiante y no solo tocar obras vistosas para el entretenimiento.

Saint Lambert y Quantz coinciden en que el maestro debe expresarse con claridad y hablar al estudiante en su propio lenguaje. Siendo Saint Lambert el músico más antiguo de los tres, es quien presentó ideas revolucionarias en cuanto a la enseñanza personalizada, a la empatía que se debe tener con el estudiante y a la importancia del reconocimiento del niño como tal y no como un adulto pequeño. Expresa también que el repertorio y los contenidos deben adaptarse a las habilidades de cada estudiante.

Los tres autores resaltan la importancia de ser, ante todo, un buen intérprete, Quantz y Bach agregan que el maestro debe tocar los ejemplos permanentemente para sus alumnos, lo cual implica, a decir de Saint Lambert, que deben tener un nivel de ejecución mayor que el de sus alumnos.

Se puede concluir, a raíz del análisis y la comparación del legado de estos tres autores, que en el siglo XVIII existió una idea clara acerca de la importancia de la pedagogía en la música, así como un perfil ideal del docente, virtuoso y compositor. Todas estas ideas son válidas y aplicables en el contexto de la formación musical actual, en todos sus niveles. El perfil del docente de música expresado por estos tres compositores, virtuosos y maestros, hace tres siglos, constituye un ejemplo a seguir para todo docente de música de hoy y mañana.

Referencias

- Bach, C. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, H.868, 870. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_\(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel))
- Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. (2021). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Recuperado de: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/quantz_versuch_1752?p=5
- Booth, E. (2009). *The music teaching artist's bible: Becoming a virtuoso educator*. Oxford University Press. Recuperado de: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=vipnDAAQ-BAJ&oi=fnd&pg=PR17&dq=The+Music+Teaching+Artist%27s+Bible:+Becoming+a+Virtuoso+Educator&ots=VuRMj5V7hh&sig=2J2eH66rlwhebCEEY1QLfAi9ECAfiero>
- R. (2010). La formazione del musicista nel XVIII secolo: Il «modello» dei Conservatori napoletani. *Rivista di analisi e teoria musicale*, 15 (1), 5-25.
- Ferreira, M. (2002). Ferruccio Vignanelli: *Ou la Renaissance du clavecin en Italie au XXe siècle* (Tesis doctoral). Universidad de la Sorbona, París, Francia. Recuperado de: <http://www.theses.fr/2001PA040224>
- Guptill, C. y Zaza, C. (2010). Injury prevention: What music teachers can do. *Music Educators Journal*, 96 (4), 28-34. Recuperado de: <https://doi.org/10.1177/0027432110370736>
- Harris, P. (2017). The virtuoso teacher: The inspirational guide for instrumental and singing teachers. Faber Music. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=xBK_DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=the+virtuoso+music+teacher&ots=u1V14je8qs&sig=P-DuRLzHYtBltaMm8531De6Na3E
- Isherwood, R. (1969). The centralization of music in the reign of Louis XIV. *French Historical Studies*, 6 (2), 156-171.
- Koops, W. (2012). Jean Jacques Rousseau, modern developmental psychology, and education. *European Journal of Developmental Psychology*, 9 (Supl. 1), 46-56. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/17405629.2012.730996>
- Lawrence, I. (1985). Aspects of music education in the late eighteenth century. *History of Education*, 14 (1), 21-34. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/0046760850140102>
- Library of Congress. (s. f.). *Les principes du clavecin*. Recuperado de: <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100554/?sp=1>
- Library of Congress. (s. f.). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Recuperado de: <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.101765/?sp=1>
- Madi, A. y Al-Bakri, T. (2013). *De Saint Lambert "Les principes du clavecin"*, the first treatise on clavi-chord. Recuperado de: <https://repository.najah.edu/handle/20.500.11888/2682>
- Martínez, E. (2016). La herencia pedagógica de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788): Los Probe-Stücke (1753) y Sechs neue Clavier-Stücke (1787) desde la perspectiva del Versuch über die

wahre Art das Clavier zu spielen (1753, 1762) (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, España. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/369820>

Mila, M. (1998). Breve storia della musica. Milan: Einaudi.

Porter, R. (1990). What was the enlightenment? En R. Porter (Ed.), The Enlightenment (pp. 1-11). Londres: Palgrave. Recuperado de: https://doi.org/10.1007/978-1-349-09885-9_1

Quantz, J. (1752). Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim))

Rusinek, G. (2004). The profile of the music teacher in spanish primary schools, according to the teachers themselves. En A. Giráldez et al. (Ed.), Proceedings from the 26th International Society for Music Education World Conference [CD]. Madrid: Enclave Creativa. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Gabriel-Rusinek/publication/290582439_The_profile_of_the_music_teacher_in_Spanish_primary_schools_according_to_the_teachers_themselves/links/569a317b08ae6169e5563b98/The-profile-of-the-music-teacher-in-Spanish-primary-schools-according-to-the-teachers-themselves.pdf

Saint Lambert, M. de. (1702). Les principes du clavecin. París: Christophe Ballard. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert%2C_Michel_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert%2C_Michel_de))

Saracho, O. y Spodek, B. (1995). Children's play and early childhood education: Insights from history and theory. Journal of Education, 177 (3), 129-148. Recuperado de: <https://doi.org/10.1177/002205749517700308>

Wristen, B. (2000). Avoiding piano-related injury: A proposed theoretical procedure for biomechanical analysis of piano technique. Faculty Publications: School of Music, 6. Recuperado de: <https://digitalcommons.unl.edu/musicfacpub/6>

Reseña de discos



Nuevos aires chilenos para oboe



José Luis Urquieta Plaza (2020)



Entre las sorpresas artísticas de 2020, destaca el álbum *Nuevos aires chilenos para oboe*, que cuenta con la colaboración de siete talentosos músicos chilenos: seis compositores y el virtuoso oboísta José Luis Urquieta Plaza. En la presentación del álbum, Urquieta expresa que este proyecto nació de su inquietud por ampliar el repertorio para oboe solo, lo cual lo llevó a navegar por diversos orígenes y búsquedas estéticas. La impecable calidad técnica e interpretativa de Urquieta, sumada al buen gusto de los compositores, que exitosamente logran alcanzar el balance perfecto entre elementos oboísticos tradicionales y la técnica extendida, impresionan desde la primera hasta la última nota. Y a pesar de que este tipo de producciones son escasas en este lado del mundo, no cabe duda de que son imprescindibles para visibilizar el potencial de las nuevas generaciones de músicos latinoamericanos, y contar con un importante referente en la formación de nuevos oboístas.

Sinopsis

Mantra, compuesta por Manuel Bustamante (1994), es una contemplación que explora los múltiples estados mentales de la meditación y, entre matices y colores, desafía al oboísta a entonar el canto mientras toca el oboe. *Mariposas de sol*, de Marcos Stuardo (1984), es un conjunto de tres piezas cortas: *Mariposa de límpidos cristales*, *Mariposa errante* y *Mariposa furiosa*. En este set, la alternancia entre sonidos y pausas, el cambio repentino de registros y matices, los saltos, y la variación de articulaciones, pictóricamente aluden a la simetría de los elegantes vuelos asimétricos de las delicadas mariposas. *Dignidad*, de David Cortés (1985), cristaliza desde el imaginario musical del compositor el estallido social chileno iniciado el 18 de octubre de 2019. La obra contiene tres secciones distintas: *Punto de encuentro*, *Rabia* y *Abatimiento*. En su primera sección, la polaridad ideológica es emulada por las notas la bemol, la natural y la sostenida, que consecutivamente representan las ideas politizadas de izquierda, centro y derecha. La siguiente sección es más tensa y hace uso de trino, trémolo y frullato, para aumentar la intención de excitación musical. Los choques generados por esta polarización ideológica provocan resignación y cansancio a través de un lamento final. Aquí, el control de la velocidad de batimiento del vibrato es explorado para agregar un factor de mayor expresividad. *¿Qué pasaría si la tierra pudiera hablar?*, de Andrián Pertout (1963), celebra la cultura mapuche. Su título se ha utilizado conceptualmente para referirse a los mapuches y su filosofía espiritual que conecta al



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



hombre, la tierra y la naturaleza. *Niebla ficticia*, para oboe solo con pista optativa de Cristián Pereira (1984), retrata el caos, la impotencia, el sufrimiento y la desesperación de un pueblo reprimido, haciendo uso de una analogía que evoca al humo de los gases lacrimógenos y los carros lanza agua. Por último, *Germinación continua*, de Vicente Olave (1993), plantea una interesante narrativa de variación perpetua que, entre sus metamorfosis y retroalimentaciones, jamás renuncia a sus orígenes.

Ramon Thiago Mendes de Oliveira

Abriendo espacios a la publicación discográfica de música peruana



Fondo Editorial UNM (2020)



La publicación de los discos *¡Viva Rosa Mercedes Ayarza!* y *Mi terruño: música peruana en quinteto de metales* representa un doble logro para la Universidad Nacional de Música, ya que son fonogramas producidos íntegramente por la institución a partir de la primera “Convocatoria a iniciativas de publicación bibliográfica y discográfica” del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones (Cicrem), hoy Instituto de Investigación, dirigida a la comunidad académica con la finalidad de promover la generación de fuentes documentales de valor histórico y contribuir a la difusión de obras que componen el patrimonio musical peruano en su diversidad de formas, estilos y expresiones.

Se abrió, con esta convocatoria, un canal a través del cual se visibilizaba la producción académica en el campo de las artes, así como se mostraba el nivel interpretativo y creativo de las obras musicales compuestas por estudiantes y docentes de la UNM. De esa manera, se evidenció el entusiasmo de los participantes junto a la necesidad de concretar sus proyectos, asimismo, se percibió en la comunidad un importante potencial para la gestión y fundamentación de proyectos orientados a la producción discográfica, sustentados en composiciones, arreglos, versiones y recopilaciones musicales recientes.

La convocatoria estuvo vigente durante el primer semestre de 2019 y, tras un estricto proceso de evaluación, se determinaron, como proyectos ganadores, los presentados por estos dos gestores: Luz Merlina Honorio Vega, estudiante de la especialidad de canto, quien proponía la producción de música en piano y canto; y Huber López Callupe, docente de la especialidad de trompeta, con el proyecto de música en quinteto de metales. La producción y posproducción de ambos proyectos se desarrolló simultáneamente durante el segundo semestre de 2019, con el propósito de publicar ambos discos al iniciar el ciclo académico 2020 en ceremonia pública. Sin embargo, esta fase no pudo llevarse a cabo debido al estado de emergencia sanitaria decretado por el Gobierno del Perú, el cual obligó a la no presencialidad en actividades del ámbito educativo como medida de control frente a la pandemia. Ante estas condiciones, la presentación oficial de los discos debió ser postergada hasta octubre de 2020 y se concretó, finalmente, a través del medio virtual, con la asistencia de un público numeroso.

Haber sacado adelante estos proyectos, que en algún momento fueron anhelos musicales, es para el Instituto de Investigación un aporte concreto a la producción discográfica nacional, conforme a la visión de promover la diversidad y el conocimiento de la música en el Perú.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



¡Viva Rosa Mercedes Ayarza!

Esta producción discográfica contiene catorce obras musicales entre pregones, marineras, estampas y otras canciones recopiladas por la pianista y compositora Rosa Mercedes Ayarza (1881-1969), cuya labor musical se ubica entre lo popular nacional y lo académico, y su audición hoy, coadyuva a una comprensión amplia de la historia musical de la Lima de su época. El disco *¡Viva Rosa Mercedes Ayarza!* cuenta con un librito complementario con un texto escrito por el musicólogo peruano

Renato Neyra Ángeles, quien nos permite apreciar claramente el contexto social e histórico en el que se enmarca la obra de la compositora; para ello, se focaliza en el análisis de su repertorio. El librito contiene, además, la reseña artística de la gestora y compiladora del repertorio, la soprano Luz Merlina Honorio Vega, así como la de los músicos participantes en el fonograma: la soprano Claudia Espinoza Portocarrero, la mezzosoprano Madeleine Gutiérrez Lupinta, el tenor Marco Alonso Hurtado y los pianistas Jaime Bazán Ramírez y Karla Sánchez Tafur.

Las obras musicales incluidas en el disco son las siguientes:

1. *La perricholi*. Estampa limeña
Luz Merlina Honorio, canto. Jaime Bazán, piano
2. *La rosa y el clavel*. Zamacueca
Luz Merlina Honorio, canto. Karla Sánchez, piano
3. *Malhaya*. Marinera
Marco Hurtado, canto. Jaime Bazán, piano
4. *Ángel hermoso*. Canción
Luz Merlina Honorio y Marco Hurtado, canto. Karla Sánchez, piano
Abelardo Gamarra, letra
5. *Yo sé*. Lied
Luz Merlina Honorio, canto. Jaime Bazán, piano
6. *La concheperla*. Marinera
Marco Hurtado, canto. Jaime Bazán, piano
Abelardo Gamarra, letra. José Alvarado, música
7. *La marinera*. Marinera
Luz Merlina Honorio, canto. Karla Sánchez, piano
8. *Hasta la guitarra llora*. Triste con fuga de tondero
Luz Merlina Honorio, canto. Karla Sánchez, piano

9. *Pan de dulce*. Canción
Luz Merlina Honorio, canto. Jaime Bazán, piano
10. *La causera*. Pregón
Luz Merlina Honorio, canto. Jaime Bazán, piano
11. *La ramilletera*. Pregón
Claudia Espinoza, canto. Jaime Bazán, piano
12. *La tamalera*. Pregón
Madeleine Gutiérrez, canto. Jaime Bazán, piano
13. *La chichera*. Pregón
Luz Merlina Honorio, canto. Jaime Bazán, piano
14. *La picaronera*. Pregón
Luz Merlina Honorio, canto. Karla Sánchez, piano

Sinopsis

“En el repertorio seleccionado para este disco, se encuentra una variedad de expresiones en cuanto al tratamiento del material musical por parte de Rosa Mercedes Ayarza. En el lied, de origen alemán, está la forma más elaborada por la compositora. Los géneros musicales peruanos reconocibles son la marinera, la zamacueca y el triste con fuga de tondero. Otras formas de expresión musical presentadas son las estampas limeñas y el pregón. Cabe señalar al menos dos aspectos con relación a estas dos últimas expresiones musicales. En primer lugar, son denominaciones de formas de composición propuestas por Rosa Mercedes, las cuales le permitieron suministrar un fundamento para la interpretación y la predisposición del público a una atmósfera receptiva. En estos géneros musicales, así propuestos por Ayarza, no existe un ánimo taxativo o unívoco. Es probable que, si una escuela regional limeña se hubiese instalado en una escena visible y con un desarrollo sostenido, estas dos expresiones musicales hoy se podrían haber concretizado en géneros musicales con nombre propio.

La marinera, antes de concretarse, ha seguido un camino en el tiempo en el que ha tenido diversas denominaciones (Neyra, 2003) tales como mozamala, chilena, zanguaraña, zajuriana, entre otras. En segundo lugar, las estampas limeñas y los pregones, presentados en escenarios teatrales, responden a una relación estética entre la literatura y la música de su tiempo. (...) Rosa Mercedes con sus estampas limeñas y pregones, recurre a la descripción externa de sus personajes, a la brevedad de la extensión musical y a las escenas sucesivas. Apela musicalmente a la ornamentación y a su virtuosismo pianístico enfatizando así los detalles. Esto no es falta de profundidad, sino una forma de extender un abanico amplio de asociaciones a partir de las descripciones”

Renato Neyra



Claudia Espinoza, Luz Merlina Honorio y Madeleine Gutiérrez (primera fila, de izquierda a derecha); Jaime Bazán, Marco Alonso y Karla Sánchez (segunda fila, de izquierda a derecha).

Fotografía: Hikaru Yamada Guevara



Mi terruño: música peruana en quinteto de metales

Este fonograma no solo es la primera producción en formato para quinteto de metales de la Universidad Nacional de Música, sino también un primer logro profesional para Anta Perú, agrupación conformada por músicos egresados de esta institución e integrantes de la Orquesta Sinfónica Juvenil Bicentenario. Ellos son Huber López Callupe y Javier Cáceres Cruz en las trompetas, César Conde

Choquehuanca en el corno, Alejandro Lao Saavedra en el trombón y Deysi Jiménez Saavedra en el trombón bajo. Su propuesta musical promueve la difusión de aquella música que emerge contemporáneamente y recrea elementos de las diversas tradiciones musicales del Perú. De las nueve obras incluidas en el fonograma, seis corresponden al repertorio popular de diferentes localidades, tratadas con innovadores arreglos, originales para el formato, realizados por los integrantes del quinteto; las otras tres constituyen obras hasta entonces inéditas, creadas para este quinteto por jóvenes compositores peruanos. Mi terruño: música peruana para quinteto de metales cuenta, además, con un librito informativo que presenta un texto introductorio a cargo del compositor, musicólogo y director de orquesta, Abraham Padilla Benavides, y la correspondiente reseña artística del quinteto Anta Perú.

Las obras musicales incluidas en el disco son las siguientes:

1. *El ciprés. Yaraví*
Anónimo
Javier Cáceres, arreglista
2. *La kuyanita. Cashua cajamarquina*
Carlos Vergara, compositor
Javier Cáceres, arreglista
3. *Procesional*
Fabricio Cavero, compositor
Javier Cáceres, arreglista
4. *Y se llama Perú. Vals peruano*
Augusto Polo Campos, compositor
Javier Cáceres, arreglista
5. *Mi terruño*
Javier Cáceres, compositor
6. *Virgenes del sol. Fox incaico*
Jorge Bravo, compositor
Néstor Guerrero, arreglista

7. *Abstruso andar*
Leonardo Mendoza, compositor
8. *A ti. Muliza*
Graciano Ricce, compositor
Huber López, arreglista
9. *Verónica. Marinera*
Anónimo
Javier Cáceres, arreglista

Sinopsis

"(...)Y es aquí donde se actualiza una antigua tensión entre el desarrollo de la actividad musical popular y el estudio académico de la música, el cual, en nuestro país, ha estado orientado, en sus instituciones más representativas, a implementar la formación de los músicos bajo los cánones de la música occidental que, como sabemos, no solo difieren en muchas de sus categorías de aquella música tradicional, sino que son, incluso, mayoritariamente opuestos. Esta tensión no resuelta institucionalmente es acometida de tanto en tanto por creadores e instrumentistas, en cuya sangre habita esta doble vertiente de lo popular y lo académico, pues, siendo sus orígenes peruanos, muchas veces viniendo de la cultura popular o tradicional, la enseñanza musical recibida es de orientación occidental.

Es, por todo lo anterior, que proyectos como el de este disco, que intenta integrar en un formato académico de tradición occidental, como es el quinteto de metales, la música peruana de tradición popular, cobran mayor importancia y relevancia en el espectro cultural de nuestro país, pues son los propios músicos peruanos quienes deben abocarse a realizar proyectos que visibilicen que esta integración es posible, que esta convivencia entre las raíces tradicionales de la música de sus ancestros y los frutos del estudio académico es perfectamente viable y necesaria, imprescindible diríamos, en un país aún en vías de encontrar mecanismos que nos acerquen al respeto mutuo y al abrazo fraterno entre todos sus habitantes. Algo que este disco de Anta Perú, sin duda, contribuirá decididamente a encaminar".

Abraham Padilla

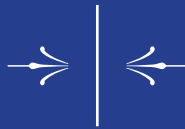


Javier Cáceres Cruz, Huber López, Deysi Jiménez, Alejandro Lao y César Conde (de izquierda a derecha), integrantes del quinteto Anta Perú.

Fotografía: Luxe-84.

Roxana Bada Céspedes

Reseña de libro



Un largo respiro. Vida y obra del oboísta Alex Klein

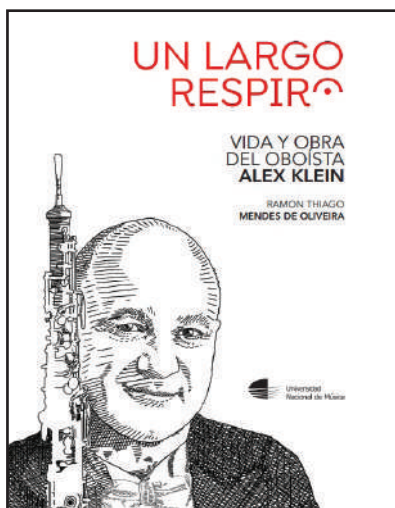


Ramon Thiago Mendes de Oliveira (2020)¹



Existen biografías que enumeran mecánicamente los sucesos de la vida de una persona, aportando fechas y lugares que el lector difícilmente recordará. Hay otras, en cambio, que, cual si se tratara de una narración, envuelven a los lectores en una travesía que pareciera provenir de la ficción. Este último es el caso de *Un largo respiro. Vida y obra del oboísta Alex Klein*², la historia de un músico que una vez

más nos lleva a concluir que la realidad siempre termina superando a la ficción.



Alex Klein es un talentoso músico que en uno de los momentos más exitosos de su vida, cuando formaba parte de una gran orquesta, descubre que tiene una enfermedad incurable, la cual limita la movilidad de una de sus manos. Sin duda, una noticia terrible que ponía en riesgo sus posibilidades de seguir tocando el instrumento al cual le había dedicado toda su vida: el oboe.

Esta circunstancia dramática que afronta el músico se relaciona con el título que, a manera de metáfora, alude a una acción que los instrumentistas ejecutan con frecuencia. Tomar

aire para después tocar el instrumento una y otra vez es algo que puede dominar, por ejemplo, un oboísta. En el caso de Alex Klein, desde el momento en que se entera de que padece una enfermedad, no solo toma un poco de aire, sino un largo respiro durante el cual tendrá primero que aceptar esa enfermedad, luego adaptarse a ella y, finalmente, superar la limitación, en la medida de lo posible, para seguir siendo el gran músico de siempre. Recién en ese momento terminaría ese largo respiro.

El autor del libro, Ramon Thiago Mendes de Oliveira, nos lleva desde la infancia inquieta de un muchacho, inmerso en un ambiente hostil y represivo de un régimen autoritario, hasta

1. Ganador de la primera "Convocatoria a iniciativas de publicación bibliográfica y discográfica" lanzada en 2019 por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones (Cicrem), hoy Instituto de Investigación.
2. Acceso al texto completo del libro a través de: https://www.unm.edu.pe/wp-content/uploads/2021/01/Cuerpo_LibroKlein_Digital_2021.pdf



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

la consagración de un oboísta brillante que, a pesar de tener una limitación física, supo continuar con sus éxitos y seguir acumulando reconocimientos internacionales, además de contribuir a la música a través de la organización de festivales que permiten descubrir y formar a una nueva generación de músicos.

Un largo respiro es, entonces, una lectura recomendable no solo para las personas vinculadas de una u otra manera a la música, sino para el público en general. Una temática tan humana y tan inspiradora puede servir a todos como un modelo de superación, perseverancia y capacidad de resiliencia.



Presentación del libro realizada el 28 de enero de 2021 a través de las redes sociales de la UNM, con la participación de Alex Klein (cuadro principal), Ramon Mendes, Roxana Bada, Erick Nájera y Omar Ponce (cuadros secundarios).

Erick Nájera de León

A graphic of a musical staff with five horizontal lines, rendered in a light blue color. The text "Prácticas musicales" is centered within the staff.

Prácticas musicales



La música en las fiestas de Navidad en Huanta, Ayacucho: tonadas y danza de tijeras

Music at Christmas parties in Huanta,
Ayacucho: tunes and scissors dance



Yins Ever Coronado Capcha¹

Universidad Nacional de Música

yinsever.coca.arpa@gmail.com



Este trabajo está basado en mi vivencia como músico, cultor e investigador de las prácticas musicales de la tradición navideña de los distintos pueblos en la provincia de Huanta, Ayacucho. Se abordan múltiples aspectos culturales: significado, mensaje, motivos de práctica, sonoridades musicales, historia, vestimentas y todo lo que conlleva la herencia cultural de estas fiestas que, arraigadas al corazón del pueblo, experimentan cambios significativos y, a la vez, conservan sus formas en la tradición.

1. La tradición navideña en Huanta: celebración y confrontación musical

La fiesta de la Navidad, en los pueblos de Huanta, promueve diversas prácticas musicales y artísticas para celebrar el nacimiento del Niño Jesús. Estas se realizan con gran fervor religioso, lideradas por el *karguyuq* o mayordomo (familia que organiza la fiesta), y cuentan con la participación de músicos, danzantes de tijeras, payas, machos y toda la población local durante tres días, con diferentes formas de expresión.

Las tres partes o momentos de la fiesta corresponden a cada día. El primer día, se bailan únicamente tonadas navideñas realizando rondas y zapateos, ejecutando sonajas, canto, arpa y violín; el segundo día, se incluye la danza de las tijeras; y el tercero, continúa la danza con la incorporación de pruebas de valor entre los danzarines, quienes emplean sus respectivas músicas y tonadas. Ese mismo día, se lleva a cabo también la quema de las azucenas con sus correspondientes músicas y tonadas. Al finalizar cada uno de los momentos de la fiesta, se baila al ritmo de géneros musicales populares, como el huayno, el carnaval, entre otros, en la casa del *karguyuq*.

Además del motivo principal de esta fiesta, que es la adoración al Niño Jesús, un motivo complementario es la realización del *qapinakuy* o confrontación entre danzantes y entre

1. Egresado de la especialidad de Arpa de la Universidad Nacional de Música. Ha participado en la Orquesta Sinfónica Nacional e integrado la Orquesta Sinfónica Juvenil Bicentenario. Desde temprana edad es cultor e intérprete del arpa andina por tradición familiar. Como investigador se dedica a la recopilación, historia y transcripción de las músicas tradicionales de Ayacucho.



payas, que se desarrolla en la puerta de la iglesia. En esta práctica, cada grupo de danzantes y músicos intenta imponer su habilidad tocando y danzando. El momento más resaltante de la fiesta es el tercer día, en el cual los danzantes desbordan su fuerza corporal, dominio mental, resistencia al dolor, valentía, valor, agilidad, fortaleza y entrega al espíritu de la competencia y confrontación. En ocasiones, estas pruebas de valor también se llevan a cabo entre payas y entre machos.

La intención de destacar durante la competencia también se manifiesta en aspectos de la música, tales como el mejor sonido de los instrumentos musicales, el mayor repertorio de tonadas entre los músicos, el buen acompañamiento del zapateo entre danzantes y entre payas, el mejor sonido de zapatos y suelas, el color más llamativo de la vestimenta, entre otros aspectos que son determinados por los espectadores del *qapinakuy* mediante la fuerza de sus aplausos.

En la dinámica de la fiesta, los *karguyuq* son los actores fundamentales, ya que tienen la responsabilidad de organizar y sustentar las diferentes actividades de esta tradición. Son generalmente pobladores del lugar o coterráneos residentes en otros lugares del país o en el extranjero, que retornan para la fiesta. Ellos contratan al grupo de músicos, danzantes y payas, y además atienden a la población participante con esmero y pomposidad.

2. El grupo artístico, sus personajes y roles sociales

En la celebración de la fiesta, se denomina *grupo* a todo el conjunto de artistas y personajes que participan con roles específicos (Figura 1). El grupo está conformado por los siguientes integrantes:



Figura 1. Grupo artístico conformado por dos danzantes, cuatro payas y dos músicos, en la celebración navideña de Huanta (2018). Fuente: Fotografía propia.

- **Músicos:** Un arpista y un violinista, quienes deben conocer las distintas melodías o tonadas específicas para cada día, las cuales los danzantes de tijeras y las payas bailarán en la fiesta y en la competencia de habilidades. La vestimenta que lucen para actuar, por lo general, es ropa típica del lugar de procedencia, que consiste, básicamente, en un sombrero, poncho o ponchito de lana y chalina.
- **Danzantes de tijeras:** Dos danzantes que bailan y, al mismo tiempo, tocan el instrumento idiófono llamado tijeras; en otras músicas, tocan la sonaja al ritmo del arpa y el violín. Los danzantes utilizan también zapatos con planta de suela para producir sonidos percutidos que permiten zapatear las tonadas en la víspera navideña. En algunos casos, los danzantes son también cantores y, cuando termina la danza, animan la fiesta cantando otros géneros musicales. El vestuario de los danzantes es complejo, consiste en zapatillas con cintas de colores, huatanas, medias negras, pantalones coloridos y con figuras bordadas, faja, pechera, casaquilla, poncho, montera, guantes coloridos y dos pañuelos. Estas prendas son predominantemente de colores relucientes, con diseños y adornos llamativos y originales de cada danzante.
- **Payas:** Cuatro mujeres bailarinas que se encargan además de cantar colectivamente los versos de las distintas tonadas según el día festivo, con el acompañamiento del arpa y el violín. Al igual que los danzantes, producen sonidos percutidos con los zapatos en todas las músicas que participan; de esa manera, el zapateo forma parte de la música (Figura 2). Como vestuario, utilizan una blusa blanca, fustán, sombrero negro, bata, pañuelos y zapatos de cuero. A diferencia de los danzantes, los vestuarios de las payas no son de colores relucientes y con diseños particulares, sino homogéneos en color. Sin embargo, de acuerdo a su tradición, cambian de vestimenta cada día de la fiesta para dar variedad a su forma de lucir.
- **Machos:** Son humoristas enmascarados que bailan libremente, cantan, zapatean y hablan con voces fingidas, teatralizando la imitación a los danzantes de tijeras, a las payas y a los músicos (Figura 3). El rol que cumplen los machos en el ambiente festivo es el de causar gracia, bromear y hacer reír a los asistentes y partícipes. Su vestuario consiste en una máscara que denota burla y una ropa con aplicaciones y remiendos que ellos mismos confeccionan, con improvisadas formas y contrastantes colores.



Figura 2. Paya en el ruedo del Qapinakuy, en competencia de baile. Fuente: Fotografía propia.



Figura 3. Dos machos o personajes humorísticos.
Fuente: Fotografía propia.

3. Espacio y tiempo de la práctica

La celebración navideña con tonadas y danza de tijeras se practica en las localidades de Villa Florida, Macachacra, Chihua, Pantacc, Huamanguilla, Maynay y otras pertenecientes a la provincia de Huanta, en la región Ayacucho, durante los días 24, 25 y 26 de diciembre. Algunos años atrás, su duración era hasta la mitad del día 27, en el cual se realizaba el *uma qampi* o acto de curar la cabeza y el *abio* o despedida de agradecimiento a los músicos, los danzantes, las payas, los machos y otros miembros de la familia del *karguyuq* por su compañía durante la fiesta.

Al ser una fiesta popular religiosa-católica, se venera simbólicamente al Niño Jesús. Existen dos estatuillas del Niño en el pueblo, las cuales son llevadas a la iglesia el 24 de diciembre para la víspera de Nochebuena y son bendecidas por el sacerdote el 25 de diciembre en la misa de Navidad. Después, junto con el grupo de música y danza (Figura 4), los *karguyuq* invitan al pueblo a continuar con la celebración.



Figura 4. Payas y músico arpista antes de la celebración de la misa.
Fuente: Fotografía propia.

4. Raíces culturales en el *qapinakuy*

Si bien la Navidad es una celebración que llegó con la colonia, la competencia musical del *qapinakuy*, que se realiza desde el 24 de diciembre, es una práctica que existía con anterioridad, la cual se habría adaptado al mundo religioso hispano. Sobrevivió entonces a través del tiempo, pues los conquistadores prohibieron todo tipo de prácticas que no se ajustasen a la veneración de la divinidad impuesta por ellos. Como lo mencionan distintas fuentes históricas, estos cambios significativos o reemplazos de objetos, cultos y prácticas se dieron en diferentes aspectos culturales.

En la práctica local, no se tienen referencias claras sobre la llegada de las tonadas y de las danzas de payas y de tijeras, las cuales debieron ser formas musicales instaladas en el periodo colonial o republicano. Sin embargo, los primeros instrumentos musicales empleados para celebrar en las fiestas del nacimiento del Niño Jesús, en el contexto no eclesiástico, debieron ser instrumentos aerófonos y de percusión del ámbito local o indígena; por ejemplo, el pito de caña y el tambor, que gradualmente serían reemplazados por instrumentos llegados de Occidente, como el arpa y el violín. Mientras estos instrumentos se arraigaban en la tradición, comenzarían a surgir fabricantes locales que emplearon materiales propios de la zona.

Los músicos y pobladores locales de Huanta, que bordean los 70 años, recuerdan que cuando fueron niños, a mediados del siglo xx, observaban que estas prácticas tradicionales se desarrollaban de manera festiva, significativamente religiosa y con gran participación

de la población. En ese contexto, se garantizaba la conservación de prácticas musicales, danzas, vestimentas y personajes típicos de la celebración navideña hasta la actualidad, elementos que están experimentando cambios en el siglo XXI.

5. Violín, arpa, tijeras, voces, sonajas y zapatos: sus roles sonoro-musicales

En Huanta, la sonoridad producida por el arpa y el violín es la base para el uso de otros instrumentos musicales, como las tijeras, las sonajas y los zapatos de suela. Una descripción de los roles sonoro-musicales que cumplen estos instrumentos en las músicas de la tonada navideña y la danza de tijeras es la siguiente:

- El violín lleva la melodía principal de las distintas tonadas y define los motivos musicales según los días de la fiesta. En tiempos antiguos, tenía una significación masculina, ya que generalmente tomaba la iniciativa, organizaba la forma musical y era el instrumento del cual todos los otros dependían. En estas músicas, se emplea el violín estándar de 4/4, con cuatro cuerdas de metal, así como el arco estándar.
- El arpa se encarga de la parte armónica o la textura polifónica de estas músicas. Su ejecución consiste en duplicar armónicamente las melodías tocadas en el violín y seguir con los bajos la línea melódica mientras ejecuta patrones rítmicos propios de los diferentes géneros musicales. A diferencia del violín, el arpa estaba asociada a la figura femenina, pues casi siempre dependía de la melodía de este. En su variante huantina tiene, por lo general, 36 cuerdas de nailon liso, transparentes y negras, mientras que en los bajos o bordones las cuerdas son entorchadas y de colores distintos. En la antigüedad, las cuerdas aplicadas al arpa eran enteramente de tripa de res. Para su mayor sonoridad en campo abierto, posee una caja de resonancia grande.
- Las voces femeninas de la tonada navideña están a cargo de las cuatro mujeres payas, su repertorio consiste en cantos al Niño Jesús, que interpretan junto al violín y el arpa. Además de cantar, las payas también compiten danzando entre sí y con el grupo contrario, intensificando sus movimientos corporales y zapateando al ritmo muy marcado de la música. Las payas elaboran las azucenas, hechas normalmente de papeles coloridos, a las que dan distintas formas para luego colocarlas en un pequeño palo con ramas. La quema de este objeto (azucena) se realiza el último día de la fiesta, tradición a la que se denomina caramuza.
- Las tijeras es un instrumento idiófono de entrechoque constituido por dos piezas sueltas y complementarias, macho y hembra, conformando una tijera (Figura 5). Están hechas enteramente de metal y son sujetadas por el músico con la mano derecha en sentido horizontal para producir el entrechoque al ejecutar movimientos de la muñeca (Figura 6). Este instrumento es ejecutado por los danzantes de tijeras mientras danzan al ritmo de la música del arpa y el violín, su sonido es vibrante y agudo y su toque consiste en llevar no solo el compás, sino marcar el patrón

rítmico específico de cada género musical y ejecutar rudimentos rítmicos de gran complejidad, con sonoridades específicas que se obtienen a través de diferentes técnicas de sacudimiento y de accionamiento de los dedos, según lo requiera la música. Para el dominio técnico de las tijeras, es muy importante la utilización de guantes de lana que son tejidos a mano para cada danzante. Existen diferencia entre las tijeras de Ayacucho y las tijeras de Huancavelica, los danzantes de la provincia ayacuchana de Huanta emplean generalmente las tijeras de Huancavelica debido a su mayor accesibilidad y cercanía geo-territorial.



Figura 5. Tijeras de danzante estilo de Huancavelica, empleada por los danzantes de Huanta, Ayacucho. Fuente: Roberto Flores.

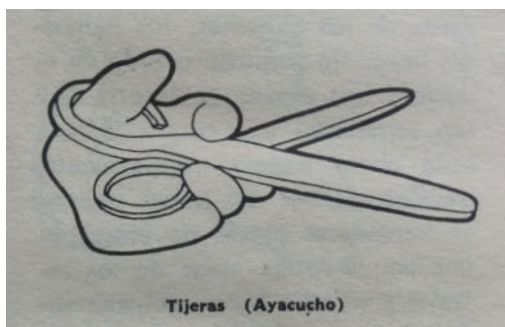


Figura 6. Sujeción de las tijeras estilo de Ayacucho. Fuente: Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú, INC (1978, p. 31).

- La sonaja es un instrumento idiófono tocado por los danzantes de tijeras en la víspera de la fiesta navideña y en momentos en que el grupo interpreta cantos al Niño Jesús. Este instrumento musical también lo tocan los personajes llamados machos cuando, ocasionalmente, se integran al grupo de músicos. Está construido con un marco de madera con dos orificios que sujetan pequeñas láminas circulares o cuadradas de

metal (Figura 7). Los machos usan sonajas rudimentarias hechas con chapas aplanadas de bebida o cerveza, engarzadas en una varilla que cruza un palo con forma de Y.



Figura 7. Sonaja de madera decorada, con dos orificios de entrechoque. Instrumento idiófono para acompañar el canto de tonadas navideñas de Huanta. Fuente: Fotografía propia.

- Los zapatos pueden ser considerados un instrumento musical, pues con ellos se producen los sonidos percutado y friccionado que son sustanciales en las tonadas navideñas. El zapateo como acción musical es ejecutado por los danzantes y las payas a manera de diálogos con el arpa y el violín en las tonadas denominadas chasqueos (Anexo 1), esto entre cada uno de los grupos. Para la buena proyección del sonido, los danzantes —además de elegir un tipo específico de zapatos para esta actividad— incorporan suelas de cuero duro en la planta.

6. Otras características de la expresión musical

La base instrumental de la tonada navideña y de la danza de tijeras es la dupla violín-arpa, sobre la cual, las voces femeninas y los instrumentos idiófonos complementan la textura armónica y rítmica del sonido musical del grupo. En esta textura, un timbre característico, que otorga identidad propia a la música navideña, es el sonido acampanado de las tijeras, en la danza de tijeras, o el sonido opaco y denso de las sonajas; es decir, los sonidos producidos por idiófonos de metal, que suenan por entrechoque, son los que brindan un ambiente de alegría y celebración a estas prácticas musicales.

Las tonadas navideñas pueden estar en compás de 2/4, 4/4, 3/8, 6/8 o 12/8, y en las tonalidades de mi menor, la menor, sol mayor o re mayor. La altura o pitch general de afinación del arpa y violín varía entre 440 Hz y 443 Hz, o en algunos casos es más aguda. Los músicos antiguos aún emplean la afinación no temperada en simpatía entre el arpa y el violín, así como utilizan la escordatura en algunas cuerdas de sus instrumentos con el fin de lograr un timbre y sonoridad especial.

Cada tonada dura entre cuarenta segundos y un minuto y medio, pues se trata de motivos breves que, de acuerdo al día festivo, varían en su duración, forma y perfil melódico. El momento más importante de la víspera es cuando el reloj marca las 24:00 horas, y las payas cantan las tonadas de adoración al Niño Jesús, acompañadas por todo el grupo instrumental. Estos cantos están tradicionalmente en la tonalidad de la menor y concluyen con zapateos bailados en ronda.

La danza de tijeras es de tempo más ágil, en un rango de 120 a 180 BPM, y se pone en práctica el segundo día de la fiesta. Sus diferentes movimientos circundan las tonalidades de sol mayor y mi menor, y son los siguientes: ensayo, sara iskuy, contradanza, tuco, wañuy unquy, golpes, agua nieve, cholada (Anexo 2), diana, chasqueo y wichqa.

Conclusiones

- La práctica musical en las fiestas de Navidad en Huanta es una actividad culturalmente significativa por la permanencia de importantes expresiones o géneros musicales, como la tonada navideña y la danza de tijeras con toda su gama de movimientos, y el uso de instrumentos musicales tradicionales, los cuales conforman un cuerpo sonoro armónico, característico de la localidad y asumido por los pobladores como una expresión musical de alegría y mucha religiosidad hacia el Niño Jesús.
- La práctica musical de la tonada navideña y la danza de tijeras adquiere distintas significancias culturales no solo en cuanto a lo festivo y al goce estético musical y visual, sino también —más allá de su dimensión religiosa— en la práctica y afirmación de valores sociales y comunitarios como principal efecto de la música en la sociedad.

Anexos

I CHASQUEO

2
29
35
41

Zpt. Vln. Atp. Zpt. Vln. Atp. Zpt. Vln. Atp.

P. Der. P. Der. P. Der.

I CHASQUEO
Tonada de navidad de Huanta

Transcripción y arreglo:
Yans Ever Coronado Cepeda

♩ = 80

11
22
32

Zapato Violin Atpa Zpt. Vln. Atp. Zpt. Vln. Atp.

sempre f ritmico
sempre f ritmico
sempre f ritmico

P. Der. P. Der. P. Der.

I CHASQUEO 3

47 Zpt. Vln. Arp.

58 Zpt. Vln. Arp.

68 Zpt. Vln. Arp.

CHOLADA
Sección de danza de tijeras

Transcripción y arreglo:
Yvins Ever Coronado Cipcha

♩ = 57

Tijeras Violin Arpa

1 2 3 4 5 6 7

CHOLADA

2

Tjira. Vih. Arp.

10 11 12 13 14 15 16 17 18

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 –hoy Instituto de Investigación– 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 equitativa 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
- j. Prácticas musicales (sin proceso de evaluación. Ver lineamientos en pág. 170)

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. Puede revisar la versión completa de nuestro manual en <http://unm.edu.pe/wp-content/uploads/2018/11/ManualApa-Musica.pdf>

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: GRAO.

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)



Prácticas musicales

Espacio de aproximación musical y etnográfica a las diferentes prácticas musicales que coexisten en Perú, comprendidas como géneros musicales y consideradas representativas de determinada comunidad.

El fundamento de esta sección es comprender la coexistencia de múltiples expresiones musicales en nuestro país y cómo estas sostienen su práctica en formas culturales y estéticas específicas y ligadas a funciones concretas. Las expresiones musicales del país pueden ser entendidas a partir de sus vertientes andina, amazónica y costeña y sus múltiples comunidades, como en relación a contextos transterritoriales de práctica o a situaciones históricas; el aporte al conocimiento plural de las músicas en Perú es objetivo y principio de *Antec*.

Antec abordará una expresión, práctica o género musical comprendida como una forma local específica. El abordaje consistirá en una aproximación etnográfica al contexto de la práctica, basada en la observación directa y participativa en la música, así como en la revisión bibliográfica pertinente. El abordaje central será el análisis y descripción de los elementos musicales, las características sonoras y performativas y el análisis de las funciones de estas músicas en el contexto social.

Por tanto, esta sección es un espacio abierto a todo músico miembro de una práctica musical local del país y que quiere dar cuenta de su experiencia, sin ser necesariamente investigador experimentado, a través de un texto elaborado con los siguientes lineamientos:

1. Descripción de la práctica musical en su contexto: descripción de carácter etnográfico u observación participativa de la música.
2. Espacio y tiempo de práctica: locación, área, época u ocasiones en que se práctica la música.
3. Raíces culturales: datos históricos de la práctica existentes en fuentes escritas o el relato oral.
4. Instrumentos musicales: descripción organológica o morfológica del/los instrumentos, variante local o asociación instrumental empleados en la música.
5. Características sonoro-musicales de la práctica: descripción de los elementos musicales: estructuras, armonía, ritmos, timbres, instrumentación, variaciones o lo que fuera particular del estilo y cómo estos se articulan con la expresión musical.
6. Conclusiones sobre el aspecto musical de la práctica.

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 2020 - Lima, Perú





Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Instituto de Investigación 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
