



# ANATEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL



LIMA ISSN: 2521-8565

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA  
CONJUNTO NACIONAL DE FOLKLORE  
TEATRO MUNICIPAL DE LIMA - DICIEMBRE DE 1973



Universidad  
Nacional de Música



Instituto de Investigación



Vol. 7, n.º 1



## UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Lydia Hung Wong  
**Presidenta de la Comisión Organizadora**

Diego Puertas Castro  
**Vicepresidente de Investigación – Comisión Organizadora**

Víctor Hugo Ñopo Olazábal  
**Director del Instituto de Investigación**

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

**Editor responsable de la revista**  
Aurelio Tello Malpartida  
**Universidad Nacional de Música, Perú**

**Asistente del ININ-UNM**  
Angela Morales Ortiz  
**Universidad Nacional de Música, Perú**

**Equipo editorial**  
Miguel Ángel Alfaro Ugaz  
Joselyn Rodríguez Lamas  
Alexandra Cipriani Ronceros  
**Universidad Nacional de Música, Perú**

**Corrector de estilo**  
Aurelio Tello Malpartida

**Ilustración**  
Lucero Pariona

**Diagramación**  
Virginia Castro Pozo  
Daniel Granda

**Comité consultivo**  
Dr. José Manuel Izquierdo König – Pontificia Universidad Católica de Chile  
Dra. Virginia Yep Lenginnam – Musikschule-Paul-Hindemith, Alemania  
Dr. Juan Mullo Sandoval – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador  
Mg. Mauricio Valdebenito Cifuentes – Universidad de Chile, Chile  
Mg. Alejandra Cragolini – Universidad Autónoma de México, México



Revista indexada en:



Verificación de  
originalidad:



Universidad Nacional de Música  
*Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación. Vol. 7, N.º 1  
(Junio, 2023). – Lima: UNM, Instituto de Investigación.

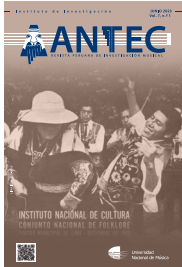
Semestral  
ISSN: 2521-8565

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)







## PORTADA

El rostro efusivo del bailarín y el pícaro recato de una danzarina de huaylas, con el fondo de los músicos del valle del Mantaro, muestran parte de la riqueza de nuestras expresiones tradicionales que llevó a los escenarios el Conjunto Nacional de Folklore que Victoria Santa Cruz fundara hace cincuenta años y al cual ANTEC rinde un pequeño homenaje.

**ANTEC** es el nombre originario de un instrumento musical empleado en diversas culturas del Perú antiguo y actual. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido, desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, las representaciones escultóricas de músicos y los 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 del instrumento 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.*

# Contenido

## PRELUDIO

La antara de este número: Tableta Nazca ..... 10

**Aurelio Tello Malpartida**

Presentación ..... 12

## TEMAS

### En torno a los 80 años de Alejandro Núñez Allauca

**Rafael Leonardo Junchaya Rojas**

1. El estilo musical de Alejandro Núñez Allauca ..... 18

**Marco Sadiel Cuentas Peralta**

2. La música de Alejandro Núñez Allauca ..... 38

### Artículos de fondo

**Francisco Alonso Caro Palomino**

3. Contribución de Chalena Vásquez a la enseñanza de la historia de la música peruana para escolares ..... 50

**Ricardo López Alcas**

4. La música en el Conjunto Nacional de Folklore: apuntes y reflexiones sobre sus inicios y su posterior proyección, al cumplirse el 50° aniversario de fundación ..... 74

**John G. Lazos**

5. Finalmente, los sonidos del siglo XIX mexicano ya no son tan lejanos: ¿qué implica escuchar de nuevo el *Te Deum laudamus* (1835) de José Antonio Gómez? ..... 98

**Juan Carlos Aliaga del Bosque**

6. *De musica latine scribenda*: How to approach a Latin text as a composer without summoning a demon in the process ..... 126

**Oscar Jeanluck Burgos Segura y Víctor Hugo Ñopo Olazábal**

7. Transformaciones de la cumbia en la costa norte del Perú en las dos primeras décadas del siglo XXI ..... 142

## CODA

### Prácticas musicales

**Valeria Salas Díaz**

9. Recorrido histórico de la viola en Lima de 1908 a 1940 ..... 177

**Diana Villena Bustamante**

10. Nacionalismo musical peruano en el repertorio guitarrístico de Luis Justo Caballero, dentro de las obras *Una canción para Claudio Luis y Andina I* ..... 195

**Álvaro Jesús Yovera Guillén**

11. La ergonomía como factor preventivo de lesiones musculoesqueléticas en intérpretes de guitarra clásica: un enfoque desde la práctica ..... 215

# Contenido

## CODA

### Reseñas

#### **Percy A. Flores Navarro**

12. Jesús Cosamalón: *Historia de la cumbia peruana, de la música tropical a la chicha* .... 235

#### **Aurelio Tello Malpartida**

13. Javier Eche copar: *La música del Perú. Tras los códigos de nuestras identidades culturales* ..... 239

#### **Daniel Dorival García**

14. Abel Rozas Aragón: *Miscelánea Cultural del Cusco* ..... 243



# Contents

## PRELUDE

The antara of this number: Tableta Nazca ..... 10

### Aurelio Tello Malpartida

Presentation ..... 12

## THEMES

### Around the 80 years of Alejandro Núñez Allauca

#### Rafael Leonardo Junchaya Rojas

1. Musical style of Alejandro Núñez Allauca ..... 18

#### Marco Sadiel Cuentas Peralta

2. The music by Alejandro Núñez Allauca ..... 38

### Feature Articles

#### Francisco Alonso Caro Palomino

3. Contribution of Chalena Vásquez to Peruvian music history's teaching for school students ..... 50

#### Ricardo López Alcas

4. Music in the National Folklore Ensemble: notes and reflections on its beginnings and its subsequent projection, on the 50<sup>th</sup> anniversary of its foundation ..... 74

#### John G. Lazos

5. Finally, the sounds of nineteenth-century Mexico are no longer so distant: what implies listening again to the *Te Deum laudamus* (1835) by José Antonio Gómez? ..... 98

#### Juan Carlos Aliaga del Bosque

6. *De musica latine scribenda: Cómo acercarse a un texto escrito en latín como compositor sin invocar a un demonio en el proceso* ..... 126

#### Oscar Jeanluck Burgos Segura and Víctor Hugo Ñopo Olazábal

7. Transformations of cumbia on the north coast of Peru in the first two decades of the XXI century ..... 142

## CODA

### Musical Practices

#### Valeria Salas Díaz

9. Historical tour of the viola in Lima from 1908 to 1940 ..... 177

#### Diana Villena Bustamante

10. Peruvian musical nationalism in the guitar repertoire of Luis Justo Caballero, within the works *Una canción para Claudio Luis* and *Andina I* ..... 195

#### Álvaro Jesús Yovera Guillén

11. Ergonomics as a preventive factor of musculoskeletal injuries in classical guitar performers: an approach from practice ..... 215

# Contents

## CODA

### Reviews

#### **Percy A. Flores Navarro**

12. Jesús Cosamalón: *Historia de la cumbia peruana, de la música tropical a la chicha* ... 235

#### **Aurelio Tello Malpartida**

13. Javier Echeopar: *La música del Perú. Tras los códigos de nuestras identidades culturales* ..... 239

#### **Daniel Dorival García**

14. Abel Rozas Aragón: *Miscelánea Cultural del Cusco* ..... 243



*Preludio*

## ⇒ La antara de esta edición ⇐



"Representación escultórica de escena de peregrinaje. Nasca (200 a.C.-650 d.C.). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú" Nota. Fuente: *Nasca. Buscando huellas en el desierto*. [2018]. Guía de la exposición homónima. Lima, Fundación Telefónica, p. 5

Esta escultura muestra una procesión o escena de peregrinaje hallada a inicios de 1921 en un cementerio antiguo de Cabildo, una población ubicada en el distrito de Changuillo, en la provincia de Nasca, en la región de Ica. El desfile va acompañado de animales, modelada en cerámica por los nasca (costa sur peruana, de 100-600 d.C. o entre el 200 a.C y el 500 d.C. según César Bolaños). El personaje principal está vestido con elegancia y presenta en su cabeza dos antaras más, colocadas encima del tocado que le cubre. Va tocando una de las grandes antaras nasca de cerámica que los arqueólogos han encontrado de manera abundante en las necrópolis de la costa sur. Esta extraordinaria muestra de la organología precolombina, de clara filiación popular en la opinión de César Bolaños (2007a, p. 28), recoge la presencia de un grupo "que va a una reunión o regresa de ella" (Bolaños, 2007b, p. 111) y revela el uso social del instrumento. Las antaras están reservadas a un personaje que se distingue de los demás en todo: atuendo, ornamentos, la mascota que lleva cargada del lado derecho, los instrumentos mismos. En la actualidad se conserva en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Aurelio Tello

---

1. Nota elaborada con datos recogidos de diversas fuentes por el equipo editorial del ININ-UNM.

## **Referencias**

Bolaños, C. (2007a). La música en el antiguo Perú. En *La música en el Perú* (2ª ed., pp. 1-64). Fondo editorial Filarmonía.

Bolaños, C. (2007b). *Origen de la música en los Andes*. Fondo editorial del Congreso del Perú.

Fundación Telefónica. (2018). *Guía Práctica: NASCA. Buscando huellas en el desierto*. [https://espacio.fundaciontelefonica.com/wp-content/uploads/2018/12/guia\\_practica\\_Nasca.pdf](https://espacio.fundaciontelefonica.com/wp-content/uploads/2018/12/guia_practica_Nasca.pdf)

## ⇒ *Presentación* ⇐

*ANTEC Revista de investigación musical* de la Universidad Nacional de Música llega a su séptimo año de vida con una selección de trabajos de diversos investigadores de varios países de la región y con una mención dedicada a celebrar los 80 años de vida del compositor Alejandro Núñez Allauca.

En estos tiempos en que el promedio de vida se ha ampliado y que muchas personas llegan a los 70 y 80 años, en una suerte de segunda juventud, no sorprende que muchos creadores sigan activos en estas edades, si consideramos que hasta hace poco tiempo quienes entraban a esas décadas empezaban a transitar el camino de la ancianidad con todo lo que esta palabra implica de retiro, de alejamiento de la vida social y de disminución de las facultades creadoras. Hoy no. Alejandro Núñez Allauca (Moquegua, 1943), radicado en Suiza desde hace algunos años, se mantiene activo como compositor y nuestra revista le rinde un sencillo homenaje por una vida dedicada de manera fecunda a la creación musical consistente en la revisión de su obra por parte de dos compositores de generaciones más nuevas. Rafael Leonardo Junchaya (Lima, 1964) hace una revisión de aspectos estilísticos de Núñez Allauca, en tanto Sadiel Cuentas (Lima, 1973) centra su mirada en algunas de las obras emblemáticas del catálogo del maestro moqueguano.

El trabajo que inaugura la sección de artículos de fondo es el que escribió Francisco Alonso Caro Palomino con el título de "Contribución de Chalena Vásquez a la enseñanza de la Historia de la Música Peruana para escolares". Es un acercamiento a la propuesta que hizo la desaparecida musicóloga para ver los contenidos y las estrategias de enseñanza de un curso donde lo central es lo que ha sucedido con el arte musical en el Perú a través de los siglos.

En 1973 vio la luz uno de los elencos más emblemáticos de la cultura peruana, dedicado a la difusión de las danzas y músicas tradicionales de nuestro país: el Conjunto Nacional de Folclore, creado por la coreógrafa, cantante y compositora Victoria Santa Cruz. Dicho conjunto tuvo once años de fructífera existencia, pero terminó disolviéndose, junto con el Coro Nacional, por la decisión de un Ministro de Educación que usó el argumento de que "el Estado no canta ni baila". Años después, como parte de las funciones de la Escuela Superior Nacional de Folklore "José María Arguedas", el conjunto reapareció renovado y con la participación de estudiantes y maestros. El artículo de Ricardo López Alcas hace un recuento del papel que cumplieron la música y los músicos en las diversas actividades que este elenco desarrolló desde su fundación y cuánto contribuyó al conocimiento de la diversidad musical y cultural del país.

La musicología histórica ha ido develando obras del pasado y con ello dando curso a un incremento del patrimonio sonoro de nuestros países latinoamericanos. El estreno del *Te Deum laudamus* del compositor mexicano José Antonio Gómez, cuya restauración se debe al musicólogo John Lazos, replantea la noción que se tiene de “lo mexicano” a partir de la configuración de un repertorio “nacionalista” que excluye de modo tajante a las expresiones musicales del siglo XIX. Los festejos patrios se hacen siempre a partir de la interpretación de partituras posteriores a la Revolución Mexicana, que dejan como ajenos los sonidos decimonónicos más cercanos a la gesta de la Independencia y a los sucesos políticos que marcaron el nacimiento de la república mexicana. “Finalmente, los sonidos del siglo XIX mexicano ya no son tan lejanos: ¿qué implica escuchar de nuevo el *Te Deum laudamus* (1835) de José Antonio Gómez?” Es la contribución del maestro Lazos a esa parcela del conocimiento que es la musicología patrimonial.

En *De musica latine scribenda: How to approach a Latin text as a composer without summoning a demon in the process*, su autor Juan Carlos Aliaga del Bosque, violinista y compositor peruano de las nuevas generaciones, plantea cómo es que los creadores musicales deben acercarse a los textos latinos sin incurrir en incorrecciones acentuales, fonéticas o rítmicas. En sus propias palabras “En este artículo, los conceptos de longitud silábica y acento tónico son presentados, explicados y aplicados a través de ejemplos musicales de distintos periodos”. Se trata, pues, de una necesaria reflexión que atañe al oficio de un compositor y la familiaridad que debe sostener con textos que proceden del latín, madre de las lenguas romances.

El último de los artículos de fondo, “Transformaciones de la cumbia en la costa norte del Perú en las dos primeras décadas del siglo XXI”, se detiene en las características que tipifican a una de las expresiones más difundidas en el Perú, la cumbia, pero aborda de manera específica la que se cultiva en la costa norte del país, que combina elementos propios del género con influencias provenientes de los países vecinos, a partir del análisis de ciertas piezas que gozan de amplia proyección. Los autores, Oscar Burgos y Víctor Hugo Ñopo, estudian aspectos que atañen al contexto y al surgimiento del género, pero también inciden en un análisis de los rasgos rítmicos, melódicos, armónicos, texturales y tímbricos del repertorio escogido.

La sección de Prácticas Musicales abre sus páginas a los trabajos de tres estudiantes recientemente egresados de nuestra casa de estudios: “Recorrido histórico de la viola en Lima” de Valeria Salas, de perfil histórico; “Nacionalismo en la obra de Justo Caballero” que pone la mirada analítica en algunos elementos de la cultura peruana presentes en las obras para guitarra del recordado maestro, escrito por Diana Villena y “La ergonomía como factor preventivo de lesiones” de Álvaro Jesús Yovera. Tres trabajos originalmente concebidos como

investigaciones para obtener el grado de bachiller en música en la Universidad Nacional de Música.

Cada año, la bibliografía sobre la música peruana se enriquece con títulos que procuran mostrar la diversidad, pluralidad y variedad de nuestras expresiones sonoras. Percy Flores Navarro, comprometido intérprete de expresiones amazónicas y egresado de la Especialidad de Música de la PUCP, hace un personal acercamiento al libro *Historia de la cumbia peruana* del historiador Jesús Cosamalón. El enciclopédico texto de Javier Eche copar *La música del Perú. Tras los códigos de nuestras identidades culturales* es motivo para que en mi calidad de investigador interesado en la música de nuestro país valore en toda su dimensión un libro que da cabida a la riqueza de miradas, lecturas e interpretaciones que propicia lo sonoro en el Perú. Por último, Daniel Dorival, docente de la UNM, se aproxima al complejo texto *Miscelánea cultural del Cusco* de Abel Rozas Aragón, músico cusqueño, violinista, compositor, director coral, cronista y crítico musical, gestor cultural, docente, promotor y estudioso de la música de la ciudad imperial, plasmando un volumen que sintetiza de manera elocuente una ingente cantidad de datos, noticias, recuento de sucesos, memoria de hechos, biografías y trazos de perfil musicológico.

El número 7.1 de *ANTEC, Revista de investigación musical* tiene la vocación de ser una publicación que dé cabida, de manera ecuménica, a la multiplicidad de voces que se ocupan de temas musicales, dentro y fuera del Perú y, a la vez, ser una puerta abierta que reciba, con los brazos abiertos, a la producción de nuestros musicólogos, investigadores, artistas, docentes y músicos en general para el enriquecimiento intelectual de nuestra comunidad.

Aurelio Tello Malpartida  
Editor responsable de ANTEC





*Temas*



*En torno a los 80 años de  
Alejandro Núñez Allauca*



**Rafael Leonardo Junchaya Rojas  
(Lima, 1965)**



Compositor, director de orquesta e investigador peruano. Es hijo del médico y compositor Rafael Junchaya Gómez. Comenzó su educación musical a los siete años, aprendiendo piano. Dos años más tarde se matriculó en el Conservatorio Nacional de Música del Perú para estudiar violín. Al finalizar sus estudios secundarios, ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, pero regresó al Conservatorio en 1988 para especializarse en composición. Fue discípulo de Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca y se graduó en el 2005 con una segunda especialidad en la enseñanza de la composición.

# El estilo musical de Alejandro Núñez Allauca

Musical style of Alejandro Núñez Allauca

Rafael Leonardo Junchaya Rojas



**Investigador Independiente**

rjunchaya@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0109-518X

## Resumen

La información sobre los compositores peruanos de la segunda mitad del siglo XX en adelante es escasa. Este artículo busca llenar ese vacío abordando el estilo musical de Alejandro Núñez Allauca, compositor moqueguano que emigró definitivamente del Perú y vive en Europa desde hace 35 años. El análisis de su producción muestra solidez técnica, gran variedad de géneros, así como fuertes vinculaciones con el mundo andino y la religión católica. No es posible afirmar que Núñez Allauca sea un compositor neoindigenista, como a veces se le tilda, sino que es claramente un compositor posmoderno.

## Palabras clave

Perú; Alejandro Núñez Allauca; neoindigenismo; posmodernismo

## Abstract

Knowledge about Peruvian composers from the second half of the 20th century is scarce. This text aims to fulfill this gap by providing an insight into Alejandro Núñez Allauca's musical style. Núñez Allauca is a composer born in Moquegua that emigrated from Peru 35 years ago and lives permanently in Europe. The analysis of his production shows a solid technical management, a variety of musical genres and strong links to Andean world and Catholic religion. It is not possible to state that Núñez Allauca is a neoindigenist composer, as he is sometimes referred to, but rather a postmodern composer.



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

## Keywords

Peru; Alejandro Núñez Allauca; neoindigenism; postmodernism

## Introducción

En la historia de la música peruana de arte, el período colonial, así como la música de la primera mitad del siglo XX, son los que se han abordado con mayor extensión. No causa sorpresa esta situación, dados los materiales y las fuentes existentes sobre dichos períodos, pero no se observa igual detalle de investigación con el que va desde inicios del siglo XIX hasta el siglo XX, es decir, el final de la Colonia y el comienzo del período republicano. Esto se puede explicar, en parte, por la escasez de fuentes, pero ésta es una carencia que se comienza a subsanar. Tampoco se observa gran acuciosidad en la investigación musical de la etapa que se inicia en la década de 1970 y llega hasta nuestros días, a pesar de su cercanía temporal y la amplia posibilidad de acceder a fuentes documentales, tanto escritas como sonoras, incluso de primera mano. Se puede argumentar una falta de distancia objetiva para enfrentar el análisis del período musical más reciente, pero ya han transcurrido cinco décadas de un notorio silencio sobre la música y los músicos de los años 70, lo que otorga una mejor perspectiva para indagar sobre la producción musical que coincide con el inicio del gobierno militar del General Velasco, entorno social y político no poco importante para el desarrollo posterior de la actividad artística y musical en el país.

Enrique Pinilla propone, tanto en su "Informe sobre la música en el Perú" (1980) como luego en "La música del siglo XX" (2007), publicada originalmente en 1985, una periodización de dicho siglo por generaciones de compositores, que no es más que una división en décadas, tomando en cuenta el momento en el que cada compositor inicia su actividad musical. Así, por ejemplo, la generación del 50 está conformada por los compositores que comienzan a presentar obras públicamente durante dicha década, con independencia del estilo musical de cada uno. Esta generación de compositores es, quizá, la más conocida, estudiada, publicada e interpretada de todas las del siglo XX, tal vez en gran medida por ser la generación que introdujo las estéticas modernas en el país y porque es la primera generación de compositores formados localmente (aunque la mayoría luego complementara sus estudios en el extranjero). Los cambios políticos y sociales que se dan en el mundo desde los años 60 y que, definitivamente, impactaron en el Perú y contribuyeron a producir cambios propios, también afectaron la producción musical del período, incluso el número de compositores nuevos que se formaron a partir de esos años, muchos de los cuales dejaron la actividad composicional o emigraron del país, llegando a ser casi desconocidos para el público y la historia cultural. El enorme silencio sobre la actividad musical desde los años 60 es un problema que recién empieza a ser

abordado paso a paso, apoyado en la distancia temporal y el deseo de conocer una realidad que es esquivada para muchos. Como muestra de este interés por las músicas olvidadas del siglo pasado, la tesis doctoral de Clara Petrozzi (2009), *La música orquestal peruana de 1945 a 2005*, no sólo hace un recorrido por las obras y los compositores del período estudiado, sino que presenta y discute los contextos sociales, culturales y políticos que rodearon la producción musical durante esos años, a la vez que discute las nociones de identidad como elemento característico de cada compositor.

En algún momento, a inicios del siglo XXI, el compositor Celso Garrido Lecca, en una conversación, acuñó la frase “música oculta” refiriéndose a su música y a la de los músicos peruanos contemporáneos que, aunque existe, no se conoce porque no se interpreta. Si esto sucede con compositores que se encuentran en el país, es fácil imaginar que aún más oculta se encuentra la música de quienes ya no estamos en el Perú. A manera de contribución para librar de la oscuridad a compositores actuales y llenar, además, ese vacío de información sobre las generaciones de la segunda mitad del siglo pasado en adelante, se presenta aquí una mirada al estilo musical del compositor moqueguano Alejandro Núñez Allauca (1943), quien habiéndose establecido definitivamente fuera del país en 1987 (año de su traslado a Italia), ha pasado a ser uno de los músicos nacionales “ocultos” para la mayoría de peruanos.

Este texto se organiza discutiendo, en primer lugar, algunos aspectos teóricos que serán pertinentes para determinar el estilo del compositor tratado. Se revisa, a continuación, diferentes obras suyas en busca de elementos característicos que ayuden a establecer una línea o líneas creativas longitudinales. Finalmente, se concluye con la caracterización del estilo del autor y una discusión de temas pendientes para trabajos futuros.

## **2. Aspectos teóricos**

### **2.1. El problema de las categorizaciones en música**

Se ha hecho mención, líneas arriba, a la “música de arte”, lo que amerita una breve discusión sobre categorías musicales. Todas las formas o intentos de clasificar la música, en todas las culturas y épocas, se topan con problemas de definición por cuanto es casi imposible encontrar especies o géneros musicales “puros” que quepan en compartimentos estancos sin comunicación o contaminación con otros, lo cual hace difícil llegar a definiciones absolutamente claras e inequívocas de tipologías musicales. Por ejemplo, Carlos Vega (1997) determina una clasificación empírica de la música en tres categorías: superior, popular y ligera, la que considera inadecuada y propone una adicional: *mesomúsica*, la

que define en función de sus contextos sociales, culturales y económicos. Pero el problema se mantiene porque muchas músicas que Vega consideraría “cultas” en la actualidad, en oposición a la *mesomúsica*, presentan características que atribuye a esta última, como su uso en espectáculos, además de que mantiene una valoración estratificada donde lo superior es la “música culta”. El término “música de arte” (que es una forma políticamente más correcta que “música culta”) hace referencia a músicas que son compuestas con una predominante intención estética y generalmente interpretadas por músicos con entrenamiento específico en formas de producción sonora determinadas (como una orquesta sinfónica o un cantante de ópera, por ejemplo) y muchas veces dirigida a públicos con gustos particulares para este tipo de música. También, los creadores de “música de arte” suelen ser profesionales que han estudiado los aspectos teóricos y de producción de esta forma de música. Pero no es una categoría impermeable, ya que mucha de ella está también compuesta para conjuntos musicales que se pueden considerar populares y dirigidas a públicos de muy diversos gustos, así como que no siempre el principal objetivo de la creación de esta música sea un fin estético, sino simplemente comercial.

En el presente texto, se entiende que la música compuesta por Alejandro Núñez Allauca, compositor no sólo de tradición popular sino además formado técnicamente en un conservatorio, es música de arte (en oposición a *mesomúsica* o música tradicional), independientemente de las relaciones económicas o sociales que hubieran motivado la composición de sus obras.

## **2.2. Modernidad y posmodernidad**

Uno de los aspectos comunes que hemos enfrentado los alumnos de composición en Lima desde que la generación del 50 tomó las riendas de la formación de nuevos compositores, es la posición frente a las ideas musicales modernas, a los estilos derivados de la música de Stravinski, Bartók, la Escuela de Viena y todo aquello que proviniera de los cursos de verano de Darmstadt. En algunos casos, cuando el alumno ya tenía una cierta relación con la música moderna, no había mayor impacto en el estilo, pero si el alumno no había tenido contacto con dicha música y, sobre todo, si provenía de una tradición musical popular, el impacto solía ser bastante grande. En algunos casos, el alumno aprendía a crear un estilo propio combinando su propia experiencia con el nuevo conocimiento. En otros casos, se dedicaba de lleno a los nuevos lenguajes, unas veces olvidando su propia tradición, otras veces como fase temporal de



experimentaciones o tal vez a regañadientes, obligado por su maestro. En todo caso, la segunda mitad del siglo XX vio a los alumnos de composición creando música en estilos modernos.

Si bien los estilos modernos han dominado gran parte del siglo pasado, desde mediados de 1960 han aparecido estilos en reacción al modernismo que, en varios casos, han sido agrupados como “posmodernismo”. Jonathan Kramer (1996) afirma que el posmodernismo es un concepto difícil de definir de forma rigurosa, proponiendo en cambio una serie de “actitudes posmodernas” que los compositores siguen de forma total o parcial. Entre las actitudes que este autor enumera están: 1) no es un rechazo ni una continuación del modernismo sino que posee aspectos de ambos, 2) es de alguna manera irónico, 3) no respeta límites entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, 4) busca romper las barreras entre estilos serios y ligeros, 5) muestra desdén por el valor de la unidad estructural, 6) no acepta distinción entre valores elitistas y populistas, 7) evita formas totalizadoras (no permite que una pieza sea tonal o serial o dentro de un molde formal específico), 8) utiliza citas y referencias a música de diversas culturas y tradiciones, 9) abraza las contradicciones, 10) incluye fragmentaciones y contradicciones, 11) abraza el pluralismo y el eclecticismo (Kramer, 1996, pp. 21-22). Esta relación de características del posmodernismo musical resulta relevante para la evaluación de la estética de un compositor de la segunda mitad del siglo XX, formado en las ideas modernas propias de la primera mitad del siglo.

### **2.3. Neindigenismo y música andina**

Durante el siglo XX, aparece en el Perú y en América Latina, una corriente artística que buscaba poner en valor elementos culturales autóctonos locales (previos a la invasión europea), integrándolas a diferentes expresiones artísticas. Esta corriente se conoce como “indigenismo”. El indigenismo musical en el Perú, a decir de Pinilla (2007, p. 131), nace juntamente con corrientes similares en literatura y pintura, bajo la influencia de los escritos de José Carlos Mariátegui, en particular “El proceso de la literatura”, uno de sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1918), a través de la valorización de la escala pentatónica.

En literatura, Cornejo Polar (1984, p. 549) cita a Tomás Escajadillo como autor de una periodización del indigenismo: indianismo, indigenismo ortodoxo y neoindigenismo. Cornejo Polar considera que el neoindigenismo se hace vigente desde la década de 1950 caracterizado por cuatro factores:

a) el empleo del realismo mágico, b) la intensificación del lirismo, c) la ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico, y d) el crecimiento del espacio de representación en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena. En música, no se ha realizado una discusión profunda sobre lo que se entiende por “indigenismo musical” y mucho menos por “neoindigenismo”, estilo al que, por ejemplo, Manuel Carranza afirma pertenecer (Carranza Cueto, 2021) y que ha sido atribuido también a Núñez Allauca.<sup>1</sup> Esta es una tarea de suma importancia para el análisis de la música del siglo XX, pero que se mantiene pendiente.

La gran mayoría de compositores que han utilizado material folclórico en sus composiciones han hecho uso de música andina, sea a través de citas, préstamos, variaciones o material para desarrollar ideas propias, pero sobre todo mediante la invención de “sonoridades andinas” abstractas creadas a través del uso de la escala pentafónica. A lo largo del siglo XX se ha establecido la narrativa de que la música incaica (y por ende, la andina primigenia) era pentafónica, pero no existe evidencia unívoca para tal afirmación, sino que se ha creado una “historia fantástica”, tal como la denomina Julio Mendivil (2012), bajo intenciones políticas.<sup>2</sup> El uso de la pentafonía remite a un universo folclórico ancestral, pero que no parece ser real sino imaginario, un ejemplo de posverdad, una verdad “falsa” refrendada por la repetición y la costumbre. Sin embargo, aun siendo falsa es a la vez real, porque la referencia ha permitido y continúa permitiendo la comunicación de la idea de lo andino en la música.

El uso más común de la escala pentafónica dentro de contextos musicales tonales es mediante la alternancia de los modos menor y su relativa mayor, aprovechando la falta de semitonos, pero estos se hacen necesarios al momento de establecer una tónica. Esta yuxtaposición es posible si las escalas pentafónicas se consideran escalas heptafónicas incompletas, careciendo de los grados que formarían semitonos. La facilidad para adscribir las escalas pentafónicas a las tonalidades (y modalidades) europeas quizá facilitó la hibridación de las melodías prehispánicas con la música traída por el invasor, de tal suerte que en la música andina contemporánea la tonalidad es norma, y aprovecha la dualidad mayor-menor tal vez como elemento sincrético con la cosmología andina. La

---

1. Al menos así se lo describe en la entrada de Wikipedia en castellano: [https://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro\\_N%C3%BA%C3%B1ez\\_Allauca](https://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_N%C3%BA%C3%B1ez_Allauca)

2. Para profundizar sobre por qué la música incaica no es necesariamente pentafónica, se recomienda la lectura del artículo citado de Julio Mendivil y de su libro *Cuentos Fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto etnomusicológico* (Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2018). También se recomienda la revisión del artículo «Visión pentatónica de la música incaica» de Castro Sotil (2022).

simplicidad con que las melodías pentafónicas se pueden fundir con las armonías europeas se puede apreciar, aunque en tono risueño, en el “Concerto grosso alla rustica” de Les Luthiers, parte de su primer disco *Sonamos, pese a todo* (1971), donde un *concertino* de quena, charango y bombo legüero se opone a un *ripieno* de cuerdas y continuo en una composición en estilo barroco. Es de resaltar que las armonías propias de este estilo circulan casi exclusivamente entre la tónica, la dominante y la subdominante, sin modulaciones siquiera a tonos cercanos. Esta característica se observa también en alguna música andina popularizada por grabaciones como el del villancico *Navidad en el Perú* (Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas [ENMDF], 1966). Este estilo armónico tonal sencillo ya se puede inferir incluso desde los ejemplos recopilados en el código Martínez de Compañón de 1701, como, *verbigratia*, la *Cachuita de la montaña* “el vuen querer”.

En todo caso, la escala pentafónica (y su interconexión con la música tonal) no es el único elemento que puede hacer referencia sonora al mundo andino, sino también lo son los géneros musicales, la organología, las formas de producción de sonido y música, amén de la coreografía y los textos. Hay muchas obras que, sin usar pentafonía, remiten hacia la identificación con el mundo del Ande, incluso a partir del solo título.

### 3. El compositor y su música

Para abordar la obra de un compositor conviene también conocer los detalles de su vida que puedan haber contribuido a dar forma a su producción. La presentación de una biografía minuciosa de Alejandro Núñez Allauca es información que se puede encontrar en otras fuentes,<sup>3</sup> pero para el fin de analizar algunas de sus obras es importante tener en cuenta algunos detalles. El compositor nació en Moquegua y se trasladó a Lima siendo adolescente, lo que sugiere que tuvo un contacto desde pequeño con músicas populares más que con otros géneros. El compositor es también un laureado intérprete del acordeón a teclado, instrumento que comenzó a tocar desde temprana edad, llegando incluso a grabar un par de discos. Además del acordeón, el compositor es organista y violonchelista, lo que acredita una cercanía con los instrumentos de teclado y de cuerda.

Al revisar el catálogo de composiciones de Alejandro Núñez Allauca<sup>4</sup> llama la atención el gran número de obras compuestas para conjuntos diversos, desde piezas para instrumento solo hasta obras sinfónico-corales. No pocas de las

3. Como por ejemplo, la que proporciona Bruno Rossi en el catálogo de las obras del compositor (Núñez Allauca, 1999). Otra fuente biográfica es la página web en su casa editorial (Pizzicato Verlag Helvetia, 2009).

4. El catálogo más completo publicado a la fecha, mencionado antes, es, lamentablemente, del siglo pasado.

obras del catálogo cuentan, además, con versiones distintas, algunas son transcripciones directas (como el caso de la *Sonata Trígono d'aria*, originalmente para clarinete y piano, pero también en versión para viola y piano), pero otras son arreglos o adaptaciones, (como *Sonrisa de Jesús*, obra para tenor solista, coro y orquesta, que también aparece como una versión reducida para voz y piano). Esta primera mirada rápida por el catálogo del compositor muestra tres elementos presentes, al menos partiendo de los títulos de las obras: la presencia del mundo andino, un fervor cristiano y un apego por la tradición clásica occidental. Lo primero se observa en obras como el ballet *Huatyacuri*, el *Concierto a Machu Picchu*, la *Misa andina*, la canción *La fiesta de la Candelaria*. El fervor religioso se reconoce tanto por obras como la *Misa andina*, *Sonrisa de Jesús*, las canciones *Madre di Dio*, *Fiesta de la Candelaria*, por el hecho (anotado en la partitura de *Sonrisa de Jesús*) de que el estreno tuvo lugar en la Ciudad del Vaticano, así como por la dedicatoria de la *Misa andina* al papa Wojtyła. La vinculación con la tradición clásica occidental se observa por la composición de obras atonales modernistas, incluso con el planteamiento de un sistema propio que denomina “estilo ornamental”, y por el uso de géneros tradicionales como sonata, sonatina, concierto, tocata y fuga.

Un aspecto indudablemente característico de la obra de Núñez Allauca es la variedad de los lenguajes que utiliza. Esta variedad abarca desde la tonalidad más simple, aquella de los compositores preclásicos, hasta la atonalidad modernista, recorriendo todo el espectro entre ambos extremos. Esta diversidad, además, hace difícil que se le enmarque en un solo estilo, por lo que encasillarlo como compositor indigenista o neoindigenista no es correcto, a pesar de que parte de su producción utilice elementos que lo vinculen a la música tradicional, ya que el corpus completo es muy variado.

#### **4. El estilo de las obras de Alejandro Núñez Allauca**

Para encontrar los hilos que conduzcan a determinar el estilo de la música del compositor, se analizan algunas de sus obras compuestas desde 1966 hasta fines del siglo, espacio en el que ha desarrollado el mayor número de obras. Estos análisis no encaran todos los aspectos de las composiciones, tarea que demandaría un espacio muchísimo mayor que el que se tiene en este texto. Es sólo un análisis en busca de los elementos más sobresalientes y característicos de cada obra a la luz de ciertos presupuestos esbozados en las secciones anteriores: la vinculación del autor con la corriente posmoderna, el uso de materiales que lo vinculen a la música andina, la presencia de temáticas específicas en su obra y aspectos técnicos de composición que fueran recurrentes. Por este motivo, no todas las obras se analizan desde la misma óptica, sino que ésta varía en función de aquello que sea más destacable o pertinente para los fines del presente estudio.

Para cada obra analizada se ofrece un vínculo a grabaciones existentes en YouTube. Gran parte de la música de cámara de Núñez Allauca está publicada por su editorial Pizzicato Verlag Helvetia.<sup>5</sup>

**Koribeni (1966).**<sup>6</sup> Es una obra para piano cuyo nombre hace referencia a la comunidad nativa homónima, del grupo machiguenga, que habita en la zona Rupa Rupa de la región de Cusco, y al río de la comunidad. De esta pieza para piano nació una suite para orquesta que fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional en 1979,<sup>7</sup> y posteriormente, una versión para guitarra en 1988<sup>8</sup> y una versión ampliada de esta última (con mayor uso de técnicas extendidas) en 2003<sup>9</sup>. La versión para piano analizada aquí corresponde a la publicada oficialmente. El manuscrito original difiere de la versión impresa en que es armónicamente más simple, pero igual evidencia una armonización basada en la escala pentafónica (Fig. 1).

## Figura 1

*Koribeni*



Nota. Primera línea del MS.

*Koribeni* es una obra no tonal, pero diatónica. En términos de Rudolph Reti (1965) se trata de una composición pantonal, utilizando tanto elementos de tonalidad como politonales o poliacórdicos. La pieza está organizada en torno a dos ideas melódicas, en esencia pentafónicas, pero con notas ajenas a la escala (que establecen el entorno politonal), las cuales se alternan, entremezclan y combinan sobre un *ostinato*. La Fig. 2 muestra el inicio de la obra y el comienzo de la primera idea melódica, sección en *la* menor con presencia de sonoridades ajenas a la escala que pertenecen a una escala pentatónica a distancia de tercera menor inferior (o segunda aumentada, *sol* bemo).

5. <https://www.pizzicato.ch/>

6. [https://youtu.be/L9YIL2sn\\_d4](https://youtu.be/L9YIL2sn_d4)

7. <https://youtu.be/KYtbr9f1q9E>

8. <https://youtu.be/YNnywb3IPoQ>

9. <https://youtu.be/KhLkYolMouc>

## Figura 2

Koribeni

The musical score for 'Koribeni' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The bass staff begins with a series of eighth notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The treble staff starts with a whole note chord (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The second system also consists of two staves. The bass staff continues with quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F). The treble staff continues with quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F).

Nota. Inicio y primera idea melódica.

La parte central introduce la segunda idea melódica, igualmente pentafónica, que inicia en *sol* menor, pero se colorea con terceras mayores descendentes que cambian la pentafonía inicial (Fig. 3).

## Figura 3

Koribeni

The musical score for 'Koribeni' is presented in three systems. The first system consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The bass staff begins with a series of eighth notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The treble staff starts with a whole note chord (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The second system also consists of two staves. The bass staff continues with quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F). The treble staff continues with quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F). The third system also consists of two staves. The bass staff continues with quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The treble staff continues with quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G).

Nota. Segunda idea melódica.

**Macchu[sic]Picchu, preludio y danza (1969).**<sup>10</sup> Esta obra fue originalmente compuesta para acordeón y figura en el primer disco grabado por el autor. Es una fantasía o *toccata* basada en melodías pentafónicas. Lo que resulta particularmente interesante en la primera versión para acordeón es el uso de la ornamentación en el acompañamiento, principalmente trinos y trémolos, que sin duda fueron la inspiración para el llamado “período ornamental” del autor que coincidiera con sus años en el Conservatorio Nacional de Música y los inmediatamente siguientes. Con posterioridad, Núñez Allauca convierte la pieza para acordeón en una obra para orquesta.<sup>11</sup>

La primera parte, *Preludio*, presenta una melodía pentafónica con un acompañamiento en trémolos (Fig. 4). La armonización es también pentafónica, pues, a pesar de que la melodía parte de la nota *la*<sub>4</sub>, llega a un *la* dos octavas más arriba y descansa sobre *mi*, el acompañamiento está básicamente en *sol*. Esta pentafonía exclusiva se convierte en tonalidad menor en la cadencia final, que introduce la sensible *sol* sostenido y hace cadencia sobre *la* menor. Es posible entender la melodía dividida en un antecedente en *do* mayor y un consecuente que termina en *la* menor, aunque sólo esta última armonía está explícitamente indicada.

#### Figura 4

Macchu Picchu



Nota. Melodía del preludio.

La segunda parte, *Danza*, introduce otra melodía pentafónica que guarda también la relación antecedente-consecuente y muestra una relación armónica similar a la melodía del *Preludio* (Fig. 5). La obra termina en una cadencia sobre *la* menor, confirmando la tonalidad de la obra.

#### Figura 5

Macchu Picchu



Nota. Melodía de la danza.

10. <https://youtu.be/07eer3GNkms>

11. [https://youtu.be/a0hHsNzt\\_ss](https://youtu.be/a0hHsNzt_ss)

**Moto ornamentale e perpetuo op. 1 (1970).**<sup>12</sup> Esta composición para piano, dedicada a Gerardo Gandini, escrita tras su estancia en el Instituto *Torcuato di Tella* de Buenos Aires, muestra el interés del autor por un lenguaje moderno, y en particular su deseo de crear un estilo basado en la ornamentación, al que denominó precisamente “estilo ornamental”. La obra es atonal, con utilización del total cromático no como serie, sino como conjuntos cromáticos descendentes. Lo más característico de la composición es el uso de trinos, grupetos y mordentes de variado tipo, los cuales están catalogados en la primera página de la partitura. La Fig. 6 muestra el primer sistema de la pieza, donde se observa la escala cromática descendente y las ornamentaciones que caracterizan la composición.

### Figura 6

*Moto ornamentale e perpetuo*

Nota. Inicio.

Esta obra es parte de un grupo de composiciones donde el autor explora un lenguaje basado en la ornamentación, como es el caso del cuarteto para cuerdas *Tremolo e ornamentale op. 4* y *Ornamenti op. 3*, para tres flautas y piano.

**Huatyacuri (1983).**<sup>13</sup> Ballet en seis escenas, el único de la producción de Núñez Allauca, está compuesto en base a melodías pentafónicas o con estructuración pentafónica casi exclusivamente. La armonización es sencilla, principalmente tonal, pero también utiliza las notas de la pentafonía para crear en algunos momentos acordes agregados. La orquestación contiene secciones particularmente notables, como la de la cuarta escena, instrumentada principalmente para metales, lo que

12. <https://youtu.be/9GE44jX8I8Y>

13. <https://youtu.be/z6DX49UjoKE>



le confiere un color instrumental que remite al *waqra puku*. El tema principal, estructurado en base a intervalos de tercera menor y cuarta justa (intervalos característicos de la escala pentafónica “menor”), aparece luego del prólogo a cargo del violín solo, y estará presente a lo largo de la obra (Fig. 7). Nótese que, a pesar de la presencia de la nota *fa* que no pertenece a la pentafonía *la-do-re-mi-sol*, se puede considerar que las terceras menores son ornamentaciones de las notas *la-mi-re-la*, que forman parte de una misma escala pentafónica.

**Figura 7**

*Huatyacuri*



Nota. Tema principal.

**Wiesbaden, concierto para piano y orquesta (1994).** Obra escrita en tres movimientos, se trata de una composición pantonal que reúne tonalidad cromática, acordes agregados y pentafonía, sin que haya conflicto entre estos elementos, ya que son complementarios con la tonalidad como base. El primer movimiento<sup>14</sup> se inicia con un gesto melódico pentafónico, pero que no resulta estructural y sólo da paso a melodías con armonizaciones tonales complejas (acordes con segundas añadidas). La adición de las segundas se justifica por su presencia en la pentafonía, pero también como parte de una sonoridad tonal compleja. En algunos momentos se usan cuartas justas en forma similar a como la utiliza Ginastera, como notas de cambio para modular.

El segundo movimiento<sup>15</sup> es armónicamente más complejo por el uso de acordes formadas por cuartas justas y aumentadas y por la utilización de movimientos melódicos cromáticos. El tercer movimiento<sup>16</sup> presenta un tema que podría vincularse a la música andina, tanto porque se inicia con notas de una escala pentafónica y mantiene una estructura sobre notas de la misma (el tema se articula sobre las notas *sol-do-mi bemol-sí bemol*) como por la síncopa que utiliza, característica de varios géneros de la música andina, sobre todo de la música puneña (Fig. 8).

**Figura 8**

*Concerto Wiesbaden*



Nota. Tema del tercer movimiento.

14. <https://youtu.be/BSoq-005kWw>  
 15. <https://youtu.be/td8jsAVSlq0>  
 16. <https://youtu.be/ixFLeYfv0fl>



### Figura 11

*Fiesta de la Candelaria*



Nota. Inicio de la parte vocal.

Al final de las frases del canto, el piano introduce regularmente un ritmo en acordes en salto de cuarta, gesto que recuerda el repique de los finales de frase en la música de sikus, como se ejemplifica en la Fig. 12.

### Figura 12

*Fiesta de la Candelaria*



Nota. Repique del piano.

Como se muestra, en algunos casos la armonía en el piano incluye notas ajenas a los acordes a manera de coloraciones, sin función tonal. La pieza termina con una melodía en el piano que remite una vez a la música de sikus (Fig. 13).

### Figura 13

*Fiesta de la Candelaria*



Nota. Frase final del piano.

En la canción *Fiesta de la Candelaria*, las referencias a la música puneña refuerzan el tema del texto y remiten al mundo de dicha festividad, pero la obra no es un mero pastiche, sino una interpretación de las melodías y gestos propios de la música puneña en una canción que se pueda identificar como andina, pero que no es música popular para la festividad.

**Sonata del Trígono d'aria (1997).**<sup>19</sup> Esta es una composición en re menor para clarinete y piano que existe también en versión con viola. Dividida en tres partes, el primer movimiento presenta un estilo mendelssohniano por sus armonizaciones, uso de las melodías, del contrapunto y de los acordes. El segundo y tercer movimientos, en cambio, recuerdan al estilo de Piazzolla, aunque el final es nuevamente romántico. Esta obra es un ejemplo de composición en donde no se utiliza ninguna referencia a la música andina ni melodías pentafónicas.

**Misa andina (1998).**<sup>20</sup> Es una obra de grandes proporciones escrita para solistas, órgano, coro y orquesta, y dedicada al papa Karol Wojtyła (Juan Pablo II). La obra está estructurada según el Ordinario de la Misa católica (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*) en veinticuatro partes. El lenguaje utilizado en esta obra es tonal romántico, con una casi exclusiva utilización del modo menor y con movimientos armónicos restringidos al cambio de modo a la tonalidad relativa mayor y a las regiones armónicas cercanas. La mayoría de las secciones de esta misa contiene melodías pentafónicas como temas iniciales o principales, los cuales están tratados de forma tonal. El casi exclusivo empleo de tonalidades menores facilita la presencia de las escalas pentafónicas, sobre todo del modo que comienza con salto de tercera menor (por ejemplo, *la, do, re, mi, sol*). Muestras de estas melodías pentafónicas se aprecian en la Fig. 14 (cuerdas graves al inicio del *Gratias* en *sol menor*) y en la Fig. 15 (inicio orquestal en *la menor*, pero con estructura pentafónica y cambio modal).

#### Figura 14

*Misa Andina*



Nota. Inicio del *Gratias*, cuerdas.

#### Figura 15

*Misa Andina*



Nota. Inicio del *Qui tollis*.

19. <https://youtu.be/tAAbTUos8h0>

20. <https://youtu.be/VApQEgXCoRk>

Además del uso de la pentafonía, otro gesto que vincula a esta misa con la música andina es la referencia tangencial a géneros como la muliza (*Laudamus te*), el yaraví (*Et incarnatus est*) o la marinera andina (*Pleni sunt coeli*). Estas referencias se limitan a gestos rítmicos o interpretativos de los géneros correspondientes que sugieren la vinculación y acercan la composición al concepto de lo andino. No obstante, la *Misa andina* es una composición eminentemente tonal, con gestos propios del estilo romántico verdiano, limitada a modulaciones cercanas, pero con uso constante de la secuencia melódica y armónica, elemento frecuente en la música europea desde el siglo XVIII.

**Concierto Machu Picchu para flauta y orquesta (1999).** Este concierto fue compuesto a pedido del flautista César Vivanco (Carranza Cueto, 2021) y existe en versión para violín y orquesta.<sup>21</sup> En esta obra también se hace uso de melodías pentafónicas dentro de una armonización tonal. Es de destacar que la orquestación (conjunto de cuerdas) muestra un estilo preclásico, sin modulaciones lejanas, que facilita la vinculación con estilos populares andinos.

Adicionalmente a las obras revisadas en esta sección, es preciso mencionar algunas cuyo estilo difiere del más general del compositor, pero que son importantes para conocer su personalidad creativa. Una de ellas es el *Omaggio a Piazzolla* (1994),<sup>22</sup> concierto para piano y orquesta (también para acordeón y orquesta), que se caracteriza por el uso extensivo de gestos y melodías propios de las composiciones de Astor Piazzolla, característicos en piezas como *Adiós Nonino*, *Oblivion* o *Tangazo*. Este concierto no muestra ninguna vinculación con la música andina ni utiliza melodía pentafónica alguna. La *Toccata e fuga su tema indígena* es una composición para piano que, como el nombre lo dice, utiliza una melodía «indígena» (pentafónica) como tema de la *toccata* y luego la *fuga*.<sup>23</sup> En esta pieza es de resaltar el uso de géneros tradicionales de la música occidental, sobre todo de la fuga. Y finalmente, los *Tres paisajes peruanos* para guitarra (1997) conformados por un vals,<sup>24</sup> un “interludio andino” y una marinera,<sup>25</sup> evidencian un interés por la música peruana más allá de lo meramente andino.

## 5. Conclusiones y recomendaciones

Antes de concluir, vale la pena recordar que cierta terminología que se ha venido utilizando dentro de las referencias a la historia de la música peruana necesita una discusión y determinación mucho más específicas. Un establecimiento claro de lo que significan “indigenismo” y “neindigenismo” musicales es importante por

21. Primer movimiento: <https://youtu.be/6eHsw0dJhTY>

22. <https://youtu.be/weoyiLHIKBg>

23. <https://youtu.be/HEe7UdEv5Hc>

24. <https://youtu.be/fHVko0Ufo90>

25. <https://youtu.be/neFars3RqOE>

cuanto no hay un uso consistente con relación a la literatura y la sociología, por ejemplo, y porque su definición precaria es además vaga y cuestionable. En esa definición que Pinilla ofrece del indigenismo musical se ve otro aspecto que vale la pena ser revisado con detalle: el de considerar a la pentafonía como elemento característico de la música incaica y por extensión, andina. Ha sido lugar común para muchos compositores peruanos el uso de esas cinco notas como elemento de vinculación con lo autóctono, pero sería conveniente repensar hasta qué punto esa relación es sostenible o justificable, si está basada en ideas erróneas, malinterpretadas o forzadas a existir por motivos políticos.

La revisión del catálogo y el análisis de obras de Alejandro Núñez Allauca muestran, en primer término, a un compositor de producción vasta y variada, con una sólida formación técnica en todo aspecto, lo que confirma el establecimiento de su producción dentro de la música de arte. Existe en su catálogo un marcado número de obras que hacen referencia a temas andinos, pero no es el total de su producción, por lo que, aún sin contar con una definición de "indigenismo" o "neoindigenismo" musicales, es imposible aseverar que se trate de un compositor indigenista o neoindigenista. No obstante, sí se puede observar que presta gran atención al tema andino, aunque mayormente se limite al uso de pentafonías en algunas obras o a la referencia melódica y rítmica.

Otro aspecto resaltante en la producción de Núñez Allauca es su vinculación con la religión católica, relación que se manifiesta por las diferentes obras cuyos títulos o temática así lo señalen, aunque no parece existir ninguna relación a nivel acústico, salvo por el eventual uso del órgano (que mediáticamente se encuentra vinculado a la música religiosa católica porque casi sólo en las iglesias hay órganos).

La coexistencia de armonías basadas en la pentafonía con armonías tonales y pantonales sugiere una pertenencia a una visión posmoderna de la composición. Este posmodernismo se subraya y confirma por otras actitudes como la falta de límites entre el pasado y el presente (composiciones neoclásicas como el *Concierto a Machu Picchu* y el concierto *Wiesbaden* o el estilo ornamental), la falta de límite entre lo serio y lo ligero (como en el *Homenaje a Piazzolla*), el rechazo a las formas totalizadoras (al utilizar distintas fuentes y recursos contrastantes en una misma obra), el uso de citas y referencias musicales (sobre todo en las composiciones con tema andino, pero también en el caso del *Homenaje a Piazzolla*), entre otras características. Por estas vinculaciones y por las mencionadas con relación a lo andino y lo católico, es posible asegurar que Alejandro Núñez Allauca es un compositor peruano posmoderno, que bebe de diversas fuentes, produce música diversa, con vinculación a sus referentes principales y de gran calidad técnica.

## Referencias

- Carranza, M. (20 de setiembre de 2021). *Alejandro Núñez Allauca, Neo-Indigenismo musical Peruano en la flauta (I)*. The Babel Flute <https://thebabelflute.com/alejandro-nunez-allauca-peruvian-composer>
- Castro, G. H. (2022). Visión pentatónica de la música incaica. Sistematización conceptual del siglo xx. En A. C. Diferente, *Todas las sangres y pensamientos. Memoria I Congreso internacional de Filosofía, Ciencias, Artes y Humanidades* (pp. 181–205). Universidad Nacional Pedro Ruíz Gallo.
- Cornejo, A. (1984). Sobre el «neoindigenismo» y las novelas de Manuel Scorza. *Revista Iberoamericana*, (127), 549–557.
- Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas [ENMDF]. (1966). *Panorama de la música tradicional del Perú*. Casa Mozart.
- Kramer, J. D. (1996). Postmodern concepts of musical time. *Indiana Theory Review*, 17(2), 21–62.
- Mendivil, J. (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, 16(31), 61–77.
- Núñez Allauca, A. (1999). *Catalogo delle opere*. (B. Rossi, Ed.) Pizzicato Verlag Helvetia.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal en el Perú de 1945 a 2005 : Identidades en la diversidad*. [Tesis para optar el grado de doctora, Universidad de Helsinki]. <http://hdl.handle.net/10138/19395>
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú* (Vol. IX, pp. 363–676). Editorial Juan Mejía Baca.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo xx. En *La música en el Perú* (2a. ed., pp. 125–213). Fondo Editorial Filarmonía.
- Pizzicato Verlag Helvetia. (2009). *Alejandro Nuñez Allauca. Beschreibung*. [https://www.pizzicato.ch/biografie\\_detail.php?id=89](https://www.pizzicato.ch/biografie_detail.php?id=89)
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo xx*. (J. Homs, Trans.). Ediciones RIALP.
- Vega, C. (1997). Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, 51(188), 75–96. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800004>



## Marco Sadiel Cuentas Peralta (Lima, 1973)



Sadiel Cuentas es bachiller en composición por la Universidad Nacional de Música del Perú y magíster en gestión cultural por la Universidad de Piura. Ha escrito múltiples obras de cámara, sinfónicas, escénicas y electrónicas, entre las cuales destacan *Cadenza*, *Introducción*, *Allegro* (Mención Honrosa en el Concurso de Composición Orquestal del Conservatorio Nacional de Música, 2006) y *Vía de la Croce* (Mención honrosa en el concurso de Composición Coral de la Asociación Peruano-China y el Conservatorio Nacional de Música, 2007). Su ópera de cámara *Post Mortem*, con libreto de Maritza Núñez, se estrenó en diciembre de 2012. Su musical *El vigilante enmascarado*, con libreto de Maritza Núñez, se presentó en octubre del 2013. Su *Concierto para violín y orquesta* lo estrenó la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Pablo Sabat, con Carlos Johnson como solista, en febrero del 2014 en el Gran Teatro Nacional. El Ministerio de Cultura del Perú le comisionó en 2015 *Tinkuy*, primer cancionero multilingüe del Perú, basado en cantos tradicionales peruanos. También le encargó *Cuatro cantos amazónicos* el año 2017, obra estrenada por el Coro Nacional de Niños y la Orquesta Sinfónica Nacional. El mismo Ministerio le comisionó en el año 2018 la obra *Cuatro cantos andinos* para el Coro Nacional de Niños que también estrenó su *Misa Quechua* en agosto del 2022. Ha sido docente en la Universidad Científica del Sur y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente enseña en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y trabaja en el Ministerio de Educación del Perú. Cayambis Music Press ha publicado sus obras.



# La música de Alejandro Núñez Allauca

The music of Alejandro Núñez Allauca

Marco Sadiel Cuentas Peralta

**Ministerio de Educación**

mcuentas@minedu.gob.pe

ORCID: 0009-0007-6855-3620



## Resumen

Este artículo explora la influencia y contribución del compositor peruano Alejandro Núñez Allauca a la música contemporánea de su país durante la segunda mitad del siglo xx. Fue un músico de la generación de los 60 y 70, inició su carrera como acordeonista antes de estudiar violoncello y composición, explorando una amplia gama de estilos, desde música tonal con elementos del folclore andino hasta técnicas de música electrónica y concreta.

Se analizan brevemente tres de sus obras: *Gravitación Humana* (1970), que combina sonidos electrónicos y música concreta; *Moto ornamentale e perpetuo* (1970), una pieza para piano que refleja su experiencia como solista de acordeón; y *Sonrisa de Jesús* (1999), una obra con temática religiosa que incorpora ritmos y escalas de la música andina.

A pesar de su talento y versatilidad, Núñez Allauca no ha recibido el reconocimiento adecuado en el Perú, su música es raramente interpretada y sus partituras no suelen ser usadas en la formación de músicos. Se sugiere que esto puede deberse a diversos factores históricos, sociales y culturales, y se ofrecen argumentos que sustentan la importancia del legado de Núñez Allauca para la cultura peruana contemporánea.

## Palabras clave

Alejandro Núñez Allauca; compositores peruanos; música electrónica; música concreta; música andina; música tonal



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

## Abstract

This article explores the influence and contribution of Peruvian composer Alejandro Núñez Allauca to his country's contemporary music during the second half of the 20th century. Núñez Allauca, a musician from the 60s and 70s generation, began his career as an accordionist before studying cello and composition, exploring a wide range of styles, from tonal music with Andean folklore elements to electronic and concrete music.

Three of his works are briefly analyzed: *Gravitación Humana* (1970), which combines electronic sounds and concrete music; *Moto ornamentale e perpetuo* (1970), a piano piece that reflects his experience as an accordion soloist; and *Sonrisa de Jesús* (1999), a work with a religious theme that incorporates rhythms and scales of Andean music.

Despite his talent and versatility, Núñez Allauca has not received adequate recognition in Peru, his music rarely performed and his scores are not commonly used in musicians' training. It is suggested that this may be due to various historical, social, and cultural factors, and arguments are offered to support the importance of Núñez Allauca's legacy for contemporary Peruvian culture.

## Keywords

Alejandro Núñez Allauca; Peruvian Composers; electronic music; concrete music; Andean music; tonal music

## Introducción

En la historia de la música contemporánea peruana, la segunda mitad del siglo XX es fundamental. Si bien esta parte de la historia ha sido principalmente relacionada con el trabajo de la llamada Generación del 50, que representa la irrupción de la estética modernista en la música académica de nuestro país, el aporte de las generaciones posteriores es igualmente significativo. Es probable que la incesante crisis política y económica del Perú sea uno de los factores que haya impedido, en su momento, valorar apropiadamente el trabajo de las generaciones posteriores a la del 50. En el presente, gracias a la distancia histórica y a un innegable momento de expansión de la música contemporánea, es posible ofrecer nuevos aportes a la construcción de la historia de nuestra música y nuestros compositores.

Alejandro Núñez Allauca (Moquegua, 1943) es un compositor que, cronológicamente, pertenece a la generación de los 60 y 70, junto a otros creadores como Walter Casas Napán, Teófilo Álvarez y Aurelio Tello (aunque

estéticamente esté más cerca de Rafael Junchaya Gómez, Óscar Cubillas y Adolfo Polack).

Se inicia en la música como acordeonista, desde niño, y realiza sus primeras composiciones para el acordeón cuando era adolescente. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música a estudiar violonchelo en 1961, y estudió composición con Andrés Sas. Al egresar del Conservatorio en 1965 se dedicó a estudiar, por cuenta propia, las corrientes musicales del siglo XX. En 1969 ganó una beca para estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella en Argentina, gracias a dos obras fruto de sus estudios independientes de la música contemporánea. A partir de 1972 se desempeñó como compositor y como concertista de acordeón, desarrollando actividades en Estados Unidos y Perú. Desde 1987 radica en Europa (primero en Italia y luego en Suiza), desarrollando una amplia producción como compositor.

Las primeras obras de Nuñez Allauca, como por ejemplo *El Alba* (1965) y la suite orquestal *Koribeni* (1967) son tonales, y usan elementos extraídos del folclore andino. Obras posteriores, producto de la etapa (1965-1966) en que Nuñez Allauca estudia la música del siglo XX, incluyen elementos aleatorios, notación gráfica y empleo de cinta magnética. Las obras producidas durante su estadía en el CLAEM (1969 - 1971) hacen uso de las técnicas de la música electrónica y concreta (*Gravitación Humana*, 1970) o abordan una estética cercana a la de las vanguardias europeas de los años 60 y 70, prescindiendo de la melodía como hilo conductor (*Moto ornamentale e perpetuo*, 1970). A partir de los años 80, Nuñez Allauca retoma las características de su primera etapa como compositor: la tonalidad como organización armónica y el uso de elementos extraídos del folclore andino.

En el entorno de los compositores peruanos de la segunda mitad del siglo XX, el estilo tonal de Nuñez Allauca podía resultar desconcertante. Compositores como Celso Garrido-Lecca, Édgar Valcárcel, Enrique Iturriaga asumen como una tarea de su generación una suerte de “puesta al día” estilística (Petrozzi, 2009), que suponía realizar una suerte de síntesis entre las técnicas modernistas y vanguardistas desarrolladas en Europa y elementos del folclore peruano. Desde esa perspectiva, el regreso de Nuñez Allauca a un estilo tonal y andino podía ser visto como un retroceso que se agrava si se considera la influencia de Rodolfo Holzman en la llamada Generación del 50. Holzmán (1949) fue crítico con la música andina, y fue crítico también con las escuelas de composición del Cuzco y Arequipa de principios del siglo XX, por considerar que sus trabajos fueron sólo ensayos preliminares y no composiciones con valor cultural propio. El camino seguido por Nuñez Allauca en su retorno a la tonalidad no es, sin embargo, un camino solitario. En la Generación del 50 el trabajo de Armando Guevara Ochoa exhibe características similares. Y en el siglo XXI, compositores como Manuel

Carranza y Daniel Cueto han abrazado una estética similar, y estos esfuerzos tienen también mucho en común con las escuelas cusqueña y arequipeña de inicios del siglo XX. Tenemos entonces en el Perú varias generaciones de compositores que presentan una estética con rasgos comunes, afirmados en la tonalidad y el uso de elementos del folclore andino. Superado el sectarismo del siglo XX, podemos reconocer y cultivar el aporte de este conjunto de compositores a la cultura peruana.

La obra de Alejandro Núñez Allauca, claramente insertada en la tradición de compositores peruanos a los que se ha hecho referencia, es amplia y diversa. Se presenta a continuación un breve análisis de tres de sus obras para ilustrar sus aportes y su camino como compositor.

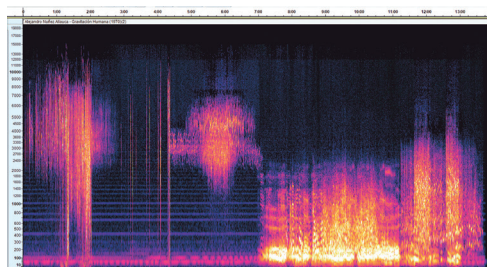
### **Gravitación Humana, 1970**

La música electrónica en la década de los 70 no se producía por medios digitales, sino analógicos. Un laboratorio de música electrónica de los 70 contaba con equipos que permitían generar sonidos, y que hacían posible registrarlos e incluso manipularlos posteriormente. Éstos se pueden dividir en dos categorías: los que producen sonidos por medio de circuitos electrónicos, y los que graban sonidos en cintas magnetofónicas y permiten su manipulación al modificar la velocidad de reproducción. Los primeros pertenecen al terreno de la música electrónica, mientras que los segundos se relacionan con la llamada música concreta.

La estructura de *Gravitación Humana* está definida alrededor de las dos categorías mencionadas. Durante la primera mitad de la obra se usan sonidos generados electrónicamente, y en la segunda mitad, sólo sonidos de música concreta. De manera adicional, la primera parte de la obra se desarrolla en un registro de frecuencias agudas y medias, mientras que la segunda lo hace principalmente en un registro de frecuencias graves.

### **Figura 1**

*Espectrograma de Gravitación Humana.*



*Nota.* En la primera mitad de la obra tienen mayor presencia las frecuencias medias y agudas, mientras que en la segunda mitad predominan las frecuencias graves.

Una característica común de estas dos grandes secciones (que presentan también subdivisiones estructurales) es que el material musical es relativamente homogéneo, pero a su vez está en constante cambio. En la primera sección, por ejemplo, se ha recurrido sobre todo a un oscilador que produce sonidos en frecuencias determinadas de manera aleatoria. Los sonidos son muy breves, de tal suerte que la mente no tiende a escucharlos en forma individualizada, sino agrupada, como lo que sucede cuando percibimos la lluvia como un conjunto, y no individualmente cada una de las gotas. En cuanto los sonidos producidos por el oscilador se mantienen dentro de un rango de frecuencias determinado, se escuchan los sonidos casi como si sonaran todas las alturas simultáneamente (como en un *cluster* cromático), pero el proceso aleatorio de generación de alturas provoca que haya, dentro del conjunto percibido, una constante variación.

De manera análoga, cuando la obra ingresa a su segunda mitad y hace uso de las técnicas de la música concreta, escuchamos un sonido muy grave, probablemente producido por una disminución importante de la velocidad de la cinta en que se grabó el sonido original. Dado que en el mundo natural los parámetros que dan forma al sonido no ocurren de manera homogénea, es decir, por ejemplo, los sonidos no mantienen una misma frecuencia o una misma amplitud constantemente, aquellos producidos en esta segunda parte presentan también una constante variabilidad, aunque, en este caso, dicha variación no sea producida por un proceso aleatorio generado electrónicamente, sino por la propia naturaleza del decaimiento acústico.

### ***Moto ornamentale e perpetuo, 1970***

Esta obra para piano solo parece haberse beneficiado de la experiencia de Núñez Allauca como solista virtuoso del acordeón. La obra, por lo menos conceptualmente, está basada en la profusa ornamentación de diversas notas musicales. A la audición, sin embargo, las notas sobre las que se aplican los adornos no son audibles, con lo que la obra se convierte en una rápida sucesión de notas donde no son las líneas melódicas ni la armonía los parámetros que otorgan una dirección al discurso musical, sino la textura. En este caso, la palabra textura no se refiere al resultado global de una polifonía, sino a la impresión sonora causada por la rápida sucesión de notas, que se producen en diversos registros del instrumento.

Las veloces sucesiones de conjuntos de notas son articuladas por silencios, que se convierten en el principal parámetro estructurador. Los espacios creados por los silencios permiten dividir la obra en frases, y las relaciones entre frases producen los momentos de tensión y distensión al interior de la pieza. Por ejemplo, en el principio se propone una frase inicial y las frases posteriores crecen en extensión, lo cual aporta tensión pues contradice las expectativas del oyente, que espera frases de una extensión similar.

Figura 2

Indicaciones sobre la notación de diversos adornos usados en la partitura

*Alejandro Núñez Allauca*

**MOTO ORNAMENTALE E PERPETUO**  
OP. 1  
(PIANO)

*Tabla ornamental:*

Nota. Manuscrito del compositor.

Cada frase aborda los registros del piano de una manera distinta, lo que otorga variedad y tensión a la obra. De esta forma, los silencios entre las frases no solamente ayudan a estructurar la pieza, sino que se convierten también en espacios de respiración, que contribuyen al manejo de la tensión al interior de la pieza.

Figura 3

Inicio "Moto Ornamentale e Perpetuo"

*a Gerardo Gandini*

**Moto Ornamentale e Perpetuo**

*a Alejandro Núñez Allauca*

Piano

$\text{♩} = 126 \text{ M.M. } 8^{\text{va}} - - - - 7$

Nota. Se nota la ausencia de barras de compás y la agrupación en frases expresadas por la unión de las plicas, así como la dedicatoria al compositor y pianista argentino Gerardo Gandini.

El tratamiento de los registros hace que el timbre sea el aspecto más característico en ella. Hacia el final, en una suerte de coda, la obra cambia su planteamiento, y se hace uso de técnicas extendidas en el piano. Concretamente, se introduce una de las manos en la caja y se reduce la vibración de las cuerdas, cambiando notoriamente el sonido del instrumento. El timbre, que ha sido un parámetro fundamental en la obra a través de la exploración de los registros del piano, es explotado de forma distinta, introduciendo una innovación en el discurso de la composición.

### **Sonrisa de Jesús, 1999**

*Sonrisa de Jesús* es una obra para solista, coro y orquesta estrenada el 15 de diciembre de 1999 por el Coro y Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia, con Luis Alva como solista. La partitura ha sido publicada por la editorial Pizzicato. Es una composición con temática religiosa, con texto de Francisco Estrella. El texto dice:

Sonrisa de Jesús sonrisa buena,  
 Sonrisa de claror de madrugada,  
 Sonrisa encantadora por serena  
 Sonrisa de ternuras traspasada.  
 Sonrisa dulce como miel de rosas,  
 Sonrisa alegre de mañana riente  
 Sonrisa que en las almas y en las cosas,  
 Va dejando una huella transparente.  
 Sonrisa de Jesús que abre caminos,  
 Y nos deja prendido siempre un sueño,  
 Sonrisa de perfiles peregrinos,  
 Que nos deja el misterio de un ensueño  
 Sonrisa de Jesús como de niño,  
 Sonrisa donde cabe todo el cielo.

Se trata de una obra tonal, representativa del estilo que desarrolla Nuñez Allauca durante su última etapa como compositor. Organizada en un solo movimiento, está dividida en dos secciones, una lenta y una rápida. La sección lenta tiene un carácter *recitativo*, mientras la sección rápida es una danza. El canto y las melodías desplegadas en la orquesta y el coro utilizan principalmente escalas pentatónicas, con diseños melódicos característicos de la música andina. En la sección rápida se usan en la orquesta ritmos característicos del acompañamiento instrumental del huayno, y la melodía utiliza también patrones típicos de la música andina. La armonía, en líneas generales, es también cercana a esta música, sobre todo en las secciones en las que se presentan ideas musicales, pero muestra rasgos cercanos al impresionismo en momentos

clave de la obra. El compositor hace uso de la armonía como un recurso para generar tensión y novedad en el discurso musical, al emplear acordes sin una función tonal convencional, aprovechando su color armónico, y apelando a la suspensión de la tonalidad por medio de escalas cromáticas. Los recursos armónicos mencionados son utilizados de manera equilibrada, sin abusar de ellos, en equilibrio con regiones de menor actividad armónica, que además representan la serenidad que propone el texto.

La orquestación es también sobria; los instrumentos suelen tocar en un registro cómodo, salvo en los momentos en los que se utilizan registros extremos para provocar tensión o exuberancia, en conjunción con las técnicas armónicas mencionadas. El uso del registro vocal es también efectivo, utilizando la voz como un vehículo más para producir tensión o serenidad en los momentos escogidos por el compositor. Las coloraturas, por ejemplo, aparecen sólo al final de la obra, cuando se alcanza una suerte de breve éxtasis. Se trata, en resumen, de una obra escrita con solvencia, con un manejo apropiado de diversos recursos en el ámbito melódico, armónico, rítmico y tímbrico.

### **Sobre el aporte de Núñez Allauca a la cultura peruana**

Si bien el breve análisis de *Gravitación Humana*, *Moto ornamentale e perpetuo* y *Sonrisa de Jesús* es insuficiente para caracterizar en su totalidad el aporte de Núñez Allauca a la cultura peruana, el acercamiento realizado sí permite establecer que nos encontramos ante un compositor plenamente competente, capaz de expresarse con una solvencia técnica que le permitió afrontar con éxito el reto de producir composiciones desde propuestas estéticas diversas y complejas. *Gravitación Humana* evidencia un buen manejo de las técnicas fundamentales de la música electrónica y concreta en los años 70, *Moto ornamentale e perpetuo* muestra también un dominio de la propuesta estética de las vanguardias europeas durante la década del 70, contraria al uso de la melodía como principal elemento conductor. *Sonrisa de Jesús* revela un conocimiento de los parámetros fundamentales de la música instrumental convencional. Las tres obras mencionadas, además, son producto de un dominio de la narración musical, de la capacidad de crear un relato sonoro que involucra al oyente a través de la gestión del interés y el grado de tensión o distensión. Núñez Allauca ha sido además un compositor muy prolífico, por lo cual no puede dejar de llamar la atención que su música no haya sido interpretada por las instituciones musicales e intérpretes de nuestro país, y que sus partituras tampoco sean usadas con mayor frecuencia en la formación de instrumentistas en las escuelas de música de nuestro país.

Una posible explicación es histórica. Como se ha mencionado antes, la posición de Holzmann ante algunos rasgos de la música andina hicieron difícil que



compositores como Núñez Allauca o como Guevara Ochoa tuvieran aceptación entre sus colegas que desconfiaban de una representación “demasiado literal” de la música folclórica, sin ser mediada constantemente por técnicas del modernismo europeo. Si se sigue ese criterio, la música de Núñez Allauca puede resultar demasiado cercana al folclore y lejana a la síntesis estilística que Holzmann proponía como ideal.

Otro motivo puede ser social. La sociedad peruana, con mucha tristeza, es profundamente racista, como lo demuestra de manera constante el tratamiento diferenciado que tienen los hechos ocurridos en provincias respecto de los que suceden en la capital, tanto a nivel estatal como de la sociedad civil y particularmente en la prensa. Entonces, el origen provinciano de Núñez Allauca puede haber sido un impedimento para que se reconociera completamente el valor de su trabajo.

Una tercera razón puede ser cultural. Durante la segunda mitad del siglo XX se practicaba un nivel de sectarismo estético (Born, 1995), y se mantenía una influencia de las ideas mesiánicas de Arnold Schoenberg: había una batalla estética por la conquista del futuro. Desde ese ángulo, el retorno de Núñez Allauca a la tonalidad puede haberlo descalificado ante los ojos de los compositores. Por lo menos, ése ha sido el manifiesto caso de Krzysztof Penderecki, como está documentado con amplitud en diversos medios (Waszak, 2020; Perlmutter, 1986). Núñez Allauca tal vez haya sido un caso local de lo mismo.

Si bien el problema del racismo no ha sido superado todavía en el Perú, sí existe en la actualidad una actitud crítica hacia el sectarismo estético, por lo cual es posible hablar ahora del trabajo de Núñez Allauca en otros términos. Como se ha dicho ya, no sólo estamos ante un compositor ampliamente competente, sino que además su trabajo hace eco de compositores anteriores a él, como Octavio Polar (1856-1916), Luis Duncker Lavalle (1874-1922), Juan de Dios Aguirre (1879-1963), Francisco Gonzales Gamarra (1890-1972), entre otros, contemporáneos suyos como Armando Guevara Ochoa, y compositores jóvenes en la actualidad, como Manuel Carranza y Daniel Cueto. Estamos entonces ante una corriente estética en el Perú que se ha mantenido casi heroicamente, a pesar del menosprecio que en algún momento tuvo por ella el *establishment* académico, y del racismo tan característico del Perú. Ahora, que existen mejores condiciones para la apreciación del trabajo de Núñez Allauca, así como el de otros compositores con propuestas estéticas similares, es oportuno poner el ahínco necesario para que su música se interprete con mayor frecuencia, se grabe con mayor calidad y que sus partituras se utilicen de manera más efectiva en la formación de compositores e instrumentistas a lo largo y ancho de nuestro país.

## Referencias

- Born, G. (1995). *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. University of California Press.  
<https://www.ucpress.edu/book/9780520202160/rationalizing-culture>
- Holzmann, R. (1949). Aporte para la emancipación de la música peruana: ¿Es posible usar la escala pentátona para la composición?. *Revista de estudios musicales*, 1(1), 62-80.  
<http://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3097432>
- Perlmutter, D. (27 de marzo de 1986). Penderecki: Universal themes, enduring music. *Los Angeles Times*.  
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-03-27-ca-1100-story.html>
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal en el Perú de 1945 a 2005 : Identidades en la diversidad*. [Tesis para optar el grado de doctora, Universidad de Helsinki]. <http://hdl.handle.net/10138/19395>
- Waszak, S. (31 de marzo de 2020). Penderecki: A classical avant-gardist loved by Hollywood. *The Jakarta Post*.  
<https://www.thejakartapost.com/life/2020/03/30/penderecki-a-classical-avant-gardist-loved-by-hollywood.html>





**Francisco Alonso Caro Palomino  
(Lima, 1980)**



Licenciado en educación artística, educador musical y gestor cultural. Ha sido director académico, director de investigación, docente e investigador cultural en la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” (ENSFJMA) de Lima. Es asesor del Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC). Realizó producciones audiovisuales dedicadas a la música peruana, entre ellas están los documentales: *Victoria para la canción criolla: Aportes de Victoria Santa Cruz a la música y danza peruana*, *Andrés Vargas Pinedo y su quena de la selva*, *Augusto Portugal Vidangos, compositor prolífico*, *Alejandro Sáez León criollo de antaño*, *Música de la diáspora africana, salvaguardia de sonidos y danzas*, entre otros. Ha realizado talleres y conferencias sobre música, arte y cultura peruana en Perú, Bolivia, Chile, Francia y Bélgica. Por su labor cultural, recibió diversos reconocimientos.

# Contribución de Chalena Vásquez a la enseñanza de la historia de la música peruana para escolares

Contribution of Chalena Vásquez to Peruvian music history's teaching for school students

Francisco Alonso Caro Palomino



**Pontificia Universidad Católica del Perú - CEMDUC**



fcaro@pucp.edu.pe

ORCID: 0009-0009-6806-8582

**Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 29 de marzo**

## Resumen

La presente investigación, de enfoque cualitativo, tiene como objetivo analizar las contribuciones de la musicóloga peruana Chalena Vásquez Rodríguez a la enseñanza de la historia de la música peruana para estudiantes escolares, desde la perspectiva de la apreciación artística cultural, el enfoque de la identidad cultural y el enfoque de derechos. Para el estudio se utilizó la técnica del análisis documental y el instrumento ficha de análisis documental. Se revisó el fascículo *Historia de la música en el Perú* elaborado por Chalena Vásquez para el Ministerio de Educación. Se hallaron aportes en las dimensiones de los derechos culturales, la etnomusicología, la interculturalidad y la investigación de la educación musical.

## Palabras clave

Chalena Vásquez; música peruana; educación musical; historia de la música



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

## Abstract

The present research with qualitative approach, aims to analyze the contribution of musicologist Chalena Vasquez Rodriguez to Peruvian Music History's teaching for school students, from the perspective of cultural artistic appreciation, the cultural identity approach and the rights approach. For the study, the documentary analysis technique and the documentary analysis sheet instrument were used. The booklet History of music in Peru prepared by Chalena Vásquez for the Ministry of Education was reviewed. Contributions were found in the dimensions of cultural rights, ethnomusicology, interculturality and music education research.

## Keywords

Chalena Vásquez; Peruvian music; music education; music history

## Introducción

La musicóloga peruana Rosa Elena "Chalena" Vásquez Rodríguez, nacida en Sullana en 1950 y fallecida en Lima en 2016, constituye a través de sus investigaciones sobre la música popular del Perú uno de los referentes de la musicología peruana de los últimos años. Ganó el premio Casa de las Américas en el año 1979 con el libro *La práctica musical de la población negra en el Perú: La danza de los negritos de El Carmen*. Como investigadora promovió el estudio respetuoso de las músicas tradicionales y populares, con una mirada humanista y digna hacia el trabajo de los cultores desde la pluralidad de las músicas y de la interculturalidad.

Chalena, en sus discursos, destacó que la labor de los cultores y de los trabajadores de la música es un trabajo digno, el ser músico o profesor de música es una profesión igual de importante como la de un médico, abogado, ingeniero y otros que forman parte de una comunidad. En la diversidad están los complementos, la reciprocidad, el equilibrio y el respeto entre todos.

La consideración que tenía a los maestros de música tradicional era recíproca, ya que luego cultivaban una gran amistad. Le decían afectuosamente "Chalénita" o "maestra Chalena", demostrando gran admiración a su calidad personal y trabajo. Aurelio Tello (2021) apunta que Chalena, con el tiempo, se transformó en un modelo a seguir en el campo de la musicología, no sólo para el Perú, sino también para el continente. Con sus estudios de las músicas tradicionales y populares de su país, se acercaba con gran respeto a los maestros cultores.



Fuente: Archivo fotográfico de Kamilo Riveros

Investigar sobre la música tradicional andina en el Perú, conlleva procesos complejos de preparación como por ejemplo hablar y comprender el quechua que se practica en varias regiones andinas o conseguir los recursos necesarios para el trabajo de campo, que son algunas de las tareas retadoras de los investigadores. Raúl Renato Romero (2017) indica que los estudios en música andina en el Perú en el siglo XX no recibían muchos apoyos institucionales, los investigadores tenían que realizar grandes esfuerzos, lo que ocasionó que las investigaciones musicológicas no tuvieran regularidad en el tiempo.

Debo decir que Chalena Vásquez fue mi maestra de investigación musical en la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", en la carrera de Educación Artística, en la especialidad de Folklore con mención en Música, entre los años 2003-2005. Este acercamiento de estudiante-maestra dejó una huella y estímulo para consolidar mi vocación docente y también mi curiosidad constante por los diversos temas que se pueden abordar desde la musicología y la investigación de la educación musical.



Fuente: Archivo  
fotográfico de  
Kamilo Riveros

En la educación musical, en el área curricular, es importante integrar una propuesta donde se fortalezca el reconocimiento de la cultura propia, generando nexos con los cultores tradicionales e intérpretes de canciones populares para que el estudiante tenga una perspectiva amplia de las músicas. Según Rafael Martín Castilla (2010), en los procesos de enseñanza y aprendizaje de las músicas es necesario comprender los contextos socioculturales en que se desarrollan, desde las músicas tradicionales y populares, con una mirada intercultural. Integrarlas al currículo educativo desde una perspectiva inclusiva, permite reconocer diversas formas de organización sonora y transmitir de generación en generación el legado musical.

El arte musical, como un proceso vivencial de afirmación de un derecho cultural, debe ser orientado por especialistas educadores musicales en espacios escolares. Su formación orienta el reconocimiento del rol pedagógico y adaptación de capacidades según el nivel del estudiante, brindando metodologías, estrategias y contenidos acorde al contexto sociocultural. Luzmila y Julio Mendivil (2020) señalan que la influencia de los sistemas neoliberales en la educación resta importancia a la música, evidenciando que la educación musical está como subcategoría dentro de la educación artística y, en algunos casos, a cargo de docentes que no son especialistas, sobre todo en los colegios del sector público. También indican que en Latinoamérica hay una preferencia



por la música clásica para los procesos de enseñanza de la música, postergando otras formas musicales que son de otras estructuras y poblaciones.

Los procesos migratorios en el Perú dieron como resultado el mestizaje cultural, desde el cual la música cumple un rol social porque permite integrar a diversas comunidades desde sus propias percepciones, sentimientos y emociones, que se forman con un lenguaje identitario, colectivo y sonoro. Ana Lucía Frega e Irene Sabanes (2014) afirman que el multiculturalismo plantea una realidad en la que las migraciones tienen un valor educativo en la enseñanza de la música, desde la diversidad cultural en un mismo grupo de personas y sus formas particulares de compartir, comunicarse, intercambiar, respetarse y aprender entre ellas.

Hay que decir que Chalena Vásquez fue una defensora de los derechos humanos y la implicancia que tienen para el desarrollo y progreso de las personas, resaltando los derechos culturales, los derechos de las niñas y los niños, y los derechos de los pueblos indígenas (Vásquez, 2009).



Fuente: Archivo fotográfico de Kamilo Riveros

En el Perú, la educación básica regular está dividida en tres niveles: inicial, primaria y secundaria. La música es uno de los cuatro lenguajes artísticos del área de Arte y Cultura que se encuentra en el Currículo Nacional del Ministerio de Educación (MINEDU). El MINEDU (2016) establece dos competencias y seis capacidades en el área de Arte y Cultura organizadas así:

**Tabla 1**

*Competencias y capacidades en el área de Arte y Cultura*

| Competencias  | Capacidades   |
|---|---|
| <p>Aprueba de manera crítica manifestaciones artístico-culturales</p> | <p>Percibe manifestaciones artístico-culturales.<br/>Contextualiza las manifestaciones culturales.<br/>Reflexiona creativa y críticamente sobre manifestaciones artístico culturales.</p> |
| <p>Crea proyectos desde los lenguajes artísticos</p>                  | <p>Explora y experimenta los lenguajes del arte.<br/>Aplica procesos creativos.<br/>Evalúa y socializa sus procesos y proyectos.</p>  |

*Nota.* Elaboración propia a partir de MINEDU (2016, pp. 61-64) Currículo Nacional.

Dada la amistad que logré cultivar con Chalena, en una ocasión le pregunté: ¿Cómo mantener motivados a los niños y adolescentes en el colegio? y ella me dijo: “jugando y con arte es una gran oportunidad para ti y tus estudiantes: canten, bailen, rían, creen, compartan sonidos y silencios”. Después añadió: “pero antes tienes que conocerlos, si no, no tiene sentido lo que enseñas. No todos aprendemos de la misma forma y tampoco nos motivamos de la misma manera e intensidad, cada niño es un mundo”. (Vasquez Ch., Comunicación personal, s/f). Luego, me habló de un proyecto que tenía sobre educación artística. En ese entonces, Chalena estaba terminando un proyecto para el Ministerio de Educación, que consistía en unos fascículos sobre el sonido, la música, ritos, fiestas y danzas en el Perú.

El enfoque de esta investigación es cualitativa. Tiene como objetivo analizar la contribución de Chalena Vásquez a la enseñanza de la historia de la música peruana en un contexto escolar, desde la perspectiva de la apreciación artística cultural, el enfoque de la identidad cultural y el enfoque de derechos. Se utilizó

como procedimiento del estudio la técnica del análisis documental. El material de estudio analizado fue el fascículo *Historia de la música en el Perú*, elaborado por Chalena Vásquez (2007) para el Ministerio de Educación.

## Contextualización del tema

### Propuesta para conocer la Historia de la Música Peruana

¿Qué enseñar al estudiante escolar de nivel secundario a través del área que hoy llamamos “Arte y Cultura”, con énfasis en la apreciación e historia de la música peruana? Chalena elaboró una propuesta educativa en el fascículo *Historia de la música en el Perú* del Ministerio de Educación, en el cual plantea en las primeras cuatro unidades una síntesis de los diversos periodos *históricos del Perú* y al final una unidad más reflexiva sobre los derechos culturales.

Es necesario mencionar que en la estructura existen dimensiones no sólo musicales, sino también culturales, artísticas, sociales, históricas, arqueológicas, vínculo con la naturaleza, entre otros. La música es un fenómeno que se relaciona directamente con su contexto, así como también con la cosmovisión del hombre y su tiempo. En cada unidad hay orientaciones, actividades pedagógicas dirigidas a los estudiantes y un glosario temático. También hay una propuesta de evaluación dividida en tres campos: del estudiante, del docente y del colectivo de estudiantes.

## Tabla 2

*Contenidos y propósitos de aprendizaje del fascículo Historia de la música en el Perú*

| Unidad             | Contenidos   | Propósitos de aprendizaje  |
|--------------------|--|--|
| Época Prehispánica | Patrimonio musical<br>La arqueología como fuente para la investigación musical<br>Instrumentos de viento y percusión | Reconocer el patrimonio musical del antiguo Perú.<br>Descubrir la organología de los instrumentos de viento y percusión prehispánicos.<br>Establecer diferencias y similitudes de instrumentos prehispánicos y actuales. |

| Unidad                                      | Contenidos  | Propósitos de aprendizaje   |
|---|---|---|
| Época Colonial                              | La indigenización de los instrumentos de cuerda<br>La diáspora africana y lo afroperuano.<br>El barroco | Analizar el contexto sociocultural de la época colonial.<br>Reconocer los instrumentos musicales de cuerda que se integraron.<br>Valorar las fuentes históricas de Guamán Poma de Ayala y Martínez de Compañón. |
| Época Republicana                           | Mixtura de identidades<br>Música académica<br>Música foránea<br>Instrumentos musicales                  | Distinguir hitos históricos sobre la música en la época republicana.<br>Diferenciar diversos géneros musicales peruanos.<br>Clasificar instrumentos musicales con sus variaciones.                              |
| Música contemporánea de los siglos XX y XXI | Sanar con la música<br>Géneros musicales cantados   | Valorar la diversidad musical del Perú con sus géneros musicales costeros, andinos y amazónicos.  |
| ¿Por qué la música es un derecho cultural?  | Los derechos culturales<br>La estética  | Reconocer la práctica del arte como parte de los derechos culturales.<br>Valorar sus necesidades estéticas y capacidades como derechos humanos que debe desarrollar.  |

Nota. Elaboración propia a partir de Vásquez, Ch. (2007). *Historia de la música en el Perú*.

En la **Unidad 1 Época Prehispánica**, propone al estudiante una mirada panorámica sobre la variedad de instrumentos musicales prehispánicos hallados en el Perú, dar a conocer a la organología como ciencia de estudio de los instrumentos

musicales en los procesos de los materiales y producción sonora a lo largo de este periodo de 4500 años aproximadamente. También incentiva a los estudiantes a comparar los instrumentos musicales que se usan en la actualidad con los prehispánicos, permitiendo así la contextualización de los objetos sonoros a través de experimentos y construcción. En esta unidad también se hace mención a instrumentos musicales de viento, estableciendo cinco categorías: por la forma de embocadura, por su forma física, por la colocación del instrumento (vertical u horizontal), por el material y por las funciones sociales. En la propuesta se destacan las antaras Nazca y Chincha, las botellas silbadoras y las flautas de Caral. Sobre los instrumentos de percusión, se menciona a los sonajeros de cerámica de la cultura Chimú y los tambores de la cultura Nazca.

Desde la mirada etnomusicológica, se puede decir que uno de los antecedentes más importantes que Chalena toma como referencia es el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, realizada por la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura (INC) en el año 1978. Los investigadores que estuvieron a cargo fueron Josafat Roel Pineda, Fernando García, Alida Salazar y César Bolaños, director de la Oficina de Música y Danza del INC. Tuvo como principal objetivo organizar todos los materiales organológicos existentes en el Perú, respondiendo a tres preguntas:

- ¿Cuáles son los instrumentos?
- ¿Cuál es la clasificación de los instrumentos?
- ¿En qué lugares del Perú se usan en la actualidad?

Se utilizaron dos sistemas de clasificación.

### Tabla 3

#### *Sistemas de clasificación de instrumentos musicales*

| <b>Para los instrumentos usados en la Sierra y en la Costa</b>  | <b>Para los instrumentos usados en la Selva</b>  |
|---|--|
| Sistema de clasificación de instrumentos musicales de Curt Sachs y Erich M. von Hornbostel. Traducción de Carlos Vega (1946). | Sistema de clasificación de instrumentos musicales de Karl Gustav Izikowitz. Traducción y adaptación que realizó Carlos Vega (1946) en su libro <i>Instrumentos musicales aborígenes y criollos de Argentina</i> . |

*Nota.* Elaboración propia a partir de INC (1978) *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*.

Bolaños, García, Roel y Salazar (1978) precisan que por la particularidad de algunos instrumentos musicales peruanos, tuvieron la necesidad de realizar algunos cambios a ambos sistemas, con la posibilidad de dejar clasificaciones abiertas para incorporar nuevos instrumentos musicales.

La clasificación de los instrumentos musicales está determinada de la siguiente manera:

**Tabla 4**

*Clasificación de los instrumentos musicales*

| Idiófonos   | Membranófonos  | Cordófonos            | Aerófonos                                 |
|---|--|-----------------------|---|
| De golpe<br>De punteado<br>De frotación<br>De soplo | De golpe<br>De punteado<br>De frotación<br>De voz humana | Simples<br>Compuestos | Aerófonos libres<br>Instrumentos de soplo |

*Nota. Elaboración propia a partir de "Bolaños et al." (1978). Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú.*

En la **Unidad 2 Época Colonial**, las principales fuentes son las escritas como la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1613) de Guamán Poma de Ayala, donde se encuentran descripciones de actividades musicales, y el *Códice Trujillo del Perú* de Martínez de Compañón, realizado entre 1782 y 1785. Es un trabajo enciclopédico, dedicado a la música, naturaleza, la vida social, la danza y los juegos. Incluyó veinte páginas sobre música, diecisiete canciones y tres danzas recopiladas cerca a Trujillo.

Hay que mencionar la pieza "Hanacpachap cusicuinin", con texto en quechua, publicado por el franciscano Juan Pérez Bocanegra en el *Ritual formulario e institución de curas* en Lima en 1631. La indigenización de instrumentos musicales y los aportes de la presencia africana forman parte de los procesos del mestizaje cultural, los cuales invitan a la reflexión sobre nuestra identidad cultural.

Desde la **Unidad 3 Época Republicana**, los logros de aprendizaje están orientados a reconocer los hitos del devenir histórico de la música en los siglos XIX y XX, e identificar la presencia de la tecnología en la música. También se promueve conocer las diferencias entre diversas familias de instrumentos musicales.

Acontecimientos como la independencia del Perú, la libertad de los negros esclavizados y los nuevos modelos culturales de Occidente marcan la pauta de lo

que se puede establecer como tendencias que afectaron a las músicas en tanto producto social y artístico, que parte desde el trabajo individual o colectivo.

En cuanto a los contenidos, está la música académica o también llamada clásica, basándose en el sistema occidental de escritura musical para las formas musicales europeas. Algunos compositores integraron a sus obras elementos de las culturas populares. Chalena explica también la llegada de nuevos géneros musicales a través de las tecnologías como la radio, el cine, la televisión, los discos y el Internet, lo que permitió abrir paso a la fusión desde las nuevas formas de reinterpretación y de identidades musicales que contienen herencias mestizas.

Los ya citados Julio Mendivil y Renato Romero (2018) indican que la práctica artística musical es una manifestación cultural viva y es proclive a tener transformaciones, según las dinámicas de movimientos migratorios y acontecimientos sociales.

La **Unidad 4 Música Contemporánea del siglo [sic] xx y xxi**, en los objetivos de aprendizaje, busca reconocer la diversidad musical y el respeto por todas las manifestaciones musicales, así como la interpretación de los textos de las canciones para analizar sus contenidos y valores.

Dentro de los contenidos propone los siguientes temas sobre el canto en el Perú:

- Cantos para sanar
- El canto colectivo
- El canto es música y poesía
- Relación de géneros musicales que se cantan en el Perú

Vásquez (2007) apunta que a través de los cantos se puede restablecer el estado de armonía entre la mente y el cuerpo, equilibrando al ser humano en un estado de salud positivo. Los icaros ayudan al paciente a recobrar la salud. A través de este tipo de canto —de cierto tipo de ondas y frecuencias, de melodías aparentemente "sencillas"— se puede impactar en el organismo humano reorganizando su estado de vibración. Entonces es posible armonizar el cuerpo enfermo entrando en trances según los rituales y plantas que se consuman.

Por otro lado, los cantos colectivos como prácticas ancestrales están relacionados a las fiestas de carnaval, a las danzas, al trabajo con la tierra y la ganadería, acompañando diversos conjuntos, en las ceremonias religiosas y para festejar hechos sociales de la vida comunitaria.

A lo largo de la unidad se muestran fotografías de cultores e intérpretes de la música tradicional y popular peruana. El canto, como música y poesía, se manifiesta en coplas, cumananas y décimas cantadas, entre otras.

En la **Unidad 5 Sobre el Derecho a la Cultura Propia**, “El arte es un derecho humano fundamental” es una de las frases constantes que mencionaba Chalena, lo que nos lleva a una reflexión: ¿Qué estamos haciendo para que nuestros escolares vivencien y afirmen sus derechos culturales?

En las actividades, se invita al estudiante a pensar en la definición de la frase “derechos culturales” y los significados que puede tener la música para un determinado grupo de personas. De igual manera, se propone una actividad grupal para que se realice una exposición intercultural partiendo de sus propias experiencias y expectativas de las canciones con las que se identifican sus familias.

### **Discusión central del tema y desarrollo de los procedimientos analíticos**

Para Miguel Martínez (2006), la investigación cualitativa intenta reconocer el contexto de las realidades, recogiendo la información necesaria para llegar al objetivo del estudio, que luego, con una estructura congruente, se integran y analizan. Según Durga Ramírez y Jorge Inche (2004), la investigación cualitativa no se inicia de cero porque el investigador conoce previamente la literatura sobre el tema. De igual manera, sostienen que la investigación documental permitirá un punto de vista histórico de la investigación.

### **Categorías y subcategorías del estudio**

Categoría 1: La apreciación artística cultural para el estudio de la historia de la música peruana. Se tomó como subcategorías las capacidades que plantea el MINEDU dentro de la competencia “Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico - culturales”.

Subcategoría 1.1: Percibe manifestaciones artístico-culturales.

Subcategoría 1.2: Contextualiza las manifestaciones culturales.

Subcategoría 1.3: Reflexiona creativa y críticamente.

Categoría 2: El enfoque de la identidad cultural en la historia de la música peruana.

Subcategoría 2.1: El autoconocimiento a través de la música.

Subcategoría 2.2: Identificación con su contexto histórico sociocultural.

Subcategoría 2.3: Reconocimiento de la historia musical de su país.

Categoría 3: El enfoque de derechos a través del arte y la cultura

Subcategoría 3.1: Reconocimiento de los derechos relacionados a la cultura y el arte



### **Método de investigación documental**

Diana Revilla (2020) afirma que la investigación documental “permite identificar, seleccionar y organizar la información del documento escrito con la finalidad de dar cuenta según las categorías de análisis de la investigación” (p. 8). También señala que los documentos que tienen fines didácticos, donde encontraremos propuestas del proceso de enseñanza-aprendizaje, son importantes para sistematizar los desarrollos educativos en el aula con diversos criterios socioculturales y pedagógicos.

Por otro lado, Luis Sime Poma (2021) sostiene que las publicaciones que son materiales didácticos permiten estudiar procesos de enseñanza-aprendizaje. Estos son diferentes a los que diseñan los docentes, partiendo de sus programas curriculares como programación anual, unidades de aprendizaje, sílabos, entre otros.

La fuente a analizar es el fascículo *Historia de la música en el Perú* que será el eje para la toma de decisiones de la investigación, logrando reconocer su organización y mencionar su contenido didáctico. A partir de allí, se da respuesta a la pregunta de investigación.

### **Análisis de la información y resultados**

Las evidencias se estructuraron a partir de las categorías y subcategorías, las que permitieron generar las matrices del estudio, con cuatro componentes:

- (1) Unidad, que, de acuerdo a la organización del fascículo de estudio, es una época determinada del planteamiento de la autora por periodos históricos de la música, excepto la última unidad que trata sobre la música y los derechos culturales.
- (2) Contenido de aprendizaje: teniendo en cuenta el proceso didáctico se establece una base del conocimiento.
- (3) Logro de aprendizaje, que es el resultado que se espera que alcance el estudiante después de una experiencia de actividades pedagógicas.
- (4) Áreas que se relacionan: aquellas que tienen un vínculo complementario y se articulan entre sí en forma integradora.

La explicación haciendo uso de las matrices permite verificar la propuesta didáctica y apreciar cada una de las categorías del estudio. De esta forma, se aborda la apreciación artística, la identidad cultural y los derechos.

A continuación, se presentan las matrices de análisis documental y los resultados.

### Matriz 1: la apreciación artística cultural para el estudio de la historia de la música peruana.

**Tabla 5**

*Categoría 1: La apreciación artística cultural para el estudio de la historia de la música peruana*

| Subcategorías   | Unidad               | Contenido para el aprendizaje            | Logro de aprendizaje   | Áreas que se relacionan                            |
|---|----------------------|--|--|--|
| Percibe manifestaciones artístico-culturales                                  | Época prehispánica   | Organología                              | Observar y analizar objetos arqueológicos sonoros.   | Etnomusicología<br>Patrimonio cultural<br>Acústica |
|   | Época republicana    | Organología                              | Reconocer, clasificar y comparar instrumentos musicales.   | Etnomusicología<br>Patrimonio cultural             |
| Contextualiza las manifestaciones culturales                                  | Época colonial       | Fuentes históricas                       | Investigar el contexto social, artístico y cultural a través de las fuentes históricas.  | Interculturalidad<br>Antropología                  |
|   | Época republicana    | Documentos escritos<br>Grabaciones       | Reconocer etapas y acontecimientos musicales del siglo XIX y XX.   | Etnomusicología<br>Sociología                      |
| Reflexiona creativa y críticamente sobre manifestaciones artístico culturales | Música contemporánea | Géneros musicales<br>Danzas<br>Canciones | Interpretar, valorar y respetar la diversidad musical del país a partir del análisis de géneros musicales, danzas y canciones. | Etnomusicología                                    |

Nota. Elaboración propia (2023).

## La apreciación artístico - cultural

Para el MINEDU (2016), apreciar de manera crítica manifestaciones artístico-culturales es la interrelación y conexión que existe entre las manifestaciones del arte y la cultura con los estudiantes escolares, permitiendo que logren capacidades para percibir las, estudiarlas, valorarlas y generar también un pensamiento crítico reflexivo sobre el arte y la cultura en diversos contextos y épocas. De igual manera, involucra una mejor comprensión sobre nosotros y los demás.

En la subcategoría **“Percibe manifestaciones artístico-culturales”**, encontramos una incidencia mayor para la unidad que corresponde a la época prehispánica y la época republicana. Como contenido principal del aprendizaje para los estudiantes escolares está la organología, que es la ciencia que estudia sistemáticamente los instrumentos musicales. Los resultados esperados son la observación y análisis de los objetos sonoros mediante recursos visuales, y por otro lado, el estudio comparado de los instrumentos musicales. Las áreas que se complementan son la etnomusicología, el patrimonio cultural y la acústica (como estudio del sonido con las diversas posibilidades de los objetos sonoros).

La subcategoría **“Contextualiza las manifestaciones artístico-culturales”** se refiere con mayor énfasis a las épocas colonial y republicana. El conocimiento principal se obtiene de las fuentes históricas como dibujos y acuarelas y posteriormente la fotografía a mediados del siglo XIX. Por otro lado, de documentos escritos: crónicas, relatos, bitácoras, grabaciones sonoras y audiovisuales. Los logros del aprendizaje parten del estudio de los contextos socioculturales y artísticos, así como también de reconocer hitos musicales. Las áreas que se complementan son la interculturalidad, la antropología, etnomusicología y sociología.

La subcategoría **“Reflexiona creativa y críticamente sobre manifestaciones artístico-culturales”** se relaciona con la unidad de la música contemporánea. Tiene como insumos principales los géneros musicales, danzas y canciones peruanas. Los objetivos se dirigen al respeto de la diversidad musical del Perú y a estudiar las músicas incluyendo las danzas. Se relaciona con el área de etnomusicología y la sociología.

**Matriz 2: para el enfoque de la identidad cultural para la educación musical****Tabla 6**

*Categoría 2: El enfoque de la identidad cultural en la historia de la música peruana*

| Subcategorías  | Unidad               | Contenido para el aprendizaje     | Logro de aprendizaje  | Áreas que se relacionan                       |
|--|----------------------|-----------------------------------|---|---|
| El autoconocimiento a través de la música              | Época colonial       | Indigenización Afro-descendientes | Reconocer, relacionar y valorar los aportes musicales de la indigenización, la presencia africana y lo afroperuano. | Antropología<br>Sociología<br>Etnomusicología |
| Identificación con su contexto histórico sociocultural | Música contemporánea | Canciones                         | Analizar y emitir juicios valorativos sobre las letras de las canciones.  | Poesía  |
| Reconocimiento de la historia musical de su país.      | Época republicana    | Sincretismo cultural              | Comprender y valorar los procesos de mestizaje y afirmación de la diversidad a través de la música.                 | Multiculturalidad                             |

Nota. Elaboración propia (2023).

**La identidad cultural**

Paulo Freire (1999) sostiene que la identidad de los estudiantes tiene que relacionarse con el plan de estudio de la escuela y procesos de enseñanza-aprendizaje. Como proceso histórico, el ser humano perfila sus propias individualidades. También está relacionada con la herencia y lo que conseguimos como seres listos para aprender. En la práctica del hacer, del pensar y del sentir nos reconocemos y es uno de los pilares del respeto. La identidad cultural en su dimensión personal y colectiva se debe fundamentar en la práctica del respeto. La escuela debe propiciar estos espacios dentro de la construcción social.

El MINEDU (2016), en el Currículo Nacional, plantea los enfoques transversales los cuales impactan a todas las áreas. Allí tenemos el enfoque intercultural, en el cual, desde las interrelaciones de los estudiantes dentro de una sana convivencia escolar, se establece el respeto a la propia identidad cultural y a la de los demás estudiantes. Se propicia un trato justo respetando el derecho de todos y se fomenta el diálogo intercultural.

La subcategoría **“El autoconocimiento a través de la música”** coincide con la unidad que corresponde a la época colonial, donde los contenidos más relevantes son los procesos de indigenización y el desarrollo de la cultura africana en el Perú. Como evidencia del logro de los aprendizajes está el reconocimiento y valoración de los aportes de la indigenización, la presencia africana y el mestizaje de lo afroperuano.

La subcategoría **“Identificación con su contexto histórico cultural”** está vinculada a la unidad Música Contemporánea. El contenido principal son las canciones de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI. El objetivo principal es analizar y reflexionar sobre la propuesta de los autores en los textos de las canciones. Se relaciona con el área de la poesía.

En la subcategoría **“Reconocimiento de la historia musical de su país”**, si bien forma parte de todas las épocas propuestas en el fascículo, se tomó en cuenta la unidad de la época republicana porque tiene como contenido de aprendizaje principal el sincretismo cultural, que engloba procesos de mestizaje cultural. El objetivo del aprendizaje es comprender y valorar la diversidad a través del estudio de las músicas.

### Matriz 3: para el enfoque de derechos a través del arte y la cultura

#### Tabla 7

*Categoría 3: El enfoque de derechos a través del arte y la cultura*

| Subcategorías  | Unidad                                     | Contenido para el aprendizaje | Logro de aprendizaje   | Áreas que se relacionan |
|--|--|-------------------------------|--|-------------------------|
| Reconocimiento de los derechos relacionados a la cultura y el arte | ¿Por qué la música es un derecho cultural? | Derechos                      | Comprender y valorar la música como medio para la afirmación de la dignidad humana | Derechos culturales     |

Nota. Elaboración propia (2023).

## Derechos culturales

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO (2018) define que los derechos culturales forman parte de los derechos fundamentales de la persona. La Declaración Universal de los Derechos Humanos, en el artículo 27, señala la libertad para integrarse a la vida cultural en forma comunitaria y acceder al disfrute de las artes, así como también intervenir y aprovechar los progresos que deriven de las ciencias. Es importante reconocer que las personas tienen el derecho de asumir su propia vida cultural dentro de la identidad personal y asumirse como parte de un colectivo con el cual se identifican.

Para Humberto Durán (2011), el respeto a los derechos culturales propicia el diálogo intercultural teniendo en cuenta la identidad y las costumbres de cada sociedad. Los derechos culturales son el vínculo para las manifestaciones del hombre, su reconocimiento de igualdad y respeto a la diversidad.

Por otro lado, Chalena Vásquez (2009) sostiene que los derechos culturales se interrelacionan con el patrimonio cultural material e inmaterial, como una postura de protección, desarrollo y reconocimiento de una vida digna. Como parte de estos derechos están la lengua y la libertad de expresarse en un idioma, la religión, credo, concebir el mundo a través de su propia cosmovisión o filosofía, asumir su bienestar con la práctica deportiva, el disfrute y la práctica del arte como medio de expresión de su ser y el tiempo para recrearse.

La subcategoría **“Reconocimiento de los derechos relacionados a la cultura y el arte”** se encuentra en la unidad **¿Por qué la música es un derecho cultural?** El conocimiento principal son los derechos y el logro de aprendizaje que se plantea es la comprensión de la música como una forma de revalorar la dignidad humana. Se vincula con los derechos culturales.

## Conclusiones

- Chalena Vásquez tiene una mirada holística, emprendedora y articuladora en búsqueda de sinergias para una mejora de diversos sistemas, dentro ellos el sistema educativo en el Perú. Ella mencionaba que en todo espacio y tiempo está el proceso de enseñanza-aprendizaje. El estudiante está en búsqueda permanente, en investigación constante y motivado por aprender lo que le interesa. En el estudio se encontró la presencia de varias dimensiones como los derechos culturales, la etnomusicología, la interculturalidad y la investigación de la educación musical.
- En la investigación en educación musical, desde la propuesta curricular, hay actividades para que los escolares reflexionen la autoevaluación no sólo del

conocimiento, sino también de los valores que encierran las músicas. Allí propone una enseñanza basada en el respeto y la apreciación artística de los aportes culturales en los distintos momentos históricos del Perú y cómo impactaron en nuestra identidad. Se establece una lista de instrumentos musicales según sus prácticas y los colectivos o grupos que los utilizan. Se acompañan con imágenes y fotografías de artistas y cultores de la música popular y tradicional peruana de las cuales luego se plantean preguntas sobre vestimentas, características de los instrumentos e identificar o buscar canciones donde se toque alguno de los instrumentos estudiados. En las actividades se propone recopilar canciones que le gusta a los familiares del estudiante y luego analizar sus letras, interpretando los mensajes que quisieron transmitir los autores y compositores; otro trabajo es conseguir canciones en diversos idiomas para que se escuchen, para luego conversar sobre las sensaciones que pueden producir, aún incluso sin saber qué es lo que dicen, solo guiándose por la música.

- La apreciación artístico-musical desarrolla capacidades integrales dentro del ámbito socio-afectivo e intelectual. De esta forma, también genera códigos propios en los cuales no se utiliza necesariamente alguna forma de escritura. Allí surge lo que conocemos como tradición oral, que se desenvuelve dentro de su propia estética, historia, economía, política y cultura. Una propuesta valiosa es que el estudiante escolar investigue sobre las músicas que rodean a su familia para comprender sus estéticas y reconocer las identidades culturales propias.
- Por otro lado, desde la etnomusicología, se ofrece a los estudiantes y docentes reconocer los procesos significativos de luchas, resistencias, pérdidas, adaptaciones e incorporaciones de nuevas formas de concebir la música. Uno de los elementos más resaltantes es la incorporación de los instrumentos musicales en diferentes etapas de la historia, también las prohibiciones que se ejercieron a grupos étnicos en cuanto al uso de los mismos y realización de manifestaciones musicales. Por otro lado, la presencia africana, con sus procesos de mestizaje, aporta nuevos instrumentos de percusión desde la diáspora para lo que se conoce ahora como afroperuano. La escritura de la música fue un factor que permitió que se transmitiera de una forma paralela a la oralidad. Sin embargo, también trajo consigo las músicas occidentales que pretendían ser impuestas e incluso reemplazar expresiones musicales de los pobladores indígenas de los tiempos de la Conquista.
- En la interculturalidad se propone la integración y el diálogo cultural desde todas las músicas a través de su estudio y de las prácticas vivenciales para los estudiantes escolares. La valoración de las prácticas musicales tradicionales

deben llevar a ejercer valores como el respeto, la solidaridad, la tolerancia y la justicia, que permitan la consolidación de una sociedad democrática que reflexiona y actúa en armonía con la naturaleza. La diversidad musical en el Perú es producto del mestizaje cultural. Con los procesos migratorios y la globalización, tenemos un país complejo con regiones, provincias, distritos, localidades y comunidades que se diferencian en géneros musicales y estilos, que simultáneamente se complementan entre sí para afirmar un imaginario social de las sonoridades territoriales.

- El rol de la investigación musical, desde la docencia y la práctica artística, debe marcar el objetivo de aportar en pro de los derechos humanos para consolidar una sociedad más justa y solidaria, con valores culturales y prácticas musicales tradicionales que conecten con la población.



## Referencias

- Bolaños, C., García, F., Roel, J. y Salazar, A. (1978). *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Fondo Editorial del Instituto Nacional de Cultura. <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/20?locale-attribute=en>
- Castilla, R. (2010). El papel de la etnomusicología en la educación y en la gestión de las políticas culturales. *Historia Actual Online*, (23), 85-97. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3671059.pdf>
- Durán, H. (2011). *Derecho de consulta, derechos colectivos y culturales. Una aproximación conceptual*. Fondo Editorial, Universidad San Martín de Porres.
- Frega, A. L. y Sabanes, I. (Comp.). (2014). *Música en el aula: Unidades didácticas en acción*. Bonum.
- Freire, P. (1999). *Cartas a quien pretenda enseñar*. Siglo XXI editores.
- Martínez, M. (2006). La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista IIPSI Facultad de Psicología USMP*, 9(1), 123-146. [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/investigacion\\_psicologia/v09\\_n1/pdf/a09v9n1.pdf](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/investigacion_psicologia/v09_n1/pdf/a09v9n1.pdf)
- Mendivil, J. y Romero, R. (2018). Prácticas musicales andinas a comienzos del siglo XXI. *Anthropológica* 36(40), 5-10. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6595742.pdf>
- Mendivil, L. y Mendivil, J. (2020). Una mirada a la educación musical en Alemania y en Perú. En S. Carabetta y D. Duarte (Comp.) *Traumáticas latinoamericanas para una educación musical plural* (pp. 43-53). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes. <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/1483/1465/4772-1>
- Ministerio de Educación (2016). *Currículo Nacional*. <http://www.minedu.gob.pe/curriculo/pdf/curriculo-nacional-de-la-educacion-basica.pdf>
- Ramírez, D. y Inche, J. (2004). El diseño de la investigación cualitativa. *Planteamiento para la investigación*. 1(1) [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/plan\\_invest/n1\\_2004/a08.pdf](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/plan_invest/n1_2004/a08.pdf)

Revilla, D. (2020). El método de investigación documental. En A. Sánchez (Coord.), *Los métodos de investigación para la elaboración de las tesis de maestría en educación* (pp. 7-22).  
<https://files.pucp.education/posgrado/wp-content/uploads/2021/01/15115158/libro-los-metodos-de-investigacion-maestria-2020-botones-2.pdf>

Romero, R. (2017) Panorama de los estudios sobre la música andina en el Perú. En Romero, R. (Ed.) *Todas las músicas: diversidad sonora y cultural en el Perú*. (pp. 65-112). Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sime, L. (2021). Alcances para el desarrollo metodológico de la investigación documental. *Investigación educativa: técnicas para el recojo y análisis de información*. (pp. 13 - 28). Escuela Posgrado, Maestría en Educación, Pontificia Universidad Católica del Perú.  
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/182800/LIBRO%20INVESTIGACION%20FINAL%20FINAL.pdf?sequence=5&isAllowed=y>

Tello, A. (2021) Rememorando a Chalena. *Boletín Música, Casa de las Américas*, (56), 76.  
[http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/56/BM56\\_COMPLETO.pdf](http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/56/BM56_COMPLETO.pdf)

UNESCO. (2018). *Derechos culturales y derechos humanos*. Oficina de la UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366656>

Vásquez, Ch. (2007) *Historia de la música en el Perú*. Ministerio de Educación.  
[http://www.chalenasvasquez.com/almacen/libros/historiamusica\\_ministerio.pdf](http://www.chalenasvasquez.com/almacen/libros/historiamusica_ministerio.pdf)

Vásquez, Ch. (2009) *El arte: un derecho humano*.  
<http://www.chalenasvasquez.com/almacen/ponencias/elarteunderechohumano2.pdf>





## Ricardo López Alcas (Lima, 1989)



Músico multi-instrumentista con estudios de percusión en el Conservatorio Nacional de Música. Es bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música y bachiller en Arte y Cultura por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, de Lima y en la especialidad de percusión. Ha publicado artículos musicológicos desde 2016. Participó como ponente y artista en el II Congreso de Etno y Arqueomusicología llevado a cabo en México y organizado por tres universidades de América Latina (2023): en las VIII Jornadas Académicas de Ciencias de la Música del Conservatorio Superior Nacional de Ecuador (2021), en el II Encuentro de Arqueomusicología de las Américas en la Universidad de los Andes de Colombia (2019) y el II Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (2018). Integró diversas agrupaciones musicales, entre ellas el Conjunto Nacional de Folklore del Perú (2013-2019), el conjunto musical de la cantante peruana Luz Merly Santa Cruz y algunas bandas de *indie* rock, rock fusión y blues como Fútbol en la Escuela, Del Pueblo, Los Nómadas y Ciudad Blues. Durante el año 2022 ha sido docente en la Escuela de Folklore en asignaturas como Introducción a la Etnomusicología, Práctica preprofesional y Música Tradicional Peruana en la carrera de Artista Profesional-Música y actualmente es investigador cultural en la línea de Etnomusicología de la Dirección de Investigación de dicha institución y miembro de agrupaciones musicales como Pacha Wakay Munan – música con instrumentos prehispánicos, con la que acaba de publicar una primera producción discográfica.

# La música en el Conjunto Nacional de Folklore: apuntes y reflexiones sobre sus inicios y su posterior proyección, al cumplirse el 50° aniversario de fundación

Music in the National Folklore Ensemble:  
notes and reflections on its beginning and its subsequent  
projection, on the 50th anniversary of its foundation

Ricardo López Alcas

→ **Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas** ←

genérica-rla@escuelafolklore.edu.pe

ORCID: 0000-0001-7669-9848

**Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 29 de marzo**

## Resumen

El presente texto se ocupa de la música y los músicos que fueron parte del primer grupo que integró el apenas fundado Conjunto Nacional de Folklore en la década de 1970. Para ello, se inicia describiendo el contexto en el que tuvo lugar su creación y cómo se dio el proceso de asignación de Victoria Santa Cruz como su directora. Seguidamente, para abordar la música en la entidad artística se plantean tres ejes: primero, se da cuenta del perfil que debían tener los músicos en la visión de su directora, de cómo se dio eso en la práctica, además de un registro de los nombres de los primeros integrantes. Luego, se describe el rol que tenía el asesor musical en la agrupación artística para, finalmente, dar cuenta en una tercera parte de las músicas que se tocaban en los primeros años del conjunto, echando mano de material documental diverso y algunos testimonios de viva voz. Como complemento a todo lo expuesto, y previo a unas reflexiones finales, se mostrará también cómo una institución pública en la



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

actualidad intenta dar continuidad de manera simbólica al conjunto fundado por Victoria Santa Cruz hace 50 años.

### **Palabras clave**

Conjunto Nacional de Folklore; Victoria Santa Cruz; 50 aniversario

### **Abstract**

This text deals with the music and musicians who were part of the first group that joined the newly founded Conjunto Nacional de Folklore in the 1970s. To do so, it begins by describing the context in which its creation took place and how the process of appointing Victoria Santa Cruz as its director unfolded. Next, to address the music within the artistic entity, three aspects are presented: first, an account is given of the profile that the musicians were expected to have in the director's vision, how this played out in practice, as well as a register of the names of the first members. Then, the role of the musical advisor in the artistic group is described, before finally providing an overview of the music played in the first years of the ensemble, drawing on various documentary materials and some oral testimonies. As a complement to all of the above, and prior to some final reflections, it is also shown how a public institution today is symbolically trying to continue the group founded by Victoria Santa Cruz 50 years ago.

### **Keywords**

National Folklore Ensemble; Victoria Santa Cruz; 50th anniversary

## **1. El gobierno revolucionario y su institucionalidad como contexto propicio**

Desde el año 1968, el régimen militar del gobierno peruano presidido por Juan Velasco Alvarado instauró diversas reformas estructurales en el diseño del Estado, de la mano de un discurso ideológico de carácter nacionalista y popular. Ello generó un mayor interés o énfasis general para el estudio y valoración de diversas expresiones culturales andinas, criollas y afroperuanas principalmente, y desde la institucionalidad. En ese contexto o ambiente de influencia, entre los años 1972 y 1973, desde el Instituto Nacional de Cultura, se dio la creación del Conjunto Nacional de Folklore (CNF) que sería dirigido por Victoria Santa Cruz quien, desde 1969, había sido designada por el gobierno militar como directora de la Escuela Nacional de Arte Folklórico, lo cual da cuenta también de que ella venía siendo parte de la política cultural puesta en marcha por el llamado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (Rodríguez, 2016, p.35).

También hay que mencionar que Victoria reconoció que desde el Estado se estaba propiciando un impulso al denominado “folklore peruano”, lo cual se puede apreciar en algunos testimonios suyos, como el que según Rodríguez (2016) figura en la página 7 del Suplemento del diario local *Ojo*, del 1 septiembre de 1974 y que se muestra a continuación:

El gobierno revolucionario está creando las condiciones propicias para que el hombre peruano tome conciencia de la parte que le corresponde hacer en este momento, en provecho de sí mismo, de su familia, de la sociedad y, lógicamente, todo esto redundará en beneficio del país. En lo que al folklore se refiere, hoy más que nunca se le está estimulando (Santa Cruz en Rodríguez, 2016, p. 44)

Como es notable, Victoria no sólo estaba consciente del contexto generado y el rol asumido por el gobierno militar, sino que también en calidad de artista mostraba su acuerdo y vio mucho de beneficioso en ello para la sociedad de entonces. Como una concreción del señalado estímulo al folklore, Victoria estableció entonces que la finalidad del Conjunto Nacional de Folklore, en tanto órgano de ejecución del Instituto Nacional de Cultura, era la de “recopilar, conservar, investigar, y difundir el folklore nacional en lo referente a danza, música, canciones e instrumentos musicales” (Rodríguez, 2016, p. 47), finalidad que estaba, según ella, en función del proceso de cambios que se estaba dando en el país y que implicaba “valorar los elementos esenciales de nuestra cultura popular tradicional” (Rodríguez, 2016, p. 47). Por todo ello, es apreciable que el propósito del naciente Conjunto Nacional de Folklore estuviera, en principio, en función del contexto propiciado por el gobierno militar, con el cual Victoria parecía comulgar o estar de acuerdo ideológicamente<sup>1</sup>.

Finalmente, Victoria señalaba y reconocía el “apoyo inteligente” (Rodríguez, 2016, p. 48) de Martha Hildebrandt como directora del Instituto Nacional de Cultura<sup>2</sup> en esos años, para que el Conjunto Nacional se hiciera realidad, lo que la convierte en un actor importante desde la institucionalidad. Esto, teniendo en cuenta que Victoria venía trabajando por encargo de instancias superiores -presumiblemente-, la posibilidad de crear un elenco folklórico nacional, desde los años en que era directora de la Escuela Nacional de Arte Folklórico, como lo confirma un testimonio suyo en el que dice que se le encomendó “elaborar las bases sobre las que se fundaría dicho elenco” (Rodríguez, 2016, p. 47). Por lo cual, la creación del Conjunto Nacional de Folklore es, según Victoria, “consecuencia de lo que iniciara en aquel entonces” (Rodríguez, 2016, p. 47).

1. Como se puede apreciar en una entrevista para un diario local en 1974 (Rodríguez, 2016, pp. 43-46), Victoria también se mostró de acuerdo con lo que planteaba el régimen de Velasco en su “Plan Inca” y, específicamente, con la actuación de la mujer y algunas políticas en contra de la discriminación racial.

2. El Instituto Nacional de Cultura o INC fue la institución que continuó con las labores y funciones de la Casa de la Cultura del Perú en 1971 y mediante el Decreto Ley 18799. Para más detalles sobre el INC ver el texto de Coloma Porcarí (2001).

### Figura 1

*Oswaldo Romero, Victoria Santa Cruz, Aurelio Tello e Integrantes del CNF*



Nota. Archivo personal de Aurelio Tello.



## 2. La música en el Conjunto Nacional de Folklore

### 2.1. Los músicos debían ser cultores profesionales

En declaraciones para un medio local en el año 1975, Victoria describió cómo formó un equipo de trabajo competente con la finalidad de impulsar al Conjunto Nacional de Folklore en sus inicios.<sup>3</sup> Ella pensaba que el conjunto debía conformarse con “bailarines de gran experiencia provenientes de las diferentes regiones del país como asesores de danza, músicos profesionales ejecutantes de instrumentos autóctonos y tradicionales y, previa selección [...] [un] cuerpo de bailarines” (Rodríguez, 2016, p. 47). En relación con los músicos, y desde una primera lectura, da cuenta de que ella posiblemente no intervino de manera activa en la selección de algunos de ellos, como sí lo hizo en la selección de bailarines, dentro de los cuales hubo algunos experimentados y otros novatos, considerados por su potencial o compromiso inicial.

La selección de músicos pudo haber pasado por un criterio de convocatoria directa y no pública, es decir, llamados por ser parte de un entorno cercano, por recomendación o reputación, en base a una comprobada experiencia musical. Al respecto, Aurelio Tello Malpartida, que integraba el grupo de asesores del Conjunto en materia de música, afirma que para el variado repertorio que se preparaba y que abarcaba principalmente costa y sierra del Perú, “había conjuntos instrumentales que tocaban [...] con músicos de la región” (entrevista personal, abril de 2017). Entonces, se hace plausible una característica de los músicos en el Conjunto Nacional de Folklore que lideró Victoria, a saber, que debían ser cultores muy experimentados, sin espacio para novatos o aprendices.

El Conjunto se configuró como un espacio para reunir a músicos experimentados, cada quién en sus instrumentos, proveniencias y estilos regionales, haciendo también que la idea de folklore nacional representada en la performance musical del Conjunto en la segunda mitad del siglo XX, se mostrara asociada a la figura de personas mayores. Como una primera referencia visual de los músicos y el resto de los integrantes del Conjunto, a continuación, una imagen de todo el elenco, que data del año 1973:

---

3. En esa misma entrevista para un medio local, Victoria relata que solicitó la colaboración del folklorista y violinista Eduardo Gago Mago como asistente de dirección, y da cuenta de varios asesores más que estuvieron al iniciarse el Conjunto, como María Cecilia Grau para expresión corporal, Oswaldo Romero Gallegos, Alberto Chara Arriaga y Juan de la Cruz Fierro como asesores de danza de diversas regiones del Perú (Rodríguez, 2016, p.50).

## Figura 2

*Músicos, bailarines, asesores y directores del Conjunto Nacional de Folklore, 1973*



Nota. Fuente: Archivo de Aurelio Tello.

Gracias a programas de mano y testimonios de los ex integrantes Aurelio Tello Malpartida, (entrevista personal, 2017) ex asesor de música, y Francisco Palacios De la Cruz (entrevista personal, 8 de abril de 2023), ex bailarín, se cuenta con la información de la presentación de estreno del Conjunto Nacional de Folklore en el Teatro Municipal de Lima en diciembre de 1973 (ver anexo 1), y también con los nombres de la mayoría de los músicos que trabajaron en el Conjunto, entre ese año 1973 y 1975,<sup>4</sup> los que se presentan a continuación mediante una tabla indicando el nombre, el instrumento que tocaba y algún cargo o característica particular:

---

4. Según una nota periodística sobre Victoria y el Conjunto Nacional de Folklore de septiembre de 1974 (Rodríguez, 2016, p.43), la cantidad de músicos presentes en la conformación instrumental usual era de quince personas, lo cual permite tener un promedio.

**Tabla 1***Músicos del Conjunto Nacional de Folklore entre 1973 y 1975*

|                           |                       |                                    |
|---------------------------|-----------------------|------------------------------------|
| Mauro Flores Hilario      | arpa                  |                                    |
| Valentín Chiara           |                       |                                    |
| Atilio Moreno             |                       |                                    |
| Carmela Morales           | canto                 |                                    |
| Moisés Zambrano Buenaño   | cajón                 | Músico y bailarín                  |
| Oswaldo Vásquez           |                       |                                    |
| Filemón Medina Chauca     | charango y mandolina  |                                    |
| Esteban Palacios Fierro   | clarinete             | Director de la orquesta de músicos |
| Nicolás Caro Romero       | clarinete             |                                    |
| Guillermo Villacorta Luyo | guitarra              |                                    |
| Luis Medina               |                       |                                    |
| Vicente Vásquez Días      | guitarra y canto      |                                    |
| Víctor Aragón Llave       | mandolina             |                                    |
| Pedro Cansaya Bolaños     | mandolina y bandurria |                                    |
| Moisés Anglas Espinoza    | saxofón               |                                    |
| Pablo Rosales Huatuco     |                       |                                    |
| Marcial Rosales           |                       |                                    |
| Pedro Castillo Castillo   | quena                 |                                    |
| Luis Durand Rodríguez     |                       |                                    |
| Pedro Chalco Sandoval     |                       |                                    |
| Mencio Sovero Llacsa      | violín                |                                    |
| Juan Pérez Fuertes        |                       |                                    |
| Narciso Garibay           |                       |                                    |
| Vidal Paucar              | waqra puku            | músico y bailarín                  |

*Nota.* Fuente: elaboración propia.

De esta lista de veinticuatro músicos es notable que dos de ellos fueran músicos y bailarines, lo que da cuenta de cierta relatividad en el rol asignado, y cierta amplitud y apertura para con el perfil de algunos integrantes del Conjunto por parte de la dirección artística. También es necesario mencionar que, si bien no aparecen formalmente en el programa como músicos, según algunos testimonios la misma Victoria Santa Cruz y su hermano Rafael, en calidad de artista invitado,

tenían intervenciones cantando marineras a dúo en algunos momentos musicales de los espectáculos y, finalmente, gracias a esos testimonios es posible mencionar a algunos músicos que integraron el conjunto después de 1975, posiblemente durante los últimos años previos a su desactivación. Fueron los siguientes: los guitarristas Emeberto Martínez y Adolfo Zelada, Osvaldo Romero como mandolinista y charanguista, los quenistas José Arbieto y Juan Quiñones y Luis Anglas Espinoza y Abelardo Cotesa como saxofonistas.

## 2.2. El asesor musical: enseñanza, dirección y recreación musical

Como se mencionó anteriormente, Aurelio Tello, músico formado en el Conservatorio Nacional de Música durante esos años, fue asesor musical en los inicios del Conjunto Nacional de Folklore. Más específicamente y en palabras de Victoria, que veía como “vital” el trabajo de los asesores, él era “asesor de teoría musical” (Rodríguez, 2016, p. 50), que, junto al trabajo de otros asesores en otras disciplinas,<sup>5</sup> configuraban la formación integral que Victoria aplicó en los integrantes del conjunto, principalmente los bailarines. Esta labor, más a detalle y según el testimonio de Aurelio Tello,<sup>6</sup> implicaba dos acciones o tareas que se mencionan a continuación:

Yo tenía dos tareas: daba unas clases de educación musical, para que los chicos, los bailarines, aprendieran solfeo, lectura, educaran el oído, y cantaran [...] y, por otra parte, yo me ocupaba de ensayar a los músicos. (López, 2018).

Entonces, la labor de asesor implicaba docencia, es decir, dar formación musical básica a profesionales de la danza, y además implicaba un cierto margen de dirección musical, la misma que propició una interacción entre el asesor y un colectivo de músicos experimentados, que bien puede verse como una confrontación o diálogo entre dos perfiles diferentes que coexisten en un espacio artístico que son el músico académico y el músico popular o de música tradicional. Para intentar ampliar sobre esa interacción, a continuación, otro testimonio de Aurelio Tello en el que relata su trabajo con un violinista del Conjunto Nacional:

Había un violinista que tocaba de oído [...]. Entonces yo tenía que cantarle la parte de unos arreglos que hice para una especie de obertura que recogiera diversas danzas o bailes del Perú [...] era una especie de popurrí para abrir el espectáculo. (López, 2018)

---

5. Para tener una referencia del equipo de trabajo entre 1973 y 1975 en los programas de mano, ver anexos 2 y 3.

6. El testimonio de Aurelio Tello proviene de una amplia entrevista realizada en el año 2017 y publicada en enero del 2018 por el autor de este artículo, cuya transcripción completa puede ser vista en <https://ricardolopezalcas.wordpress.com/2018/01/03/primer-entrada-del-blog/>

Además del evidente uso de la oralidad como uno de los componentes o articuladores de la relación entre el asesor y un músico del conjunto, ambos de perfiles diferentes, surge una tercera acción además de la docencia y la dirección, que es la de compositor o arreglista. Este accionar o tarea se dio para algunos momentos del programa artístico y por encargo de Victoria, como el inicio y el cierre del espectáculo,<sup>7</sup> ya que para otros momentos se buscaba presentar las músicas sin hacerles modificaciones o arreglos para intentar presentarlas como versiones similares o casi inalteradas a como ocurrían en su contexto tradicional. Sobre ello, dice el maestro Tello que:

Había cosas que los músicos ya tocaban y ahí yo no me metía. O sea, todo lo que era típicamente regional, eso ya lo sabían ellos [...] Pero sí [intervenia yo] con los números que Victoria quería que se montaran en conjunto [...] Cuando ensayaban [esos números] iba con ellos y a veces le daba sugerencias: 'mire profe usted está duplicando a la melodía, haga una segunda voz, un adorno o mantenga el acorde', sugerencias mínimas" (López, 2018).

De esa manera, se hace notable cómo desde el accionar del asesor en teoría musical se concretaban dos maneras de plantear las músicas como parte del programa artístico del Conjunto Nacional. La primera correspondía a un criterio tradicionalista para presentarlas, alterando posiblemente algunos pocos aspectos de su duración como la forma musical y algunas subestructuras en función del tiempo asignado para cada música de danza y cada número musical si es que lo hubiese.

Como segunda manera se observa un criterio creativo en el cual el papel del asesor no sólo viabilizaba y articulaba lo previsto por la directora del conjunto en momentos muy específicos del programa, sino que también generaba la recreación de músicas tradicionales en aspectos y elementos como la forma, la armonización melódica, los ornamentos, la afinación, entre otros, para presentar versiones y sonoridades musicales y folklóricas nuevas, lo cual, visto en un plano más amplio, agregaría una acción más a la finalidad planteada en principio por Victoria: "recopilar, conservar, investigar, difundir" (Santa Cruz en Rodríguez, 2016, p.47) y *recrear*, al menos desde algunos momentos del programa, el folklore nacional.

### 2.3. Las músicas que se tocaban:

El repertorio que se hacía en el Conjunto Nacional de Folklore era, en su mayoría, versiones adaptadas de música tradicional al contexto artístico,

7. Sobre la pieza creada para el cierre del programa, Aurelio dice que era una pieza donde [se] mezclaba lo negro, lo andino y aparecían todos los grupos." Sobre la acción de arreglista, cabe agregar que Aurelio intervino, por ejemplo, en una versión del poema "Me gritaron negra" del Conjunto Nacional. Como dice en su testimonio:

que reformulaban aspectos como la forma musical y algunas subestructuras frecuentemente y, como se señaló antes, en base al tiempo asignado para la música y las danzas como parte del espectáculo. Se puede afirmar que las músicas en el CNF eran resultado de una selección hecha con la intención de dar, en palabras de Victoria, “una visión panorámica del folklore peruano” (Rodríguez, 2016, p. 38) y que formaban parte de un espectáculo de dos horas aproximadamente.

En una nota periodística de 1972, que cubrió un espectáculo del CNF para una reunión de Presidentes con motivo del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho (pp. 38-39), se señalan las siguientes danzas que fueron parte del programa: de Puno, la llamerada y la diablada; de Junín, shapish y chonguinada; de Ayacucho, la danza de tijeras; y de Cusco, solischallay y qanchis, abarcando así un primer panorama andino-amazónico seguido de músicas y danzas costeñas que fueron el son de los diablos, zamacueca y marinera limeña. Hay que mencionar que en todas las presentaciones del Conjunto Nacional “cada número era precedido por una breve explicación acerca del origen y el significado de cada música y danza” (Rodríguez, 2016, p.39), dados solamente por Victoria y su asistente Eduardo Gago.

Asimismo, hay que destacar el perfil didáctico que caracterizó al Conjunto Nacional y sus espectáculos, que se corresponde con la labor de difusión establecida en la finalidad de éste. Además, según los registros de José Antonio Gutiérrez Espinoza (2019) de una actuación del Conjunto Nacional en la década de 1970 y un programa de mano de una presentación del año 1975, se muestran también las siguientes músicas de danzas: palchay de Apurímac, huaynachura, carnaval de Tinta y q’ara chuncho del Cusco, muliza de Cerro de Pasco, kullawada, carnaval de Ichu, pandilla y tucumanos de Puno, jija y toril de Junín y el tondero por la parte norcosteña.

A esas danzas se les sumaban algunas piezas musicales que incluían coreografía, como el poema rítmico hablado “Me gritaron negra”, y la canción “Ya yo ta cansá” de Victoria Santa Cruz, también una pieza musical de obertura y una de fin de fiesta a cargo de Aurelio Tello, como se mencionó anteriormente, y una intervención musical del conjunto orquestal de Cusco y otra del conjunto orquestal de Junín. Estas músicas, sumadas a las antes mencionadas, conforman un amplio repertorio de piezas instrumentales y músicas de danza que se enlistan a continuación, a modo de catálogo musical del Conjunto Nacional, entre los años 1973 y 1975:

---

\*Victoria tenía el poema y la idea [...] Ella lo había hecho a su manera con [el grupo] Teatro y Danzas Negras del Perú, y yo le puse matices, crescendi, unos, otros, todos esto [...] ¡quedó un numerazo! (López, 2018).

**Tabla 2***Repertorio del Conjunto Nacional de Folklore entre 1973 y 1975*

|                                      | <b>Autor/departamento</b>   | <b>Nombre</b>   |
|--------------------------------------|-----------------------------|---|
| <b>Piezas musicales</b>              | Aurelio Tello               | Obertura<br>Fin de fiesta   |
|                                      | Conjunto orquestal de Cusco | Músicas cusqueñas   |
|                                      | Conjunto orquestal de Junín | Músicas de Junín  |
|                                      | Victoria Santa Cruz         | Me gritaron negra<br>Ya yo ta cansá   |
| <b>Música de danzas de la sierra</b> | Ayacucho                    | Danza de tijeras  |
|                                      | Apurímac                    | Palchay   |
|                                      | Cerro de Pasco              | Muliza  |
|                                      | Cusco                       | Carnaval de Tinta<br>Huaynachura<br>Qanchis<br>Qara chuncho<br>Solischallay |
|                                      | Junín                       | Chonguinada<br>Jija<br>Shapish<br>Toril                                     |

|   |      |   |
|---|------|---|
| <b>Música de danzas de la sierra</b>          | Puno | Carnaval de Ichu<br>Diablada<br>Kullawada<br>Llamerada<br>Pandilla<br>Tucumanos |
| <b>Música de danzas de la costa o limeñas</b> |      | Festejo<br>Marinera limeña<br>Son de los diablos<br>Tondero<br>Zamacueca        |

Nota. Fuente: elaboración propia.

Como es notable, el repertorio inicial del CNF abarcó dos regiones, entre seis y siete departamentos representados, y un total de veintitrés danzas y un promedio de seis y ocho piezas musicales que tenían lugar en presentaciones que duraban aproximadamente dos horas. De ello, también se puede señalar que, en las músicas de danza de todo este primer repertorio, cuantitativamente los departamentos menos representados fueron Ayacucho, Apurímac y Cerro de Pasco. Por el contrario, los más representados fueron Puno y Cusco, y dentro de este último, las músicas de danza solischallay y qanchis parecían tener una destacable y positiva recepción<sup>8</sup> del público al concitar “los más cálidos aplausos cada vez que fueron interpretadas” (Rodríguez, 2016, p.39). En el repertorio de piezas musicales del CNF es notable el espacio dado o generado para presentar composiciones y arreglos musicales, al mismo tiempo que se establecieron momentos para que cada conjunto musical tocara músicas del repertorio popular y tradicional de Junín y Cusco, respectivamente. Como una segunda referencia visual de los músicos y demás integrantes del Conjunto, a continuación, una imagen de todo el elenco, que data del año 1975:

8. Para tener una referencia sobre la recepción de la performance del Conjunto Nacional, en algunas giras al extranjero en la década de 1970, ver anexo 4.



### Figura 3

*Integrantes del Conjunto Nacional de Folklore, 1975*



Nota. Fuente: Archivo de Aurelio Tello.

El Conjunto Nacional de Folklore, fundado hace cincuenta años, como espacio que reunió a músicos experimentados y provenientes de diversas tradiciones culturales y musicales como la afroperuana y la andina, y dentro de esta a varias reconocibles como la cusqueña y la puneña, entre otras, puede ser visto como uno de los primeros espacios artísticos de cierto perfil intercultural,<sup>9</sup> como un ente artístico que planteaba o proyectaba al público inadvertidamente un discurso de interculturalidad al intentar brindar una visión panorámica de las músicas y danzas más reconocidas o populares en su tiempo, lo que incluía además composiciones y recreaciones musicales y danzarias.

### 3. La continuidad simbólica del CNF 30 años después

#### 3.1. Aparece el Conjunto Nacional en una institución educativa

El Conjunto Nacional de Folklore que dirigió Victoria Santa Cruz dejó de existir a poco de iniciarse la década de 1980, al ser desactivado junto al Coro Nacional, exactamente en 1984 durante un nuevo régimen político<sup>10</sup> (Arana,

9. La interculturalidad, desde una definición básica, hace referencia a "la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y a la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, a través del diálogo y del respeto mutuo" (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, s.f.).

10. Durante el segundo gobierno de Fernando Belaúnde Terry, el entonces ministro de Educación, Patricio Ricketts Rey de Castro, se refirió al cierre de esas entidades artísticas con la frase "El estado ni canta ni baila" (López, 2017).

2019, p. 46). Después de una última actividad artística con el conjunto,<sup>11</sup> Victoria viajó a Estados Unidos donde radicaría por varios años, siendo maestra en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, y la entidad artística que dirigió desde 1973 no reaparecería sino hasta entrado el siglo XXI, pero de manera simbólica u homónima (Arana, 2019, p. 46), y en circunstancias peculiares.

Según el investigador Víctor Hugo Arana, en el año 2002 reapareció el nombre de Conjunto Nacional de Folklore como parte de la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”, que es una institución pública ubicada en Lima, dedicada a la formación de docentes y artistas profesionales en danza y música. Como parte de una nueva gestión a cargo del director general Emilio Morillo, a finales de dicho año, en el D.S. 054-2002-ED, “en el inciso h) del artículo 19, correspondiente a la Dirección de Difusión, [se establece] la función de dirigir el Conjunto Nacional de Folklore, la estudiantina y el coro de la Escuela” (2019, p.47), logrando que hasta la actualidad dicha entidad haya permanecido activa, con una considerable trayectoria que incluye varias producciones discográficas, audiovisuales y también espectáculos de música y danza realizados en el Perú y el extranjero, dedicados a diversas culturas tradicionales peruanas y a diversas temáticas para propuestas artísticas creativas con base en ellas. He aquí una breve selección de imágenes de los trabajos y actividades artísticas del conjunto de la Escuela de Folklore:

#### Figura 4

*Algunos trabajos artísticos del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela de Folklore*



Nota. Fuente: archivo personal.

11. Fue exactamente en octubre de 1982 con el espectáculo *Adiós al Perú*. Para más detalles biográficos sobre Victoria ver los documentales recientes de TVPerú (2022) y ENSFJMA (2018, 2022).

Como se puede apreciar en esta breve muestra, parece haber la intención de dar continuidad al Conjunto Nacional de Folklore fundado en 1973, que se ha concretado con el uso de esa misma denominación dando vida a un conjunto artístico de distinta procedencia, que surgió como Conjunto Nacional de Folklore, pero integrado a una institución educativa pública, en lugar de estar adscrito a una institución encargada exclusivamente de la difusión y puesta en valor del patrimonio y manifestaciones culturales del país, como el Instituto Nacional de Cultura en su momento o el Ministerio de Cultura en la actualidad. Ese fenómeno, de implicancias institucionales, sociales o artísticas, entre otras, se configura como un interesante tema para profundizar en próximos trabajos. Finalmente, y para no desconectarme del propósito de este texto que es la música en el Conjunto Nacional de Folklore, brindaré a continuación una descripción breve sobre la música en el Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela de Folklore, desde una perspectiva autoetnográfica y participante, al haber sido integrante de esa entidad en el 2013 y el 2019.<sup>12</sup>

### 3.2. Una autoetnografía breve sobre la música en el CNF de la Escuela de Folklore

El Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela de Folklore “José María Arguedas” ha sido conformado por un elenco de bailarines, dos conjuntos musicales que tenían cada uno a un director, todos bajo una dirección artística general, que sigue actualmente bajo la dependencia de la Dirección de Difusión de la Escuela. En lo que respecta a la música, los dos conjuntos musicales se diferencian en que uno se dedicaba a las músicas costeñas y el otro a las músicas andinas y amazónicas. Eran conjuntos musicales estables, que asumían y abordaban una gran variedad de repertorios y estilos musicales peruanos.

En el grupo de músicos que conformaban estos conjuntos, hubo por lo menos dos perfiles notorios. Por un lado, estaban los músicos considerados como cultores, cuya experiencia venía de la práctica en ciertos estilos de música durante muchos años, y por el otro, estaban los académicos, es decir, los que provenían de una carrera profesional de música en alguna institución como la Escuela de Folklore misma, el Conservatorio Nacional, o de manera particular. Dentro de este último grupo de músicos de formación estaban los egresados y estudiantes.<sup>13</sup> De esa manera, los grupos musicales definían y trabajaban su repertorio en base a lo establecido por la dirección artística para un próximo espectáculo del Conjunto y por sus directores musicales.

12. Más específicamente, fui integrante de uno de los dos grupos musicales, a saber, del Conjunto Andino Amazónico del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela.

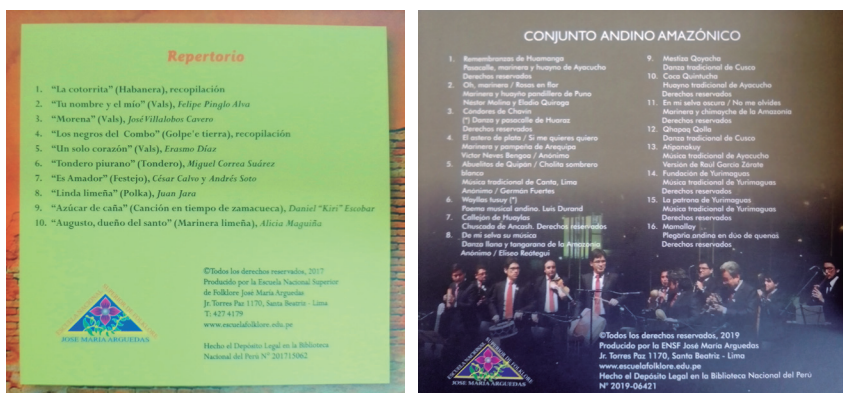
13. Algunos nombres de músicos cultores que han integrado el Conjunto Nacional de la Escuela de Folklore son: Julio Portugal en la guitarra, Henry Bendezú acordeonista, Geny Sulca como violinista, Adolfo Zelada Arteaga guitarrista, Jorge Garrido como cajonero, Luisa Ramos y Alfredo Calderón en el canto, entre otros. Sobre músicos de formación, algunos nombres son: Edgar Espinoza, quenista; Frank Pérez, guitarrista; Javier Molina, guitarrista; Hernán Felipa, percusión; Fernando Prudencio, violinista; Christian Carhuanchco, charanguista y mandolinista, y José Nieves, saxofonista, entre otros.

Del elenco dedicado a las músicas andinas y amazónicas, denominado Conjunto Andino Amazónico, se puede afirmar, primero, que era un espacio artístico en el que se perfilaban dos tipos de acciones. Uno, la de tocar música y desarrollar repertorios regionales intentando mantener sus características musicales, sonoras y performativas consideradas como tradicionales, ya sea mediante grabaciones discográficas, transcripciones musicales, registros etnográficos o mediante la oralidad, producto de la experiencia de alguno de los integrantes o del director musical. La segunda acción, de índole doble, era la creación y arreglo de música para el repertorio. Es decir que, dependiendo de la dirección musical, se daba cada vez más oportunidad para que cualquier integrante propusiera arreglos o composiciones, siempre y cuando mantuvieran ciertas características de la música tradicional o del estilo que se estaba abordando.<sup>14</sup>

Sobre las músicas que se tocaban, el Conjunto Andino Amazónico del Conjunto Nacional de la Escuela abarcó expresiones de diversas regiones de la Sierra como Ancash, Ayacucho, Arequipa, Junín, Puno, Cusco, Abancay, entre otras, y de la región amazónica se abordó música indígena y mestiza de Loreto. Como un ejemplo, y a modo de síntesis de lo abordado musicalmente por el Conjunto Andino Amazónico y por el Conjunto de Música Criollo-costeña, se muestran las contratapas de sus más recientes producciones discográficas, titulada *Wifala* del año 2019 y *Los negros del combo* del 2017:

**Figura 5**

*Producciones discográficas del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela de Folklore*



Nota. Fuente: archivo personal.

14. Para más detalles sobre el Conjunto Andino Amazónico del CNF de la Escuela de Folklore, ver el capítulo 13 del microprograma Saberes, del Centro de Documentación de la misma institución a cargo de Julia Sánchez Fuentes en: <https://www.youtube.com/watch?v=GsyRtNkrb8>

Como sugiere la imagen, los conjuntos musicales del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela no solo intervenían en los espectáculos de música y danza, sino que también tenían cierta independencia para realizar actividades y hacer publicaciones particulares. Al igual que el Conjunto de Música Criollo-costeña, se daban conciertos, algunos didácticos, sobre músicas tradicionales en paralelo a las actividades con danza.

La diversidad de músicas andinas y amazónicas que se abordaba partía de una conformación instrumental constituida como una estudiantina, que se reconfiguraba según el repertorio o estilo que había que abordar, lo cual hacía que el perfil de la mayoría de músicos integrantes fuera el de un multiinstrumentista. Cuando había que tocar un repertorio muy focalizado o particular, se lograba contar con la asesoría de músicos cultores de una región específica para que capacitaran a todos los músicos del Conjunto, mientras que, en el Conjunto de Música Criollo-costeña predominaba una conformación más estable integrada por dos cantantes, dos guitarristas organizados en primera y segunda, un bajista y tres percusionistas que, según se requiriera, podían tocar juntos alternando instrumentos como cajón, cajita, tumbadoras, bongó y campana, castañuelas y quijada de burro.

#### **4. Reflexiones finales**

La música en el Conjunto Nacional de Folklore del Instituto Nacional de Cultura, fundado hace 50 años, es en realidad una variedad de músicas producidas y performadas por cultores e intérpretes muy experimentados de diversas regiones, que fueron convocados y reunidos para concretar una parte importante de la finalidad que su directora general estableció. También es un repertorio de músicas que fueron parte del proceso formativo de bailarines jóvenes y experimentados que ingresaron en su mayoría después de pasar por una evaluación rigurosa. Sobre el proceso formativo, y para él, surge un actor importante en el Conjunto Nacional que fue el asesor de teoría musical. Su rol, que aquí se ha comenzado a documentar, da cuenta de los alcances y efectos que la pedagogía musical tenía en aquellos años y lo vinculada que estaba al quehacer artístico. Además, su accionar, que implicaba labores de dirección y recreación musical, permite que se comience a conocer a varios componentes o factores, como los musicales, que están detrás de la idea musical de folklore peruano difundida desde el régimen militar para representar su idea de nación, la misma que es vigente y parte importante en el imaginario folklórico de Perú.

De la música en el Conjunto Nacional de Folklore también hay que agregar que es una selección de músicas populares y tradicionales principalmente limeñas, afroperuanas y andinas en su mayoría tonales, portadas por sus cultores y creadores, e incorporadas con el acuerdo de su directora Victoria Santa Cruz

al contexto artístico, lo cual demandó adecuaciones o cambios en aspectos generales como la forma musical y sus subestructuras o algunos de sus elementos como la melodía, la armonía o el timbre. Por último, esas músicas, en tanto discurso sonoro o performance musical planificado en un espectáculo artístico, proyectaron y aportaron cierto grado de interculturalidad hacia el público y hacia sus integrantes.

Por otro lado, la aparición del Conjunto Nacional de Folklore en la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”, a poco de iniciarse el presente siglo, es un fenómeno de implicancias sociales, institucionales y artísticas, que aquí se ha visto pertinente plantear, en tanto parecen haber ideas vinculantes con el Conjunto dirigido por Victoria en el siglo pasado, sobre todo a partir de cuestiones simbólicas, etnicitarias o representativas, las mismas que se avizoran en las coincidencias y diferencias apreciables entre ambos Conjuntos Nacionales, consideradas en este primer trabajo realizado desde la documentación disponible y la autoetnografía como primeras vías de aproximación. Todo lo planteado en este artículo responde no sólo a una invitación formal a abordar el tema del Conjunto Nacional, sino que responde principalmente al impulso generado por la admiración hacia ese ente artístico a partir de la experiencia de haber sido músico integrante de su homónimo o continuación simbólica durante ochos años aproximadamente, y teniendo experiencias parecidas a las que tuvieron los dirigidos por Victoria Santa Cruz.

Entonces, quien escribe espera haber contribuido a que, cincuenta años después, como conmemoración, queden documentadas y se reconozca a las personas que se encargaron de la parte musical del Conjunto Nacional de Folklore que dirigió Victoria. También se espera generar con lo aquí planteado, un interés en esta entidad artística y sus componentes como caso de estudio para comprender más profundamente cuestiones como el folklore y el estado-nación, la música y el nacionalismo, los músicos cultores o portadores de estilos regionales en la segunda década del siglo XX, y seguir comprendiendo a la figura de Victoria Santa Cruz y las personas a su alrededor.

## Referencias

- Arana, V. (2019). Conjunto Nacional de Folklore ¿Herencia u homonimia?. *Arariwa*, 14(21), 45-49.
- Coloma Porcari, C. (Comp.)(2001). *El Instituto Nacional de Cultura del Perú. Organización y funciones 1971-2001*. Instituto Nacional de Cultura.  
<https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/381>
- ENSFJMA [Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas]. (25 de setiembre de 2018). *SABERES - Cap 13 "CONJUNTO ANDINO AMAZÓNICO - CNF"* [Archivo de video]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=GsyRtNkrtb8>
- ENSFJMA [Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas]. (29 de octubre de 2022). *Victoria para la Canción Criolla - Documental testimonial* [Archivo de video]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=vPZCDChFx4&t=909s>
- López, R. (3 de enero de 2018). *La herencia musical en el CNF*. Sobre música y otros sonidos.  
<https://ricardolopezalcas.wordpress.com/2018/01/03/primera-entrada-del-blog/>
- UNESCO (s.f.) *Interculturalidad*.  
<https://es.unesco.org/creativity/interculturalidad#:~:text=Interculturalidad%3A%20Se%20refiere%20a%20la,Diversidad%20de%20las%20Expresiones%20Culturales.>
- Rodríguez, L. (Ed.)(2016). *Las palabras de Victoria*. Museo afroperuano de Zaña
- TVPerú. (31 de octubre de 2022). *Sucedió en el Perú: Victoria Santa Cruz - 100 años (30/10/2022)*[Archivo de video]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=RDZhzi29u5M>

## Anexos

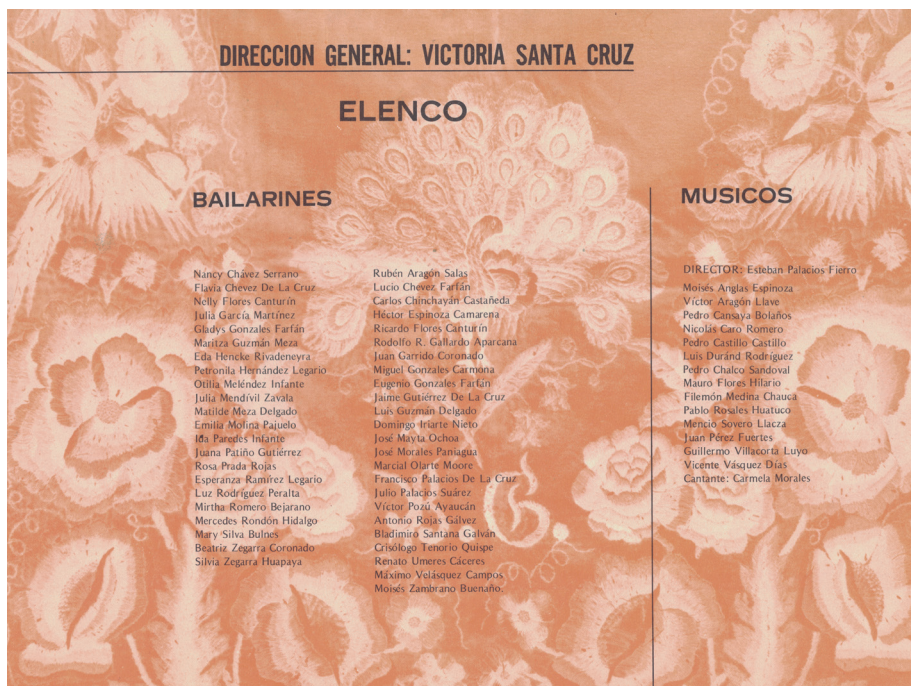
### Anexo 1. Carátula de programa de mano, diciembre 1973



Fuente: Archivo personal de Aurelio Tello



Anexo 2. Fragmento de programa de mano, diciembre 1973



Fuente: Archivo personal de Aurelio Tello

Anexo 3. Fragmento de programa de mano, mayo de 1975

VICTORIA SANTA CRUZ  
GAMARRA  
Directora del Conjunto  
Nacional de Folklore



EDUARDO GAGO MAGO  
Asistente de la Dirección del  
Conjunto Nacional de Folklore



MARCO LECLERE  
SAN ROMAN  
Jefe de Producción de  
Conjunto Nacional de Folklore



MARIA CECILIA GRAU  
Asesora de Expresión  
Corporal



AURELIO TELLO  
MALPARTIDA  
Asesor de Teoría  
Musical



ALBERTO CHARA ARRIAGA  
Asesor de Práctica de  
Danzas del Cuzco



OSWALDO ROMERO  
GALLEGOS  
Asesor de Práctica de  
Danzas de Puno



JUAN DE LA CRUZ FIERRO  
Asesor de Práctica de  
Danzas de Junín



ESTEBAN PALACIOS FIERRO  
Director de orquesta del  
Conjunto Nacional de Folklore

Fuente: Archivo personal de Aurelio Tello

Anexo 4. Recepción del Conjunto Nacional de Folklore en medios escritos locales y extranjeros, posiblemente de 1975 en adelante



Fuente: Archivo personal de Aurelio Tello



**John G. Lazos**  
**(Montreal, 1964)**



Investigador independiente (PhD en musicología, Université de Montreal, 2010), se ha concentrado en la búsqueda, rescate, organización, estudio y difusión de los manuscritos musicales del México independiente. Considera los sonidos musicales como aspectos fundamentales de la identidad, conductos en donde se entrecruzan tanto las ideas estéticas como los aspectos intelectuales. Colabora con el Répertoire International des Sources Musicales (RISM), en donde ha subido a su base de datos más de un millar de entradas.

# Finalmente, los sonidos del siglo XIX mexicano ya no son tan lejanos: ¿qué implica escuchar de nuevo el *Te Deum laudamus* (1835) de José Antonio Gómez?

Finally, the sounds of nineteenth-century Mexico are no longer so distant:  
what implies listening again to the *Te Deum laudamus* (1835)  
by José Antonio Gómez?

John G. Lazos



**Investigación Independiente**



jlazos11@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-2591-439X

**Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 29 de marzo**

## Resumen

La práctica musical del siglo XIX mexicano sigue siendo un tema pendiente tanto en nuestros campos de estudios como en los escenarios. A pesar de ello, el nombre de José Antonio Gómez y Olguín empieza a resonar. El resurgimiento de este filarmónico del siglo XIX se debe en gran parte al acercamiento y estudio de las fuentes de primera mano. Sin embargo, aun con una idea más clara de su vida y obra, su legado principal, sus obras, siguen ausentes en nuestros escenarios.

Me interesa narrar aquí los factores que han mantenido a distancia un período crucial de nuestra historia musical. Por ejemplo, cómo una Ley Federal del año 1835 determinó una serie de acontecimientos que culminaron en la Catedral Metropolitana. El cabildo decidió recibir al general Antonio López de Santa-Anna con un *Te Deum*. Entonces, el segundo organista, José Antonio Gómez, propuso escribir una obra con solistas, coro y gran orquesta acorde al momento. Gómez se jugaba, durante los inicios del México independiente, su futuro dentro de la iglesia más importante del país y por extensión, en el ámbito secular. Casi doscientos años después, la Orquesta Sinfónica de Xalapa interpretó en septiembre de 2022, con gran éxito, su *Te Deum laudamus*.



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

## Palabras clave

Música mexicana; siglo XIX; *Te Deum*; José Antonio Gómez; OSX

## Abstract

The musical practice of the Mexican 19<sup>th</sup> century continues to be a pending topic in our fields of study as well as in the musical scene. Despite this, the name of José Antonio Gómez y Olguín is beginning to resound. The resurgence of this 19<sup>th</sup> century philharmonic musician is largely due to the approach and study of first-hand sources. However, even with a clearer idea of his life and work, his main legacy, his works, are still absent on our stages.

I am interested in narrating the factors that have kept at a distance a crucial period of our musical history. For example, how in 1835 a Federal Law determined a series of events that culminated in the Metropolitan Cathedral. The Cabildo decided to receive general Antonio López de Santa-Anna with a *Te Deum*. Then, the second organist, José Antonio Gómez proposed to write a work with soloists, choir and large orchestra according to the moment. In the early days of independent Mexico, Gómez was playing for his future within the most important church in the country and, by extension, in the secular sphere. Two hundred years later the Xalapa Symphony Orchestra performed his *Te Deum laudamus* with great success in September 2022.

## Keywords

Mexican music; 19th Century; *Te Deum*; José Antonio Gómez; OSX

## Introducción<sup>1</sup>

La música permite hablar de ella desde varios ángulos. En México, hay sonidos que definen el adjetivo de música mexicana. El repertorio musical, como resultado del nacionalismo derivado del movimiento de la Revolución de 1910, permea los programas de estudios, los conciertos, las grabaciones y demás ámbitos musicales. Septiembre suele llamarse el mes patrio, donde se enfatiza dicho repertorio. Además de excluir las obras y los compositores que no se sitúan dentro de este canon, hay un evidente distanciamiento de la práctica musical de la primera parte del siglo XIX, precisamente las primeras décadas del México independiente.<sup>2</sup>

---

1. Un sincero agradecimiento a las observaciones y correcciones de los anónimos dictaminadores de este artículo.

Propongo partir de nuestro presente, de cómo unas semanas justifican escuchar obras que siguen ciertos parámetros. Esto da pie a mostrar los factores que han mantenido a la distancia la práctica musical del siglo XIX. Paso a relatar cómo un Decreto Ley, dado a principios del año de 1835, detonó una serie de eventos que culminaron en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. En ese entonces, su segundo organista, José Antonio Gómez, propuso escribir una obra para celebrar a la figura del momento que incluía solistas, coro, órgano y gran orquesta. Sin sorpresas, recibiría la plaza de primer organista erigiéndose como el músico de mayor responsabilidad de la iglesia más importante del país. Sin embargo, su nombre y legado era, hasta hace poco, prácticamente desconocido. Apenas en septiembre de 2022, la Orquesta Sinfónica de Xalapa programó el *Te Deum* de Gómez como una contrapropuesta al convencional conocido repertorio. Se continuará con un análisis de esta obra para cerrar con unas reflexiones personales.

### **El estado de la cuestión: una fantasía musical**

2021 prometía ser un año lleno de eventos históricos que celebrarían la grandeza de México.<sup>3</sup> Con un nuevo gobierno de izquierda a la cabeza, que había arrasado no sólo en la votación para la presidencia, sino también para el congreso y varias gubernaturas, dichas celebraciones se presentaban como una invaluable oportunidad para refrendar su hegemonía política.<sup>4</sup> La premisa era justificar precisamente los doscientos años de la consumación de la Independencia (naturalmente, esta envidiable posibilidad iba en franco contraste con aquel ostentoso y comercializado año que fue el de 2010, cuando el gobierno de derecha bautizó entonces como el Año del Bicentenario, refrendando, por otro lado, los idearios de los inicios del movimiento independiente).<sup>5</sup> Curiosamente, aún con diferentes posturas e ideologías contrarias, los objetivos parecían similares. Hasta aquí no hay ninguna novedad sobre el carrusel de lo que es la política en este país.

---

2. Las palabras de Esperanza Pulido no envejecen cuando recordamos una vez más su aguda crítica al tomo dedicado al siglo XIX y que en aquel entonces el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicara bajo el título de *La música de México by Julio estrada*. Pulido (1987) dice: "Si hasta hace algunas décadas la música de Nueva España carecía de relevancia en el espectro de intereses de la mayoría de los investigadores musicales mexicanos, el papel marginal corresponde ahora el siglo XIX mexicano. Postergada en ocasiones, francamente olvidada en otras, o lo que es peor, falseada o reducida su significación a míopes y anémicos antecedentes del nacionalismo musical mexicano, la música de México entre las revoluciones de 1810 y 1910 es prácticamente desconocida". (p. 280)

3. En ceremonia oficial, se presentó hacia fines de septiembre del 2020 el plan para las conmemoraciones históricas que se llevarían a cabo al año siguiente, véase el artículo *Presidente declara al 2021 año de la independencia y de la grandeza de México; presenta plan de conmemoraciones históricas* en el Boletín de la Presidencia de México (2020).

4. Sobre la victoria del candidato de Morena, Andrés Manuel López Obrador, para ocupar la presidencia de la República mexicana véase Urrutia, A. y Saldierna, G. (6 de julio de 2018) en el artículo periodístico *Al concluir cómputo de comicios se ratifica triunfo contundente de AMLO*

5. El fenómeno de los bicentenarios no fue sólo relativo a México. Varios países latinoamericanos también tuvieron sus propios festejos de Independencia. Véase un par de ejemplos al respecto en los textos de Cárcamo-Huechante, L. y Fernández Bravo, A. (2010). *Revisiones críticas: Independencias, Centenarios y Bicentenarios.*; y Martínez Vial, M. (2010) *en Bicentenarios sin pena ni gloria*.

Independientemente de quién esté a la cabeza, en el mes de septiembre sobresale, por costumbre, un repertorio musical que refleja los valores nacionales. Las actividades durante estas semanas reproducen los sonidos que reflejan los símbolos identitarios de una nación ávida en festejarse a sí misma; en reconocerse mediante un número de obras que, como rito, se repite año con año. Por supuesto, las excepciones no tienen cabida en estas tradiciones, lo cual nos lleva al evento que tuvo lugar en septiembre de 2022. Insertada en medio de este marco celebratorio, la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX) decidió romper con una ley no escrita. La orquesta más longeva, y una de las mejores agrupaciones musicales del país, apostó y programó para el 23 y 24 de septiembre de dicho año el *Te Deum laudamus* (1835) de José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876). Tanto la obra como el autor eran literalmente desconocidos en nuestro medio.

Lo mencionado hasta aquí tal vez sea redundante. Pero hay algunas razones que parecen no tener sentido. Septiembre celebra, en teoría, el México independiente. Pero en la práctica se rememora el inicio del movimiento independiente, 16 de septiembre de 1810, por encima de la consumación que se alcanzaría once años más tarde, el 27 de septiembre de 1821. Esta segunda fecha prácticamente ha pasado desapercibida de nuestra memoria colectiva. Si esto no es suficientemente confuso, tenemos que agregar el asunto de cómo celebramos esta conmemoración. Si en principio, la premisa es enfatizar el período de la Independencia, el siglo XIX, lo que en realidad se hace es festejarlo exclusivamente con los sonidos forjados durante el siglo XX, el período del nacionalismo.<sup>6</sup> Y claro, hay consecuencias.

Para entenderlo mejor, si en los escenarios brilla por su ausencia el mundo sonoro que fue parte integral de las primeras décadas del siglo XIX mexicano, también lo hace en los centros académicos. Esto significa que no tenemos articulación entre lo que se estudia y se enseña en las escuelas de música y lo que se programa y escucha en las salas de concierto. Por ello, la nula familiaridad con la práctica musical que degustaron los mexicanos durante la primera mitad del México independiente. Lo que llamamos la celebración de la Independencia es más bien una justificación, o un vano pretexto, para celebrar una fecha y un repertorio ajenos a los hechos ocurridos en aquellos tiempos. O, cerrando con el estado de la cuestión, la noche del 15 de septiembre, la noche más popular en México, es una fantasía musical.

---

6. Considerando los gastos onerosos y las expectativas públicas, como parte de los festejos del Año del Bicentenario, la obra que culminó la noche del 15 de septiembre de 2010 en el centro histórico de la Ciudad de México fue precisamente la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, la obra paradigmática del ideólogo del nacionalismo. Véanse los últimos tres minutos del video *Bicentenario Independencia México - Espectáculo pirotécnico y multimedia en el zócalo HD* - YouTube (MEX Experiencia México, 2011, 10min31s).



### Tres factores determinantes

Hay tres factores determinantes que han contribuido al distanciamiento de un periodo de nuestra historia musical. En particular, me refiero a la práctica musical que tuvo lugar durante las primeras décadas del México independiente. Periodo clave, ya que fueron los tiempos en que los filarmónicos de entonces mudaron su oficio del ámbito sacro al secular, sentando las dinámicas musicales que todavía rigen:

1. El manuscrito musical
2. La liturgia católica
3. El grupo de los conservadores

Primero, en términos simples, con los españoles llegó también la Iglesia Católica, y con ella la implantación de una práctica musical. En lo que hoy es México, esta praxis se mantuvo ininterrumpidamente a lo largo de tres siglos y medio, desde el XVI hasta mediados del XIX. Fue precisamente a través de los manuscritos musicales que los músicos de entonces, desde los niños infantes hasta los maestros de capilla, ejecutaron, aprendieron, escribieron, copiaron, arreglaron y transmitieron su quehacer. Este es su legado. En este país, las huellas de esta práctica se encuentran en los recintos religiosos: catedrales, basílicas, parroquias, conventos, o colegios. Y todavía seguimos a la espera de estudiarla a fondo.

Es una redundancia decir que el manuscrito musical es un documento único e irreplicable. Hay que reconocer que, por su propia naturaleza, el riesgo de perderse es elevado. Esto lo hace, de entrada, clave para el acercamiento y estudio de dicha práctica. En un mundo ideal, el manuscrito debería de estar identificado, clasificado, digitalizado, resguardado y, por lo menos, con un inventario o catálogo que dé cuenta de su contenido. Sin embargo, es precisamente por su propia naturaleza que encontramos al manuscrito musical separado, removido, o aislado del resto de los materiales documentales. Es decir, la posibilidad de perderse ya sea por deterioro, abandono o negligencia es una constante en el elemento más básico de nuestra práctica: el manuscrito. No hay manera alguna de recuperar ni menos reemplazar, los sonidos que representa si no se cuenta con este esencial documento. Sin él, aguarda un vasto vacío.

Segundo, después de alcanzar la Independencia, los filarmónicos, como se les solía llamar a los músicos de entonces, continuaron escribiendo música para la liturgia católica al mismo tiempo que transferían su actividad del ámbito sacro al secular. Ellos fueron los pioneros en un mundo en donde la música era una tierra incógnita. A ellos se les debe las prácticas que se siguen hoy en día. Aquellos filarmónicos fueron los primeros profesores de música, los que tocaron en

los teatros y en las salas de concierto, los que abrieron las primeras escuelas y conservatorios de música, los que hicieron circular diversas publicaciones, métodos y repertorios de música, en fin, sin ellos no estaríamos aquí. Así que, mientras se respiraban las primeras décadas del México independiente, los filarmónicos de entonces engrosaron el repertorio sacro con sus nuevas aportaciones musicales, combinando nuevas texturas, aprendiendo del estilo en boga, el *bel canto*.

### Figura 1

La obra más temprana con que se tiene conocimiento de Gómez



Nota. Leemos: *Organo obligado, | del primer Responorio en el tercer Nocturno de los Maytines | de S.n Pedro. | Compuesto por J. Ant.o Gomez | año de 1822.* Fotografía tomada por el autor para el libro *José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su Catálogo musical: Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico* (2016, pp.111-112).

La palabra no se toca. Es decir, se conservan las formas tradicionales de las misas, himnos, responsorios, cantos marianos, salmos, etcétera; pero vemos un claro giro en su contenido musical. Estos géneros ahora tienen un lenguaje más teatral, privilegian las voces, y presentan sonoridades más dramáticas.

En pocas palabras, el lenguaje de la ópera italiana entraba a la iglesia por la puerta grande.<sup>7</sup> Los textos se mantuvieron inamovibles en su lengua original, el latín, pero las voces e instrumentos, como veremos más adelante, ofrecieron muestras de virtuosismo musical. Aunque esta influencia ha sido largamente comentada, estas décadas se han visto como un periodo menor, que no merece atención por asumir es carente de originalidad, que son obras que hacen eco de lo que se escuchaban en los teatros, pero la razón principal es que no presentan los rasgos, las texturas, los sonidos que definirían tiempo después a la música mexicana del siglo XX. Por ello, no sorprende constatar su ausencia, dejándola casi en el olvido.

Tercero, que resume lo anterior. De la gesta de la Independencia se desató una lucha por el poder entre conservadores y liberales que duró décadas. El resultado tuvo consecuencias determinantes en cuanto a la manera de entender y acercarse al México del siglo XIX. No se exagera al decir que la narrativa del primer siglo de esta nación, el XIX, tiene una fuerte carga desfavorable y apática hacia el primer grupo, el conservador. Esto contrasta con una versión heroica y liberadora del segundo, el liberal. Entre estas dos facciones ideológicas, los primeros apoyaban a los terratenientes, a la Iglesia Católica y al Ejército Federal, quienes preferían mantener el orden antiguo. Los segundos, por otro lado, intentaban abatir al viejo sistema. Así, en medio de este entramado religioso, político y social, donde cada uno buscaba preservar sus intereses, la música tuvo un papel relevante. Iniciemos en el México del año de 1835.

### Una efímera batalla

El Presidente y Generalísimo Antonio López de Santa-Anna (1794-1876) promulgó una ley que buscaba eliminar las milicias cívicas en los estados de la República.<sup>8</sup> El motivo de esta ley era, según el gobierno federal, asumir el control militar del país. Sin embargo, la existencia de estos cuerpos armados era –planteaban en su defensa los estados– para ofrecer protección y seguridad a sus entidades. En el fondo, estos grupos militares resultaban una afrenta contra la hegemonía del gobierno. Habiendo posturas encontradas, alguien tenía que ceder. Como estaba previsto, la mayoría de los estados acató la nueva orden, excepto

---

7. Publicado a principios del siglo XX, el *Motu proprio* es un documento que buscaba reformar la práctica musical dentro de los templos ordenando, entre otros temas, que el canto gregoriano y la música de Pierluigi da Palestrina fueran los modelos a seguir. Los abusos, como dice explícitamente, se refieren al “estilo teatral, que durante el siglo pasado [el XIX] estuvo muy en boga especialmente en Italia.” (Iglesia Católica, 1904, p. 11).

8. Mariana Terán (2018) dice al respecto: “El año de 1835 en que el Congreso General de la República Mexicana decretó la reducción de las milicias cívicas representó, para entidades como Zacatecas, un duro golpe a la soberanía estatal” (p. 78).

Zacatecas (Costeloe, 1993).<sup>9</sup> Esta osadía se entendió como un riesgo para la estabilidad del país (Escobedo, 2019)

Los medios impresos entraron al ataque. En tono directo y sin fingir amenazas, las notas en los periódicos dejaban claro que el Gobierno no iba a ignorar tal provocación. Señalaban, sobre todo, la obstinación del Estado en cuestión al negar “su obediencia al supremo gobierno general, ni que insolente resista una ley del congreso de la unión; para eso, es soberano en su *ínsula*, y puede sacar sus *soberanas uñas* para destrozar á esos altos poderes, *si se dejan*” ([Editorial del número], 1835, p.2). Este conflicto no iba a quedarse en una simple llamada de atención. Páginas después, el mismo medio impreso levantó el tono, estresando los adjetivos, aclarando que el mismísimo general, en alusión al héroe y comandante cartaginense que luchó contra los romanos, iba a poner en orden al estado del norte.

El Aníbal mexicano va á Zacatecas, porque en *amor y en guerra es preciso verse las caras*. Esos poderes fanfarrones y fascinados, que quieren dictar la ley á la nación, tendrán que obedecer á la voluntad de esta por grado ó por fuerza, mal que le pese á su rebelde y orgullosa soberanía. ¡Ojalá y lo mismo se haga con cuantos quieren sacar las uñas indebidamente de su soberano estuche! ([Editorial del número], 1835, p.4)

Mientras circulaban los dimes y diretes, Santa-Anna había decidido descansar en su hacienda en el Estado de Veracruz. Enterado de la negativa por parte del Estado de Zacatecas, el Presidente tuvo consecuentemente que cambiar de planes. Corría el mes de abril cuando al mando de su ejército se encaminó hacia el estado del norte. Estando ya en la cercanía fue recibido, para su gran sorpresa, con un gran entusiasmo en la ciudad de Aguascalientes, con “repiques de campanas y honrado por el clero con una misa solemne de acción de gracias” (Teran, 2018, p. 78). Tales expresiones de júbilo, previas a la inminente batalla, no serían fortuitas.

No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague. El anunciado conflicto bélico dio inicio en la madrugada del lunes 11 de mayo de 1835. El gobernador del Estado de Zacatecas decidió mandar a un joven y fiel oficial, carente de experiencia militar, con la difícil encomienda de repeler el ataque de un experimentado y hábil Santa-Anna. ¿Cuál fue el resultado? El café seguramente seguía caliente al final de la victoria. No habían transcurrido dos horas cuando ya se andaban enumerando los saldos. Según los recuentos de la primera plana

---

9. Principalmente porque Zacatecas tenía los recursos económicos para mantener su propio cuerpo armado.

del periódico *El Mosquito Mexicano* (Extracto de la acción de Zacatecas el 11 del corriente, 1835), que aprovechó para rematar con su comentario irónico, de los 3000 soldados rebeldes fueron capturados alrededor de “2800 prisioneros, 300 esmeriles, 26 piezas de artillería, 140 oficiales y por último todo el gran aparato [...]. Con esto concluyó el terrible espanto del ejército, y el gran coloso que quería destruirlo” (p. 1).

Una victoria tan aplastante como ésta habría sólo de reafirmar la figura de Santa-Anna y la de sus seguidores. Por otro lado, la contundente derrota de Zacatecas tuvo consecuencias devastadoras. Además del saqueo sufrido, ella fue castigada por su atrevimiento, cediendo parte de su territorio a un tercer partido. Aguascalientes, que ya lo tenía contemplado, se formó como un Estado más en la República. Así que los festejos por una batalla, aún tan efímera como esta, estaban apenas por iniciarse. El detallado itinerario publicado el martes 16 de junio, un mes después del conflicto, en el periódico la *Lima de Vulcano*, relata el paso de Santa-Anna por la ciudad de Querétaro para recibir:

las más vivas demostraciones de júbilo y entusiasmo [en donde al siguiente día en punto de las] nueve llegará a la ciudad de Guadalupe, donde se cantará un solemne *Te Deum* y se harán á S. E. los honores militares. Pasará en seguida á Tacubaya, debiendo hacer su entrada en esta capital el domingo 21 [de junio], para satisfacer la ansiedad que para cumplimiento manifiestan sus habitantes (Anuncios, 1835, p.4)

Mientras se iban sumando los festejos por las ciudades donde pasaría el Generalísimo, el cabildo de la Catedral Metropolitana, el cuerpo administrativo del principal templo del país, andaba en detalladas pláticas para recibir y celebrar en su propio recinto al Presidente. En la reunión del 13 de junio, la comisión especial presentó la siguiente exquisita, así lo dice expresamente, propuesta:

se reunió hoy el Ilmo. Cabildo para oír á la Comisión y al Sr. Moreno manifestó los pasos que había dado con el Sup.mo Gobierno, esponiendole las disposiciones del Ilmo. Cabildo para obsequiar el Exmo. Sr. Gral. Presidente D. Antonio López de Sta. Ana el día de su publica entrada á esta capital; y en virtud de esto [*sic*] se acordó que en el [*sic*] haya con Solemne *Te Deum*, y concluido se ponga un esquisito refresco, para cuyos gastos queda autorizado la Haceduría. (Actas de Cabildo, 1835)

### ***Te Deum laudamus***

Veamos un domingo de 1835, pero no uno cualquiera, en el centro histórico de la Ciudad de México. El espacio en el que los poderes y la población gravitan hacia un mismo lugar. De un lado, tenemos la Catedral Metropolitana, por hegemonía, el poder espiritual. A su costado, la presencia del Palacio Nacional, el complejo poder administrativo, y en los restantes costados, los espacios comerciales, el inevitable poder económico. En este conglomerado de intrínsecas relaciones, se reunió en este extraordinario domingo una distinguida audiencia conformada por las élites políticas, religiosas y sociales de entonces, en el interior de la catedral, para rendir homenaje a la figura del momento: el general Santa-Anna.

### **Figura 2**

*Dibujo de General Santa-Anna*



*Nota. Ilustración tomada de Suárez y Navarro (1850). Historia de México y del General Antonio López de Santa-Anna. Vol. 1.*

¿Qué podía hacer un segundo organista para demostrar sus talentos musicales dentro de la Catedral Metropolitana? Gómez, de tan sólo 30 años, seguramente sabía lo que significaba este evento público. Tal vez sea un apellido común, pero José Antonio Gómez es, y hasta que se pruebe lo contrario, el filarmónico más activo y productivo del siglo XIX mexicano, a pesar de que la literatura musical, tanto de autores locales como extranjeros, perpetuó una narrativa discreta y reservada, incluyendo equívocos y la suma de prejuicios sobre su quehacer musical. En contraste, y a partir de fuentes de primera mano, ahora se tiene una visión objetiva y fresca de la práctica musical durante las primeras décadas del México independiente. Veamos algunos destellos de sus actividades.

Transcurría el año de 1821, y apenas unos meses antes de consumarse la Independencia, el adolescente Gómez ya ejercía como tercer organista en la Catedral Metropolitana. Aunque su ascenso como segundo no se hizo esperar, era la plaza del primer organista donde su mirada estaba fija. No hay que olvidar que eran los tiempos en que la afamada capilla musical y la posición de maestro de capilla en la catedral estaban prontas a disolverse.<sup>10</sup> La consumación del movimiento de Independencia había afectado la hegemonía de la Iglesia en México y, por supuesto, la Catedral Metropolitana no estuvo exenta de estos cambios. Los filarmónicos de entonces vieron mejores ofertas de trabajo en el ámbito secular que en el sacro, especialmente en los teatros que les abrían sus puertas y espacios.

Para el joven organista se presentaba una oportunidad idónea. La plaza de primer organista de la Catedral Metropolitana significaba ser, en estos complejos tiempos, no sólo el músico de mayor responsabilidad y reputación dentro de la Iglesia, sino, por extensión, también del país. Gómez debía de saber con claridad lo que se estaba jugando en ese domingo de solemne celebración pública en el principal templo del país —no nada más su futuro dentro de la Iglesia, sino su posteridad dentro de los anales de la música mexicana—.

Dicho evento fue tan significativo que Gómez lo comentó públicamente cuando comenzaba su incursión en el ámbito secular. En tercera persona, y con un tono de orgullo, presume el tiempo que le había tomado para su “gran *Te Deum* que trabajó en solo dos días y medio”.<sup>11</sup>

10. Se ha escrito que Gómez ocupó la plaza de maestro de capilla de la catedral metropolitana, posición que por su calidad musical debería de haber ocupado. Pero la capilla musical ya había perdido el brillo que gozara durante siglos. De hecho, el último que ostentó esta plaza fue Mateo Manterola, entre 1815 y 1835, véase Actas Capitulares (1832).

11. Aunque no especifica autoría en esta biografía, es posible asumir que fuera el mismo Gómez quien redactaría estas páginas como filarmónico interesado en expandir sus talentos al ámbito secular. (Galván, 1840). Por cierto, serían estas mismas páginas las que recuperaría Francisco Sosa hacia fines del siglo XIX, sin referir fuentes, sólo para agregar los años restantes sobre Gómez y que luego la literatura musical retomaría como fuente principal de la vida y obra de Gómez, (Sosa, 1884).

### Figura 3

*Dibujo de Don José Antonio Gómez que aparece en su biografía publicada en el año de 1840*



*Nota. Extraído del Calendario de las Señoritas Megicanas (Galván, 1840, p. 194).*

Retomemos nuevamente la semana previa al domingo en Catedral. Además de las prisas y las presiones acumuladas en menos de una semana de trabajo, lo que quedó en claro fue el gran cuidado en la elaboración del documento musical. Para empezar, son contadas las obras de este periodo que cuentan con su propia parte orquestal: "Partitura Original", con más de cien folios de una excelente caligrafía musical. Es evidente que la obra está pensada para una ocasión excepcional. Si buscaba su lugar dentro de una tradición musical, había que hacerlo en grande. Para ello, consideró escribir su *Te Deum Laudamus* para

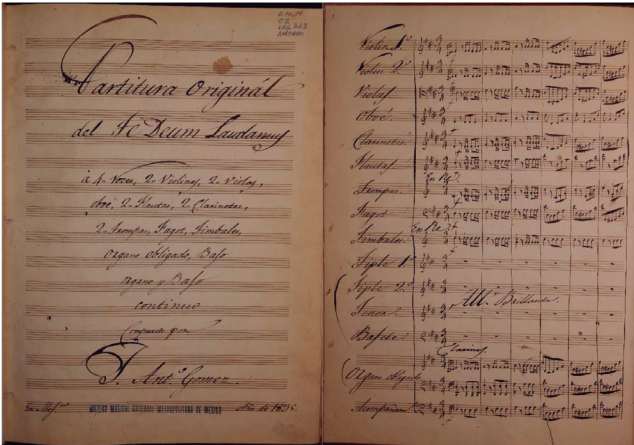


cuatro voces solistas, coro, gran orquesta y órgano, amén de que no hay intento en disimular su destinatario.

**Figura 4**

La ficha del *Te Deum laudamus* de Gómez que aparece en el Catálogo musical de este compositor

**José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su Catálogo musical:  
Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico**



Portada y primer folio de la partitura.


10. Hymnus [partitura:] *Partitura Original* | del *Te Deum Laudamus* | à 4, Voces, 2., Violines, 2., Violas, | oboé, 2., Flautas, 2., Clarinetes, | 2 Trompas, Fagot, Timbales, | Órgano obligado, Bajo | organo y Bajo | continuo | Compuesto por | J. Ant.º Gomez. | En Mej.º Año de 1835.

ACCM: AM0810; AM1215 [F]; A0796 | RISM: 120000586

1er Coro S, A, T, B, 2o Coro S (2x), A (2x), T (2x), B (2x): 6, 5, 6, 5, 6, 8, 6, 8, 6, 8, 8, 5; vl 1 (3x), vl 2 (3x), vla 1, vla 2, b (3x): 9, 9, 9, 9, 12, 8, 8, 8, 10, 10; fl 1, fl 2, ob, cl 1, cl 2, fag: 6, 6, 5, 6, 6, 5; cor 1, cor 2: 4, 4; timp: 3; org obl, org, org b: 10, 10, 3; partitura: 103f

“Te Deum laudamus”, Allegro brillante, re mayor, 3/4; Trio, “Te ergo quaesumus”, Largo, fa menor, 3/4; “Aeterna fac cum”, Allegro, re mayor, 4/4; “In te, Domine”, Allegro, re mayor, 2/2

36 | 349 | 26 x 35 (36 x 27,5) cm



30 | John G. Lazos

Nota. Extraído de Lazos (2016, p. 30).

La tinta debía de estar todavía fresca en los manuscritos el domingo de su estreno. Sabemos que el cabildo había decidido obsequiar el sábado 13 un *Te Deum* a Santa-Anna. Como si no fuera suficiente, Gómez tuvo que coordinar y organizar lo siguiente: de entrada, hacer proezas para convencer al cabildo de que era él, un joven organista y potencial compositor, la persona idónea para escribir una obra digna de satisfacer a los concurrentes. Luego, tener el tiempo suficiente para sentarse a escribir una monumental pieza y copiar cada una de las casi cuarenta partes vocales e instrumentales. Aún asegurada la participación de los solistas y los músicos, habrá tenido que ensayar y preparar esta ambiciosa obra para su estreno. Independientemente de cuales sean las circunstancias, de antemano sabemos que el éxito no está garantizado para quien se lo merece. Gómez tuvo que esperar para ver si su apuesta le daría resultados. Los medios dejaron constancia de ello en la siguiente crónica en la que resaltan: los *singulares aplausos*, el verbo *dicen*, y el adjetivo *hábil*:

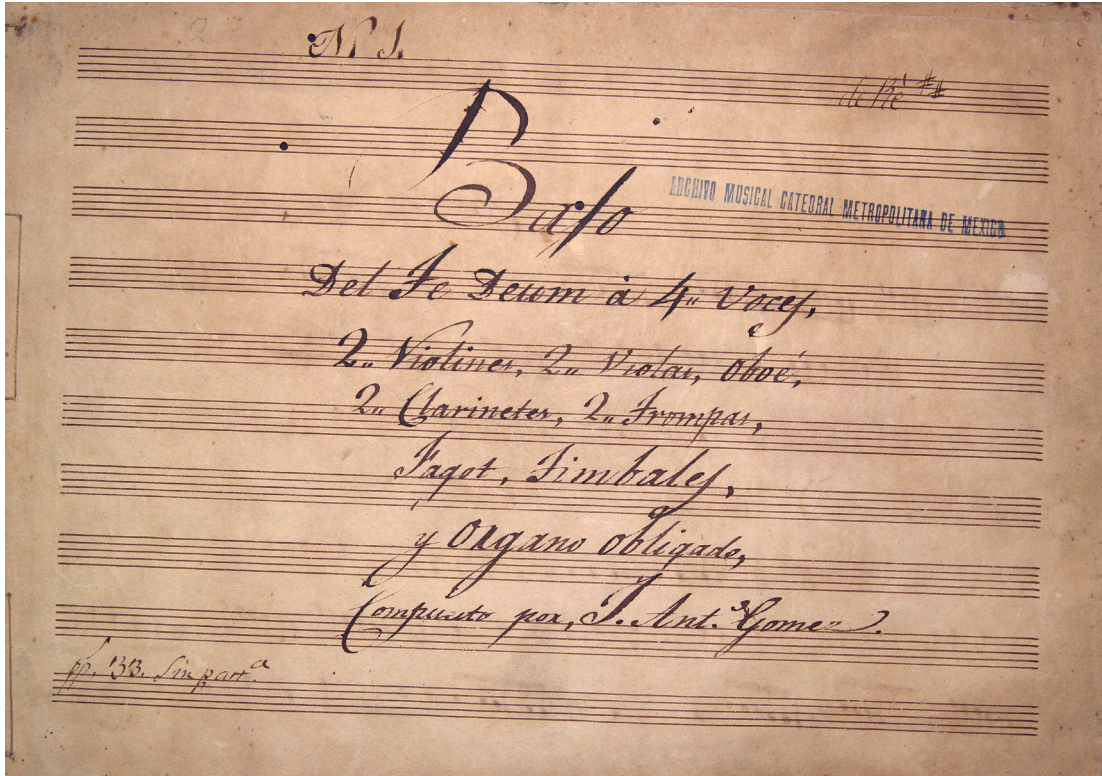
La solemnidad con que se celebró la entrada del general presidente Don Antonio López de Santa-Anna en esta capital el domingo último, ha sido una de las mayores pruebas de afecto y gratitud que se pueden dar...Entre las cosas que solemnizaron la entrada de S. E. en el mencionado domingo, ha merecido singulares aplausos el *Te Deum* que se cantó en la Catedral, y dicen fué [*sic*] compuesto por el hábil profesor D. José Gómez (*El Mosquito Mexicano*, 1835, p. 4)

### **La Orquesta Sinfónica de Xalapa**

En nuestro ámbito, el de la musicología, el protocolo es difundir nuestras investigaciones a través de pláticas, seminarios, o por escrito, hacia un número reducido de interlocutores. Nuestra audiencia se conforma básicamente de especialistas e interesados. La palabra es el medio para hablar de la música. Naturalmente, capta mucho más el interés de las personas escuchar una obra que oír hablar de ella. No importa las determinantes en este oficio, el juicio final se hace cuando la música se defiende por sus propios argumentos. Lo que lleva al 2021, a los doscientos años de la consumación de la Independencia en México, en donde se había planeado ofrecer en Xalapa, México, un concierto atípico durante el mes de septiembre. Sin embargo, los planes tuvieron, por diversas razones, que posponerse. Fue el 2022 el año en que ocurrió la primera oportunidad de escuchar una obra para voces y orquesta, escrita a principios del México independiente y, como se ha narrado hasta aquí, el *Te Deum* de Gómez no es cualquier obra.

## Figura 5

Portada de la parte del bajo



Nota. Bajo | *Del Te Deum à 4 Voces*, | 2 Violines, 2 Violas, Oboé | 2 Clarinetes, 2 Trompas, | Fagot, Timbales, | y Organo obligado, | Compuesto por, J. Ant. Gomez. | pp. 33. Sin part.a. Fotografía tomada por el autor.

Lo que precedería al concierto era de esperarse. La sola mención del *Te Deum* de Gómez como una obra mexicana iba a causar polémica, y así fue. Hay determinantes que definen *a priori* qué obras están dentro de la exclusiva, acorde al adjetivo, de mexicana. Además, esta obra cumple cabalmente, como muchas otras de su período que se han quedado marginadas en nuestro medio, con los tres factores ya mencionados: se encuentra en formato manuscrito, fue escrita para ejecutarse y escucharse en un templo, y tiene relación directa con el grupo de los conservadores. En fin, más allá de las expectativas sonoras, el *Te Deum* de Gómez no cumple de entrada con nuestros cánones musicales. Como hace casi dos siglos, la OSX se la jugó contra viento y marea con una obra del México

independiente.<sup>12</sup> Aunque uno de los principios de la musicología es ser sobrio y objetivo con el objeto de estudio, aquí romperé con las normas. Fue una grata y sorpresiva experiencia para los músicos de la OSX, el Coro de la Universidad de Veracruz, los solistas, el público, y el autor de estas líneas, escuchar el *Te Deum* de Gómez.

### Figura 6

*Fotograma del concierto realizado el viernes 23 de septiembre de 2022 en la sala Tlaqná, Centro Cultural, sede de la Orquesta Sinfónica de Xalapa*



*Nota.* Dicho concierto estuvo a cargo del maestro Román Revueltas como director invitado, contando entre los solistas a Ivonne Reyes (soprano), Ana Lilia Ibarra (alto), Nahúm Sáenz (tenor), y Mariano A. Fernández (bajo), con el Coro de la Universidad Veracruzana a cargo de su director, Josafat García Melo. El concierto puede verse en el canal de YouTube de la misma orquesta.

---

12. Quisiera aprovechar este espacio para agradecer a un buen amigo, Antonio Méndez, miembro de la OSX, quien me buscó para que propusiera una obra del siglo XIX mexicano para su ejecución. La propuesta fue inmediatamente aceptada por el maestro Martín Lebel, director titular de la OSX, quien demostró un interés genuino en interpretar el *Te Deum* de Gómez. *Tres Merce*.

## El Te Deum de Gómez

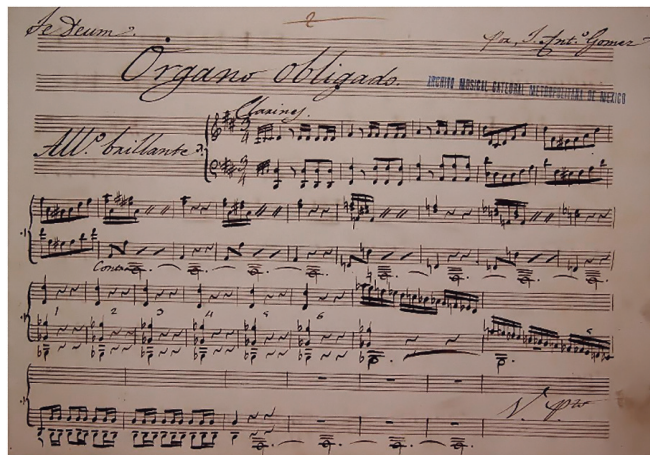
La edición que se escuchó del *Te Deum* de Gómez con la OSX tuvo como base el manuscrito original que se encuentra en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM) y cuyos códigos de catalogación son: AM0810, y AM1215. En su portada, véase figura 1 arriba, se lee su razón de ser:

*Partitura Original | del Te Deum Laudamus | à 4, Voces, 2, Violines, 2, Violas, | oboé, 2, Flautas, 2, Clarinetes, | 2 Trompas, Fagot, Timbales, | Organo obligado, Bajo | organo y Bajo | continuo | Compuesto por | J. Ant.o Gomez. | En Mej.º Año de 1835...*

El manuscrito original cuenta con treinta y seis partes individuales incluyendo la partitura para el director. Además de todos los instrumentos mencionados en su portada, la obra está integrada por dos coros, entendiéndose al primero como el de las voces solistas, y órgano. Se considera al *Te Deum* dentro del género de los himnos, cuyo texto es un canto alabando al Señor. Este tiene diversos usos dentro de la liturgia católica. Puede cantarse hacia el final de los Maitines del domingo, o para los días festivos. También se utiliza como canto procesional, para la conclusión de un drama litúrgico, para agradecer durante la consagración de un obispo, o incluso, puede ser un himno que celebra la victoria en el campo de batalla.

## Figura 7

*Entrada del Órgano obligado en el primer movimiento del Te Deum de Gómez*



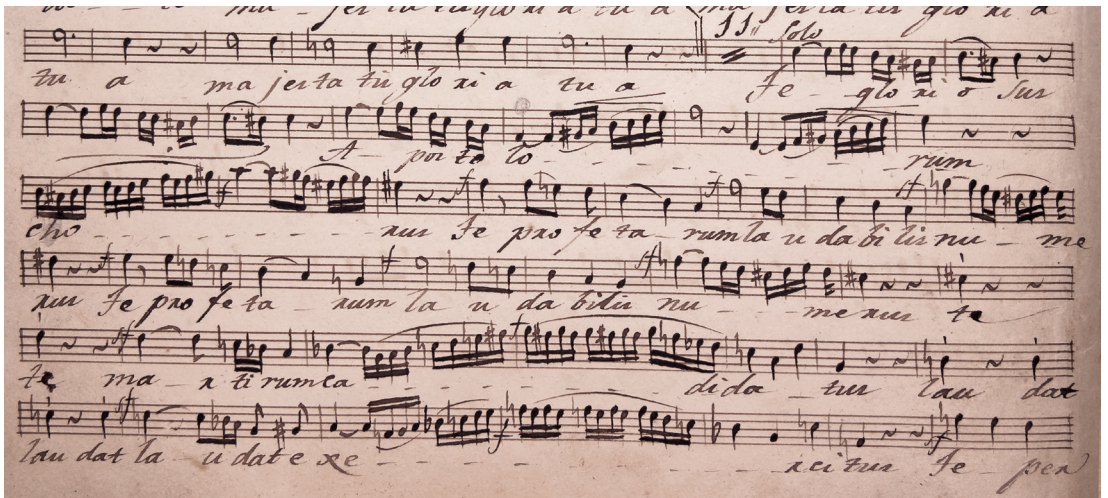
Nota. Fotografía tomada por el autor.

Por un lado, Gómez pone en música los 29 versos completos en latín del *Te Deum*; por el otro, su trato es meramente personal. Es decir, en la forma sigue dentro de los cánones tradicionales, pero en su contenido se ciñe a su propia estética musical. Si la premisa inicial del himno ambrosiano era para recibir al General en la misma Catedral Metropolitana, Gómez tenía que cumplir con dichas exigencias. Por eso, hay que entender el *Te Deum* de Gómez como una obra con destinatario incluido. Situémonos entonces dentro de la Catedral Metropolitana en este domingo 21 de junio de 1835, llena de su público, presentando a las mejores voces, los más destacados instrumentistas y uno de sus monumentales órganos como parte de esta solemne ceremonia.

El primer movimiento se divide en cinco grandes secciones. Las numeradas como 1, 3 y 5 comprenden el tema principal a cargo de la orquesta y el coro; en las secciones internas, 2 y 4, se reducen los instrumentos para presentar a los *solí* instrumentales y los cuatro solistas. El *Te Deum* de Gómez abre en *Allegro brillante, re mayor*, y en 3/4, en *forte* y unísono a toda orquesta extendiendo el acorde de la tónica antes de la entrada del coro. Desde el principio aparecen los sellos distintivos del compositor: cambios de modo, contrastes en su textura, uso de cromatismos, pero, sobre todo, la particular sonoridad de la 6ª descendida. La entrada del coro deja en claro que su presencia es sumamente esencial. Las primeras palabras del primer verso del himno, *Te Deum laudamus* (A ti, oh Dios, te alabamos), se dicen siete veces, repitiendo el tema inicial, dialogando entre la orquesta y el coro. El segundo verso, *Te aeternum Patrem* (A ti, eterno Padre), que se repite cuatro veces, opone al coro en unísono sobre la tónica contra la orquesta con sus cromatismos ascendentes que resuelven en una serie de acordes sensibles para regresar a la tónica, culminando la primera sección. El tercer verso, que comienza con las palabras *Tibi omnes Angeli* (Los ángeles todos), es de una textura idílicamente pastoral, donde domina el solo del oboe, acompañado por los *pizzicati* de la cuerda, que antecede al *solo* de la soprano. El extenso solo del aliento madera y la soprano en esta sección, como de las que seguirán, es una muestra evidente del virtuosismo que alcanzaron los músicos en el México del siglo XIX.

## Figura 8

Solo del tenor en el primer movimiento del Te Deum de Gómez



Nota. Fotografía tomada por el autor.

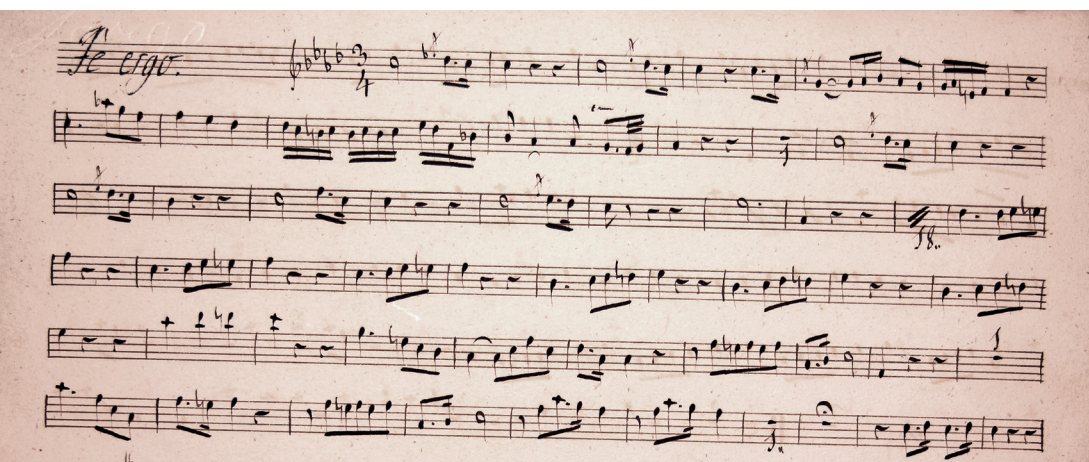
Gómez gusta de jugar con los contrastes. Después del primer *solo* vocal, los tresillos de las cuerdas, ahora con arco, dan firmeza y robustez a los sonidos graves. El bajo tiene la palabra. El cuarto verso, *Tibi Cherubim et Seraphim* (Los querubines y serafines), enfatiza el intervalo de la sexta descendida, en el que el bajo demuestra cierta reminiscencia del personaje del *Commendatore*, de la ópera *Don Giovanni*, obra que Gómez tuvo el gusto de conocer en su juventud a través del famoso tenor español Manuel García.<sup>13</sup> El coro regresa a su motivo inicial, ahora con *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus*. En la segunda sección de los *solis*, al igual que antes, las cuerdas acompañan en *pizzicato* primero a una flauta y luego a dos, con el séptimo verso, *Te gloriosus Apostolorum chorus* (A ti te ensalza el glorioso coro de los Apóstoles), para el largo y demandante *solo* del tenor construido en rápidos motivos y escalas ascendentes sobre la dominante. Las *fermate* en los compases 330 y 331 son espacios, aunque no

13. Por alguna razón esta es la anécdota más detallada, de cuando Gómez tenía 22 años y conociera a dicho tenor relatándonos en tercera persona sobre sus excepcionales talentos musicales: "Una de las pruebas de que no hay exageración en lo que llevamos dicho es, que después de haber oído repetidas veces el famoso García a distintos profesores, en solicitud de uno que dirigiese la primera escoleta de la ópera italiana en 1827, presentó á Gomez su graciosa ópera Amante astuto, que tocó á primera vista y desembarazadamente, á pesar de estar muy mal escrita. La calificación del mencionado García fue cogerle del brazo y llevarle á casa del empresario, con quien quedó ajustado al momento el señor Gómez. Desde entonces desplegó sus talentos para director, de manera que puesto al piano, impulsó á una numerosa orquesta, llevando la partitura con la mano izquierda, echando el compás con la derecha, y encaminando con la voz las entradas de los instrumentos; cosas todas que requieren un ingenio vivo y despejado como el de que está adornado nuestro joven" (Galván, 1840, pp. 198-199).

escritos, para que la voz adorne con una cadencia. Al alto la acompañan un diálogo intenso entre las cuerdas y el órgano en la mediana. El undécimo verso, *Patrem immensae maiestatis* (Padre de inmensa majestad), abre con octavas que descienden del alto que más adelante responde al órgano en tresillos descendentes. Esto prepara el final del primer movimiento, en su regreso a la tónica, bajo una agitada sección de cuerdas, en contratiempo y acentuando el tercer tiempo, acompañando al coro hacia su gran *solo* en los versos 14 al 19. Las largas frases del coro mantienen la tensión, en súbito cambio a *piano*, en donde escuchamos al coro susurrando el verso 17, *Tu, devicto mortis aculeo* (tú, rotas las cadenas de la muerte). El regreso del tema inicial en *tutti* y doble *forte*, se da entonando dramáticamente el último verso, el 19, *ludex crederis esse venturus* (Creemos en un día que has de venir como juez). Casi al final, contrasta la textura, en doble *pianissimo*, para resaltar los tonos, una vez más, de *si* bemol, 6º grado descendido, sólo para resolver en la tónica en el gran e intenso final de este primer movimiento.

### Figura 9

Solo del oboe en el segundo *Te Deum* de Gómez.



Nota. Fotografía tomada por el autor.

El segundo movimiento es un *Largo*, en *fa* menor y 3/4, donde la orquesta está reducida a maderas y cuerdas, en *pizzicato*, acompañando al trío de voces: soprano, alto y tenor. Aun en su brevedad, la parte intermedia del *Te Deum* de Gómez es de una notable intimidad y delicadeza musical. Su único verso, el 20, *Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni* (Te rogamos, pues que vengas en ayuda de tus siervos), es apto para su textura melancólica. El oboe inicia con el tema



principal, una larga y pausada melodía, que extiende, adornado, alrededor del quinto tono, el *do*, pasando por la tónica, para cerrar en la mediente, *la* bemol. La soprano retoma el tema del oboe, mientras la madera contesta con el primer motivo. A este diálogo se incorpora más adelante el tenor acompañado por las flautas. El segundo tema del alto, y por supuesto contrastante, presenta motivos cortos que ascienden desde la tónica entonando, en contrapunto con el fagot, la segunda parte del verso 20, *quos pretioso sanguine redemisti* (a quienes redimiste con tu preciosa Sangre). El trío de voces y las maderas entran en una larga sección intercalando constantemente el tema principal. La cadencia final, entre la soprano y el tenor, cierra este discreto movimiento.

### Figura 10

Solo de la soprano en el final en el tercer movimiento del *Te Deum* de Gómez

Nota. Fotografía tomada por el autor.

El tercer movimiento está dividido en dos partes. La primera, *Allegro*, de nuevo en re mayor y 4/4, arranca con un intenso trémolo en las cuerdas sobre la nota sensible, pasando por la dominante, para que ya en la tónica se escuche la entrada del protagonista de esta sección: el coro acompañado por toda la orquesta. El verso 21 y parte del 22 hacen lucir la presencia de las voces en constantes cambios de texturas y dinámicas, impulsando el movimiento siempre hacia adelante. El coro cede su parte, después de una breve sección instrumental, en un extendido dueto ligero y ágil compuesto por grados conjuntos y de escalas descendentes y ascendentes, entre la soprano y el tenor. A continuación, el bajo, en el verso 24 *Per singulos dies benedicimus te* (Día tras día te bendecimos), cuyo *solo*, lírico y de un amplio rango vocal, en *do*, como dominante de la subdominante, prepara, como un enlace, al trío de voces solistas donde sobresale el tenor acompañado

por el órgano. El coro se incorpora en un fresco y ligero tema, de regreso en la tónica. Cambio súbito de textura, las cuerdas en *piano*, con el bajo y el alto, en el verso 27 *Miserere nostri, Domine, miserere nostri* (Ten piedad de nosotros, Señor, ten piedad de nosotros), para resaltar en notas largas ascendentemente el acorde de re mayor. Hacia el final, el coro continúa con este tema para el verso 28, *Fiat misericordia tua, Domine* (Que tu misericordia, Señor), extendiendo los motivos y cerrando en la dominante. La *fermata* anuncia el final, ahora *alla breve*, la última parte de esta obra, el Verso 29, *In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum* (En ti, Señor, confié: no me veré defraudado para siempre), en la tónica, dando un aliento de esperanza en este gran y épico final coral intercalado por un *solo* de la soprano.

### **Sin formalidades, la plaza de primer organista**

Todo parecía salir a modo para el joven y ahora célebre filarmónico. Tal vez fue una coincidencia, pero unas semanas después del estreno de su *Te Deum*, la plaza de primer organista se encontraba vacante. Sin sorpresas, Gómez se presentó como el único e idóneo candidato para ocuparla. El proceso fue un simple trámite protocolario. El Cabildo se la otorgó con el voto unánime de sus miembros. Pero eso no fue todo. Se aprovechó la nota del Acta de Cabildo para asentar las cualidades del candidato. Además de organista, como profesor, pero sobre todo por las piezas recién escritas, en directa referencia a aquel domingo en la catedral. Leamos los detalles del acta, en donde los elogios no sobran para describir al novel primer organista de la Catedral Metropolitana.

Se dio cuenta con un escrito de D. José Antonio Gómez, único pretendiente; y habiendo manifestado el Sr. Chantre que su instrucción era notoria, y había dado Gómez pruebas de ella, en el tiempo que desempeñó esta plaza como por las piezas que ha compuesto en las veces que para ello lo ocupó S. S. en tal virtud era de dictamen que por las circunstancias referidas se proveyese en él la plaza referida, sin necesidad de las formalidades de estilos y, suficientemente discutido, se procedió al nombramiento de primer organista y salió D. José Antonio Gómez con todos los votos. (Actas Capitulares, 1835)

Una vez instalado en el ámbito sacro, el destino de Gómez no era solamente el de pulsar el órgano de la Catedral. El primer organista hizo esfuerzos para extender sus talentos al ámbito secular. Gómez fue uno de sus primeros y más activos pioneros. Años después, los caminos entre el filarmónico Gómez y el presidente Santa-Anna se volverían, y por última vez, a cruzar. Fue en 1854, cuando se presentó la iniciativa de abrir un Conservatorio Mexicano, como durante la convocatoria del Himno Nacional. Del Conservatorio, los periódicos también comentaron sobre el tema. Gómez y el español Jaime Nunó concursaron

para la dirección, resultando, según se dijo, ganador el primero.<sup>14</sup> Empero, el proyecto educativo quedó truncado, teniendo que esperar hasta que el actual Conservatorio Nacional abriera sus puertas en 1866. Sobre el Himno Nacional, es conocido que Nunó, quien entonces contaba con 30 años, ganó el concurso para la puesta en música del texto que anteriormente había escrito Francisco González Bocanegra. Y en este histórico episodio, de uno de los símbolos nacionales, Gómez tuvo el distinguido papel de ser el decano del comité que escogería el manuscrito ganador (Romero, 1961).

El *Te Deum* volvió a interpretarse durante otro momento histórico. En 1840, el periódico *El Cosmopolita* publicó una larga y detallada crónica sobre la consagración del señor Posada, el primer arzobispo mexicano del periodo independiente. Si la obra se estrenó para celebrar la figura de Santa-Anna, ahora en el mismo espacio de la catedral metropolitana, el momento no podía ser menos relevante. Leamos fragmentos de la extensa nota que explica cómo se iniciaron las celebraciones; más adelante se menciona el ecléctico repertorio, donde se repite el título de una obra hasta tres veces. De entre los nombres de todos los filarmónicos y aficionados que participaron, casi 75 en total, sólo se citará al director.

#### **CONSAGRACIÓN DEL SR. POSADA.**

*Primer arzobispo de México independiente.*

A las once y media de la mañana del sábado 30 de Mayo [de 1840], un repique á vuelo que comenzó en la Matriz y que fué correspondido por las esquilas de todas las iglesias de la capital, anunció la solemnidad del día siguiente: en las horas de costumbre se repitió la misma señal de regocijo, y en la noche se iluminaron el frontis de la catedral, el palacio arzobispal y las torres de algunos templos [...]

Se entonó el *Te-Deum* y los Sres. Obispos asistentes llevaron al Sr. arzobispo procesionalmente...La procesión anduvo por toda la iglesia, comenzando por la parte del evangelio; y en toda la carrera fue echando bendiciones el nuevo mitrado.

Concluido el *Te-Deum*, dio la bendición el señor arzobispo y lo abrazaron los tres obispos. Concluyó la función después de las dos de la tarde.

Los kiries y gloria que se cantaron, son composición hecha en esta capital por el Sr. Rossi: el credo, *el Benedictus* y *el Agnus de Mossart* [sic] *el Veni Creator* de Jerusalén y el *Te-Deum* de D. Antonio Gomez. En el gradual cantó el Sr. Luengas una aria coreada de todo gusto. La orquesta se compuso de aficionados y de profesores:

---

14. Dada su relevancia, Gabriel Saldivar narró en detalle este evento al decir que: "varios extranjeros pretendían la dirección del Conservatorio, reclamando derechos por ser autores de tal o cual iniciativa sobre organización, el gobierno decidió, por medio del Ministerio de Fomento, lanzar una iniciativa para opositores a la dirección del establecimiento...respondiendo a ella Agustín Caballero y José Antonio Gómez, mexicanos; Jaime Nunó, español y Carlos Laugier, francés...el rumor de que José Antonio Gómez había triunfado" (Saldivar, 1991, pp. 30-31).

### **PROFESORES DE MÚSICA.**

Señores. Gómez, director (Consagración del Sr. Posada. Primer arzobispo de México independiente, 1840)

Justo después de la consagración del arzobispo Posada, y una vez establecido su estatus como el filarmónico de mayor importancia de la iglesia en México, Gómez comenzaría a incursionar de lleno en la capital del país. Estos serían, por cierto, los años más prolíficos de un músico cuyos recuentos finalmente ya no son tan lejanos para nosotros.

### **Epílogo**

Hay que decirlo. Todo lo relatado hasta aquí ha sido posible, y lo sigue siendo, gracias a la ayuda, colaboración e interés de los colegas. Todo comenzó hace casi dos décadas en el archivo de una catedral en el sur de México. En este recinto vi por primera vez en la portada de un manuscrito musical el nombre de Gómez. Sólo había que seguir las pistas. Rápidamente descubrí el talante, vida y obra de un filarmónico que, de forma inexplicable, era prácticamente desconocido (las palabras de Esperanza Pulido siguen resonando todavía). Independientemente de que lo inexplicable se explica entendiendo los entramados de este ámbito, desde el principio me quedó claro que la mejor manera de acercarnos a la práctica musical del siglo XIX mexicano era a través de sus propios sonidos. Por eso, hay que remarcar como un hito en nuestro medio el escuchar una obra decimonónica mexicana con sus solistas y a gran orquesta en vivo, y volver a hacerlo gracias a la grabación, con una orquesta como la OSX. Confronta de entrada, y lo seguirá haciendo, nuestras expectativas musicales frente al repertorio que se suele identificar como música mexicana. Por ello, conocer los sonidos de esta obra es, por lo menos para uno que ha seguido de cerca los pasos de este filarmónico, una refrescante experiencia que tira por la borda los prejuicios largamente establecidos e impuestos por una predominante narrativa musical. Es cierto, la génesis de esta obra cumplió con una función pragmática. Pero ahora, a la distancia y más allá del ámbito político y religioso de entonces, tenemos un testimonio de la capacidad musical de los filarmónicos del siglo XIX mexicano. No es posible seguir negando el talento de aquellos primeros músicos mexicanos a la hora de escribir y ejecutar obras para voces e instrumentos. Entre la Catedral Metropolitana como epicentro de la vida de este país y de aquellos domingos históricos que fueron el de 1835, y luego el de 1840, ahora tenemos como testimonio de aquellos tiempos, cada vez que hablemos, interpretemos o escuchemos, nada menos que el *Te Deum laudamus* de José Antonio Gómez.

## Referencias

- [Editorial del número]. (14 de abril de 1835). *El Mosquito Mexicano*.  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be-7d1e63c9fea1a369?intPagina=1&tipo=publicacion&anio=1835&mes=04&dia=14>
- Archivo de Cabildo. (10 de enero de 1832). [Libro 72, Folios 313r-313v]. Entra por Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.
- Archivo de Cabildo. (13 de junio de 1835). [Libro 73, Folios 268r-268v]. Entra por Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.
- Anuncios. (16 de junio de 1835). *Lima de Vulcano*.  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37157d1ed64f16d2d793?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=lima&anio=1835&mes=06&dia=16&butlr=lr>
- Cárcamo-Huechante, L. y Fernández, Á. (2010). Re-visiones críticas: Independencias, Centenarios y Bicentenarios. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36(71), 11-26.  
<http://hdl.handle.net/11336/56862>
- Consagración del Sr. Posada. Primer arzobispo de México independiente. (3 de junio de 1840). *El Cosmopolita*.  
<https://repositorio.unam.mx/668964>
- Costeloe, M. (1993). *The central republic in Mexico, 1835-1846: hombres de bien in the age of Santa Anna*. Cambridge University Press.
- Escobedo, M. (2019). Oportunidades y retos de la transición política: las autoridades de Zacatecas frente al cambio de régimen, 1808-1835. *Rúbrica Contemporáneo*, 8(15), 25-43.
- Estracto de la acción de Zacatécas el 11 del corriente. (26 de mayo de 1835). *El Mosquito Mexicano*.  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be-7d1e63c9fea1a369?anio=1835&mes=05&dia=26&tipo=publicacion>

Galván, M. (1840). *Calendario de las señoritas mexicanas, para el año bisiesto de 1840, dispuesto por Mariano Galván*. <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/10840>

Iglesia Católica. (1904). *Carta pastoral colectiva de algunos prelados mexicanos, con motivo del documento pontificio expedido motu proprio por Ntro. Smo. Padre el Sr. Pío X acerca de la música sagrada*. Imprenta Guadalupana de Reyes Velasco. <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/11583>

Lazos, J. (2016). *José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su Catálogo musical: Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Martínez, M. (2010). Bicentenarios sin pena ni gloria. *Política Exterior*, 24(138), 36-44.

MEX Experiencia México. (3 de octubre de 2010). *Bicentenario Independencia México - Espectáculo pirotécnico y multimedia en el zócalo HD* [Archivo de video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=Jdbu\\_P1VG-C4&ab\\_channel=MEXExperienciaMexico](https://www.youtube.com/watch?v=Jdbu_P1VG-C4&ab_channel=MEXExperienciaMexico)

Presidencia de México. (30 de septiembre de 2020). *Presidente declara al 2021 año de la independencia y de la grandeza de México; presenta plan de conmemoraciones históricas*. <https://presidente.gob.mx/presidente-declara-al-2021-ano-de-la-independencia-y-de-la-grandeza-de-mexico-presenta-plan-de-conmemoraciones-historicas/>

Pulido, E., y Escorza, J. (1987). La música de México, by J. Estrada. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 8(2), 269-292. <https://doi.org/10.2307/780104>

Romero, J. (1961). *Verdadera historia del Himno Nacional Mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Saldívar, G. (1991). *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía* (Vol. 1). Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.

Sosa, F. (1884). *Biografías de Mexicanos Distinguidos*. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

Suarez y Navarro, J.. (1850). *Historia de México y del General Antonio López de Santa-Anna* (Vol. 1). Imprenta de Ignacio Cumplido.

Terán Fuentes, M. (2018). Por un beso a Santa-Anna. La separación de Aguascalientes del Estado de Zacatecas, 1835-1846. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 56, 77-111.

Urrutia, A. y Saldierna, G. (6 de julio de 2018) Al concluir cómputo de comicios se ratifica triunfo contundente de AMLO. *La Jornada*.  
<https://www.jornada.com.mx/2018/07/06/politica/007n2pol>



**Juan Carlos Aliaga del Bosque  
(Lima, 1991)**



Compositor y violinista peruano. Su música, influenciada por su interés en la filosofía, sintetiza locuciones de estilos del pasado con sonoridades del presente. Su música ha sido tocada en Europa y América Latina. Ha participado en concursos como Sorodha's piano Composition Competition (Bélgica), Carlos Guastavino Composition Competition (EE. UU.), y Taki 2020 y 2021 (Perú), donde obtuvo el primer premio. Como intérprete se ha presentado en escenarios y eventos importantes de Europa, Estados Unidos y América Latina. Se desempeña en distintos géneros formando parte de orquestas y ensambles como los de la UNM, tocando violín y piano en bandas de jazz, rock y música peruana, y como integrante de la banda de Susana Baca (2022). Es bachiller en Composición por la Universidad Nacional de Música (UNM), bachiller en Física por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y magíster en Composición por Mannes School of Music (Nueva York). Parte de sus temas de interés son las lenguas clásicas, especialmente el latín, por lo que ha estudiado en el Circulus Latinus Berolinensis y ha sido parte de eventos como Living Latin in New York. Actualmente, es docente en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.



# *De musica latine scribenda*: How to approach a Latin text as a composer without summoning a demon in the process

*De musica latine scribenda*: Cómo acercarse a un texto escrito en latín como compositor sin invocar a un demonio en el proceso

Juan Carlos Aliaga del Bosque

**Pontificia Universidad Católica del Perú**

jcaliagad@pucp.pe

ORCID: 0009-0004-3058-0971



**Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 29 de marzo**

## **Resumen**

Al escribir música vocal, usualmente, es necesario tener un “conjunto de reglas” suplementario, el cual está, por lo general, relacionado al idioma del texto usado en la música. Cada lengua tiene características conectadas a su pronunciación, prosodia, significado, etcétera, las cuales son necesarias para que el texto empleado sea inteligible, pero algunas de estas peculiaridades también pueden ser explotadas y así dar forma a la música de una manera en la cual ésta puede ser más cercana al sonido, ritmo o incluso la cultura llevada por el idioma. Este primer artículo aborda el uso del latín en la composición musical, ya que muchos tratan sobre su pronunciación en la interpretación, pero no hay mucho escrito sobre cómo un compositor puede usar el idioma con confianza y eficiencia. En este artículo, los conceptos de longitud silábica y acento tónico son presentados, explicados y aplicados a través de ejemplos musicales de distintos periodos.

## **Palabras clave**

Música escrita en latín; música vocal; latín clásico, prosodia latina; composición de música vocal



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

## Abstract

While composing vocal music, it is usually required an extra “set of rules” that is generally related with the language of the text used in the music. Each language has characteristics connected with its pronunciation, prosody, meaning, etc., that are necessary in order to set the text in a way that is understandable, but also some of these “quirks” can be exploitable and shape the music in a way that is closer to the sound, rhythm or even the culture carried by the language. This first paper on the topic addresses the use of Latin language in musical composition, as many others have tackled its pronunciation in performance but there is not much written about how a composer can use the language with confidence and efficiency. In this paper, the concepts of syllable length and tonic accent in Latin will be introduced and they will be explained and applied through musical examples from different historical periods.

## Keywords

Music written in latin; vocal music; classical latin; latin prosody; vocal music composition

## Introduction

A considerable amount of the vocal music repertoire are settings of Latin texts, especially writings of religious subjects. This fact, like in other languages, has inspired literature oriented towards helping singers with the right pronunciation of Latin. On the contrary, not much has been written in order to help composers in the duty of setting texts created in this language in a way that these are not only vehicles for independent sounds that will have a pitch assigned, but also for meaning and tradition, like a native speaker would do with its own language.

It is true that currently Latin is not the official language of any country except for Vatican City, does not have a society of native speakers and that the presence of classical languages in schools' curricula have decreased through time (Encyclopedia, 2022). Nevertheless, we know it very well through the copious amount of literature written in it and we also possess information about how it sounded and how it has changed. We might not know completely how a Roman would have sounded while reciting verses from Virgil's *Aeneid*, but we have reconstructions used by plenty of people who study Latin and speak it proficiently as non-native speakers. These two facts imply two main contrasting issues: The former has brought us to a moment in time in which the audience is not familiar with the language and there is no real necessity for it to be understandable. Whereas the latter means that we do have enough information to keep the message intelligible and could use this as an advantage for our

music: Every language has its own quirks and because of these we do not go to the opera to listen to a Spanish translation of Ades' *The Exterminating Angel* or an English one of Torrejon y Velasco's *La Purpura de la Rosa*. We could take care of the way we use Latin the same way we do with any currently spoken language. For this first article on the topic, I will focus on Classical Latin grammar and prosody, as most of the elementary courses and information corresponds to the standardization of the Latin of this period as the one taught in schools.

As composers we cannot directly work on pronunciation besides loosely indicating it (e.g., Classical or ecclesiastical pronunciation) or specifying each phoneme, but in the end, it will rely on the performer.

There are two main concepts I want to address that the composer can use and write precisely in the score. These are vowel length and stress.

## Part I: Definitions

### Vowel and syllable length

In some languages, like Finnish, Japanese, and others, there is another factor that determines meaning besides the phonemic part of the message: The duration of the sounds also must be taken in count to understand a word. Both languages mentioned before may use double letters in order to differentiate between a long and short sound. A syllable containing a long vowel, or a vowel followed by two consonants will be long. In some cases, two words may sound identically except for the length of one syllable. Examples of this property are words like:

Finnish: tuli (fire) and tuuli (wind) / valita (to choose) and vallita (to dominate)  
 Japanese<sup>1</sup>: kutsu (shoes) and kutsuu (pain) / kado (corner) and kaado (card)

Latin also has long and short vowels and syllables (Gildersleeve, 1903). Long vowels are notated by a line on the letter called macron. A syllable is long by nature when it contains a long vowel or a diphthong (ae, oe, au, ei, eu). It can also be long by position when a short vowel is followed by two or more consonants or a double consonant. Otherwise, the syllable is short. The word 'Rōmānī' (Romans) has three long syllables by nature as all its vowels are long. 'Amnis' (river) begins with a long syllable by position, as the vowel is followed by two consonants. Words that are written identically may get a different meaning depending on the syllables' lengths:

---

1. I am using a romanized version of the words (Rōmaji).

Malum (bad) and mālum (apple) / os (bone) and ōs (mouth) / est (he/she/it is) and ēst (he/she/it eats)

As it is written above, it is important to consider vowel length semantically, but it is also a very important part of Classical Latin's sound. Verse relied strongly on syllable length as we will see later and it was an important part of regular speech. Augustine of Hippo wrote and complained about how some non-native speakers preferred the use of the word 'ossum' (Vulgar Latin word for 'bone') instead of 'os' (Classical Latin word for 'bone'), as they were not familiar with the use of long or short vowels and would confuse it with 'ōs' (mouth) (Adams, 2007, p.261). More interesting examples of its importance can be seen in a video made by Ranieri (2019).

### Stress accent

Similar to Spanish, words in Latin can be affected by the position of the emphasized syllable:

Spanish: trabajaré (you will work) and trabajara (I/he/she/it would work (subjunctive))

Latin: p̄ervenit (he/she/it arrives) and p̄ervēnit (he/she/it arrived)<sup>2</sup>

The rules to know what syllable should be accented are simple:

1. If the word has only one syllable, that one syllable is to be accented.
2. If the word has two syllables, it is always accented on the penultimate syllable.
3. If the word has three or more syllables, there are two cases:
  - a. If the penultimate syllable is long, it is accented on that syllable.
  - b. If the penultimate syllable is short, the antepenultimate syllable is to be accented.

This is commonly known as the "Penultimate stress rule".<sup>3</sup> As shown above, stress accent is important not only to get the right pronunciation of a word, but also the correct meaning. Now we can understand why 'pervenit' and 'pervēnit' are accented on the antepenult and the penult respectively.

---

2. I am using acute accents to show stress accent.

3. There are plenty of exceptions, mostly related with enclitics (particles that get added to the end of words) and the different ways in which words can be separated into syllables.

## Part II: Musical application and examples

### Verse

Let's look first at texts in verse, as it might be the most complicated case. Verse in different languages have an inner musicality provided by the meter, a particular rhythm given by a combination of words and/or rhyme. In Classical Latin it is unusual to find rhyme, but it has an extensive use of meter. As an example, works like *De Rerum Natura* (On the Nature of Things by Lucretius) or *Aeneis* (The Aeneid by Virgil) are written in a meter called dactylic hexameter. It has a specific combination of long and short syllables with a certain degree of freedom: We need six groups (called feet) where each one is a group of two long syllables (called spondee), or a group conformed by one long syllable and two short ones (called dactyl). It is very common, if not a rule, for the last two to be a dactyl (penultimate) and a spondee (last). This is usually represented as:

| - uu | - uu | - uu | - uu | - uu | - - |

Where long syllables are '–' and short are 'u'. Each one of the 4 initial feet (separated by a stroke symbol '|') show these two possible options. We can analyze (usually called 'scan') the first line of the *Aeneis*:

'Arma virumque canō, Trōiae quī prīmus ab ōrīs'  
Scanned<sup>4</sup>: 'Ārma vi | rūmque ca | nō, Trō | i æ quī | prīmus ab | ōrīs'

| - uu | - uu | - - | - - | - uu | - - |

Whole works are written with a meter and this internal rhythm is an important part of the musicality of the Latin verse. Our aim now is to show different approaches in which we can represent it in our settings.

An example of a great musical environment for verse and meter to be clear is the work done by Eusebius Toth and Tyrtarion, a choir part of the Accademia Vivarium Novum, one of the most important classical language schools. They set poems to music that represents the meter and rhythm in which the verses were written. The rhythm is precise: quarter notes for long syllables and eighth notes for short ones (we might find longer rhythms in the end phrases). Let's see an example:

---

4. I am using macrons for every long syllable in this case just to show better the meter.

'Vivāmus, mea Lesbia, atque amēmus'

This is the first line of Catullus' "Ad Lesbiam", a very well-known poem. It is written in a particular meter called Phalaecian Hendecasyllable, which has this syllable structure: × × - u u - u - u - -; where x can be short or long, - is long and u is short. This is how the members of Tyrtarion represented the meter in their setting.

## Figure 1

Tyrtarion's example



The texture is homophonic and there is no time signature nor regular barlines, as the latter only separate each line of the verse. As we can see, there is a direct correlation between the length of the syllable and its duration in the piece. The rhythm is dictated by the meter of the poem itself. We can find interesting combinations, especially syncopations and one might find different initial options. Tyrtarion has made plenty of these adaptations and their rhythms vary depending on the meter used by the writer.

A contrasting example is an extract from a work composed by Carl Orff called *Catulli Carmina* (1943), where on the same text the meter has been blurred by using similar rhythms in almost the whole passage:

## Figure 2

Orff's example from the second part of Act 1 of *Catulli Carmina*

II *Catullus et Lesbia*  
 rubato con slancio  $\text{♩}$  ca. 132

Ten.-  
Solo  
nel  
orch. 8

The only exceptions are the half-note in 'vivāmus', what is an agogic accent on the correct syllable and 'amēmus', where we have a good representation of the last two syllables of this type of meter (both long). The method used by Tyrtarion has been also employed in the past by other composers like Franchino Gaffurio,

b. 1451, who in his *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus* (1518) wrote music for a text composed by Lancino Curzio. Here we present the first stanza:

‘Mūsicēs septemque modōs Planēte  
Corrigunt septem totidemque chordīs  
Thrācis antiquī lyra personābāt  
Cognita syluīs.’

**Figure 3**

*Musical extract from Gaffurio’s De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*



We can see a very similar process where breves are assigned to long syllables and semibreves to short syllables. The composer even writes explicitly about employing this method (Gaffurio, 1518). It is important to mention that he was taught Latin, and his treatises are all written in this language.

It is common to find that the stressed syllable is long, but it may also be short (like the case of the word ‘modōs’) and therefore this combination might hinder the perception of the actual stress of the word in the music (by the effect of an agogic accent). Thus, this procedure prioritizes the rhythm generated by the meter through the syllable’s length instead of the stress accent of words.

This practice permits a good intelligibility of both the lyrics and the musicality of the poem, emphasizing its meter. For composers, this method might be constraining. We can find examples of freer treatment of the verse. Next, we have a setting of a section of the *Aeneid’s* fourth book by Jacob Arcadelt:

‘At trepida et coeptis immānibus efferā Dīdō  
sanguineam volvēns aciem, maculisque trementīs  
interfūsa genās et pallida morte fūtūrā’

Figure 4

Arcadelt's *At trepida* (mm. 1-8)

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

At tre - pi - da et ccep - - - tis im - ma -

At tre - pi - da et ccep - - - tis im - ma -

At tre - pi - da et ccep - - - tis im - ma -

At tre - pi - da et ccep - - - tis im - ma -

ni - bus ef - fe - ra Di - do san - gui - ne - am vol - vens a - ci - em, ma - cu - lis -

ni - bus ef - fe - ra Di - do san - gui - ne - am vol - vens a - ci - em, ma - cu - lis -

ni - bus ef - fe - ra Di - do san - gui - ne - am vol - vens a - ci - em, ma - cu - lis -

ni - bus ef - fe - ra Di - do san - gui - ne - am vol - vens a - ci - em, ma - cu - lis -

In this example the stressed syllables are the ones who get longer figures to represent them by an agogic accent, but we also see in the word 'effera' that the stressed is generated by a tone accent (the highest note is given to the stressed syllable). These are two different ways in which we can get the stress on the right syllable that applies to any language with this characteristic use of tonic accents. Similar to our previous case, by using duration in order to emphasize, we have lost some of the natural rhythm of the meter (some words like 'immānibus' and 'Dīdō' still have some relation to its syllables' length). Nevertheless, the next line finds a middle point by assigning different durations per word that keeps length and stress distinguishable.



**Figure 5**

Arcadelt's *At trepida* (mm. 8-13)

do san-gui - ne-am vol - vens a - ci-em, ma - cu - lis - que tre - men - tis

do san-gui - ne-am vol - vens a - ci-em, ma - cu - lis - que tre - men - - - tis

do san-gui - ne-am vol - vens a - ci-em, ma - cu - lis - que tre - men - - - tis

do san-gui - ne-am vol - vens a - ci-em, ma - cu - lis - que tre - men - tis

Let's look at the word 'sanguineam'. The accent is on the antepenultimate syllable, which gets the longest duration. The only short syllable is the penultimate and gets the shortest duration. Long syllables get a shorter duration than the accented one, but longer than the short one. 'Volvēns' has two long syllables with the same duration. 'Acie[m]' might be a particular case as it is before the comma, but still has a long duration for the accented short syllable, a shorter duration for the short one and a longer duration for the last long syllable. 'Maculisque' is represented with the same rhythm for all syllables regardless of the fact of having a long penultimate syllable, but this might be connected to a musical reason as we are close to the end of the phrase and longer rhythms would have slowed down the flow of the music to the end of the phrase. 'Trementis' has a long and stressed penultimate syllable, what works well as the composer is able to ornament it just to end the phrase with the last long syllable.

**Figure 6**

Arcadelt's *At trepida* (mm. 13-21)

tis in - ter - fu - - - sa ge - - nas et pal - li - da mor - - - te fu - - - tu - ra, in - b

tis in - ter - fu - sa ge - - nas et pal - li - da mor - te fu - - - tu - ra, in -

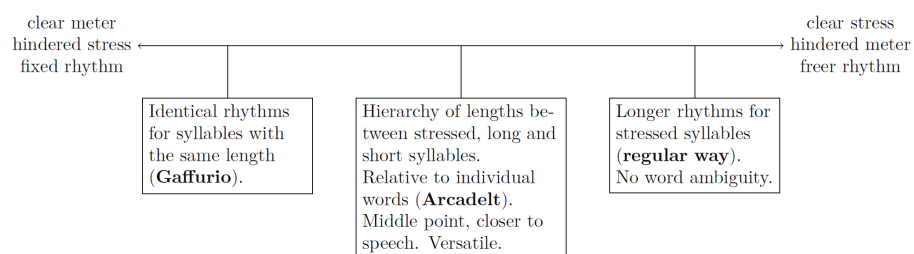
tis in - ter - fu - sa ge - - nas et pal - li - da mor - te fu - - - tu - ra, in -

tis in - ter - fu - - - sa ge - nas et pal - li - da mor - te fu - tu - - - ra, in -

The last line shows similar solutions along the whole excerpt, but a very interesting one is the word 'fütürā'. We find three long syllables that gives enough space to the composer to develop the ending of the section with a two-step cadence. To summarize what has been exposed, we can make a diagram<sup>5</sup>:

**Figure 7**

*Different approaches to Latin prosody in text-setting as a spectrum*



We can move along these 3 states depending on the sound we are looking for. From a traditional way of reading poetry to how we usually work with other languages with stress accent and no syllable length. I consider that the middle point is a state that has not been explored enough and could be a standard way of treating Latin in verse. The idea of having hierarchies in individual words not only permits variety as different words can have different rhythms that keep the length grading, but admits systematic processes that composers can use to generate rhythmic material as well.

## Prose

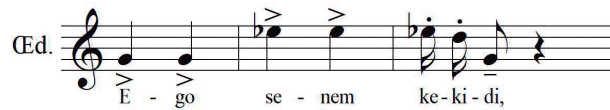
When working with prose, technically we do not have restrictions. But as it was mentioned before, stress accent is important in order to avoid ambiguity and there is evidence of vowel length in regular speech. For that reason, the "middle point" approach mentioned before would be a good practice and would avoid doubts in words that sound identical except for its stress and length. A good example of this issue is in *Oedipus Rex*, an opera-oratorio written by Igor Stravinsky (1927). The phrase we are looking at is 'Egō senem cecīdī'<sup>6</sup> (I killed the old man). In the music, the word 'cecīdī' (accented cecīdi) has its first syllable accented by the strong beat of the measure, what sounds 'cecīdī' (cécidi). By this displacement of the stress the word changed its meaning from 'I killed' to 'I fell', making it a nonsensical phrase.

5. Currently we are not taking in count other ways to show stress accent like using a higher pitch, the natural accent on the strong beat in different time signature or written accents. Besides the simplification of the analysis, it also helps to look at procedures that are more dependent of the text and language. The ones mentioned before are usually well-known by composers as these are used in many other languages.

6. It is true that Stravinsky changed the letter c for a k in some cases, maybe to avoid a faulty pronunciation by singers more familiarized with Italian. I am using the correct spelling.

### Figure 8

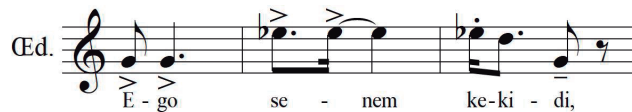
Stravinsky's Oedipus Rex



Stravinsky was aware of this problem and mentioned it in his *Memories* (1960). He even comments about how it was attempted to fix it in performance (probably by accenting the second syllable), but “remains awkward” (Stravinsky, 1960). The hierarchical approach could have been useful, as employing figures like the ones in Figure 9 would have kept the stress and length closer to the right syllable, avoiding the problem.

### Figure 9

Possible solution to Stravinski's example



Another issue may arise while working with words that are indistinguishable except for the length of a syllable. Some examples are the settings made by Johann Hasse, Gregorio Allegri and Bernardo Alcedo of the *Psalm 51 (Miserere)*. In the text we can find the next sentence:

‘Tibi sōlī peccāvī, et malum cōram tē fēcī  
 “I sinned against you only, and I did evil to you in your presence”

Here the word ‘malum’ (bad, evil, bad thing) could be misunderstood as ambiguity might arise given that ‘mālum’ (apple) is similar.

**Figure 10**

Hasse's Miserere

Musical score for Hasse's Miserere, featuring three staves of vocal melody. The lyrics are: *Ti - bi so - li pec - ca - vi et ma - lum ma - lum co - ram te*. The score includes dynamic markings such as *f* and *tr* (trill).

**Figure 11**

Alcedo's Miserere

Musical score for Alcedo's Miserere, featuring two staves of vocal melody. The lyrics are: *Ti - bi so - li pec - ca - vi pec - ca - vi pec - ca - vi et ma - lum co - ram te et ma - lum co - ram te fe - ci*. The score includes a dynamic marking of *p*.

**Figure 12**

Allegri's Miserere

Musical score for Allegri's Miserere, featuring five staves for a choir (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: *Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - - ci,*. The score includes a rehearsal mark for **Choir I (SSATB)** at measure 32.

In order to avoid confusion, we should have a longer last syllable or similar lengths in 'malum' (the first syllable could be similar in case we want an agogic accent on the stressed syllable). The main difference among these three examples is the relative length of the syllables. In Hasse's example the first syllable is extended and ornamented for a long period of time. In Alcedo's example the length given to the first syllable is longer in comparison to the second one, but the proportion is not as problematic as in Hasse's example. Allegri kept both rhythms equal, closer to what we expected. The first example may look like an intentional lengthening of the word to make obvious the first long syllable and it would not be representing the actual sound of the word, besides being the 'mālum-malum' dichotomy one of the best-known examples in Latin of a homograph, it might catch a Latin-speaker's attention. It is true that the context will in various cases solve any ambiguity, but this is even an issue during regular speech, as mentioned in the first part. It is also important to mention that other languages, like Japanese, do include this factor in their music as shown in Nakata (2005).

### Part III. Conclusions

Here I have worked around with one variable, which is rhythm. We can do many things with it, but in combination with other ways to show stress accent (like the natural strong beat of a time signature, written accents, tone accents, orchestration, etc.), we can get such freedom and only rely on rhythm to show syllable length.

Later in history, Latin lost its syllable length and relied mostly on stress accent. A well-known example is the *Carmina Burana* (The one used by Carl Orff in a work with the same name). The rhythm in these poems is given by the stress of syllables. It could be covered in a next article.

Having a Latin-speaker in our audience or reading our scores is unlikely to happen, but what I propose is that this issue should not be our main focus. Writing music with a text in, for example, English or French for someone who does not speak any of those languages will require certain research as they can be phonetically inconsistent. It is almost mandatory to learn the basics in order to use the text correctly as we want to do the best we can with it and this happens with any language. We are all non-natives speakers or we do not know anything about Latin, therefore learning about its peculiarities should also be important not only to get the meaning right in our music, but also to get closer to what that language is. If we do this right, we might get Latin to the position it should have had: Another language with its own sound, as our own.

## References

- Adams, J. N. (2007). *The Regional Diversification of Latin 200 BC to AD 600*. Cambridge University Press.
- Alcedo, J. B. (1848) *Christus factus y Miserere* [Sheet music].
- Arcadelt, J. (1956). *At trepida* [Sheet music]. In O. Helmuth (Ed.), *5 Motets on texts by Virgil*. Das Chorwerk.
- Encyclopedia. (November 29, 2022). *Latin in Schools, Teaching of*. <https://www.encyclopedia.com/education/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/latin-schools-teaching>
- English, M. C. & Irby, G. L. (2015). *A New Latin primer*. Oxford University Press.
- Gaffurio, F. (1518). *De harmonia musicorum instrumentorum opus, liber quartus et ultimus*. (Reprinted New York: Broude Bros., [1979]; Bologna: Forni, 1972).
- Gildersleeve, B. L. (1903). *Latin Grammar*. Macmillan.
- Nakata, H. (2005). The relationship between note values and speech timing – Moraic representation in Japanese children's songs. *Reading, 8*, 69-93. <https://www.reading.ac.uk/internal/appling/wp8/Nakata.pdf>
- Orff, C. (1943). *Catulli Carmina. Ludi scaenici - Szenische Spiele "Rumoresque senum severiorum omnes unius aestimemus assis"* [Musical score]. Schott Music.
- Stravinsky, I. (1927). *Oedipus Rex*. (Republished by Boosey and Hawkes, 1927).
- Stravinsky, I. & Craft, R. (1960). *Memories and commentaries 1882-1971*. Garden City.
- Toth, E. (n.d.). *5 - Vivamus*. Tyrtarion. <https://tyrtarion.net/catullus/005-vivamus>





### **Oscar Jeanluck Burgos Segura (Lambayeque, 1992)**



Compositor, nacido en la ciudad de Chiclayo, departamento de Lambayeque. Egresado de Economía por la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo. En la actualidad es estudiante de la especialidad de Composición en la Universidad Nacional de Música. Académicamente, ha sido ganador de la convocatoria de piezas breves para piano organizado por el colectivo Sinapsis – Perú y la World Piano Teachers Association (WPTA). También ha sido participante activo de la segunda, tercera y cuarta edición del Festival de Estrenos de Jóvenes Compositores organizado por la Guía de Arte de Lima. Ha estrenado obras para piano, electrónica, coro mixto, ensamble de percusión y cuarteto de cuerdas. Adicionalmente, ha realizado un homenaje a la marinera norteña bajo un arreglo para 4 voces masculinas sobre dos canciones de la compositora Lucy de Mantilla y ha compuesto la canción “Maestro”, en conmemoración a los docentes peruanos por su día. Lleva más de 12 años trabajando como músico, integrando bandas de distintos géneros, siendo asistente de producción musical, arreglista y músico de sesión en diversos estudios de grabación. Asimismo, realiza labor docente de piano, guitarra, canto y lenguaje musical de manera particular.



### **Víctor Hugo Ñopo Olazábal (Lima, 1974)**



Doctor en administración y magíster en ciencias empresariales por la Universidad San Ignacio de Loyola. Músico y guitarrista por la Universidad Nacional de Música (UNM) en Perú. Es director del Instituto de Investigación de la UNM y cofundador de la Escuela de Música Vivace que ha recibido diversos galardones empresariales. Ha realizado conciertos, cursos y ponencias en países de América Latina y Europa. Ha publicado sobre investigación artística, la gestión de negocios musicales, las capacidades dinámicas en administración y sus propias composiciones. Es director de tesis y docente de metodología de la investigación en ciencias sociales y artes para los grados de doctor, maestro y bachiller en diversas universidades.



# Transformaciones de la cumbia en la costa norte del Perú en las dos primeras décadas del siglo XXI

Transformations of cumbia on the north coast of Peru in the first two decades of the XXI century

Oscar Jeanluck Burgos Segura



**Universidad Nacional de Música**

2019020261@unm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-0178-812X



Víctor Hugo Ñopo Olazábal



**Universidad Nacional de Música**

vnopo@unm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-5797-5330



**Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 29 de marzo**

## Resumen

La cumbia ha pasado por distintas transformaciones en la costa norte peruana y mucho se ha escrito sobre sus aspectos históricos y su impacto social. Para su mejor comprensión, es necesario abordar el fenómeno musical en sí mismo. Por ello, el objetivo de esta investigación fue identificar las influencias y características de la cumbia de esta región, a través del análisis comparativo y el paradigma de investigación sobre las artes de tres piezas musicales representativas de este género musical, interpretadas por las agrupaciones Agua Marina, Grupo 5 y Armonía 10. El diseño de investigación estuvo conformado por la aplicación de entrevistas, la transcripción de las grabaciones y el análisis musical comparativo. Los resultados mostraron que la armonía de las piezas, eminentemente tonales, era acórdica con pocas tensiones y bordaduras. Los temas se orientan hacia la melancolía, la decepción, el amor o una historia. Algunas agrupaciones utilizan exclusivamente instrumentos virtuales y electrónicos y, otras, vientos metal con un tratamiento heredado de la salsa. Estos resultados muestran que la cumbia de la costa norte de Perú tiene fuerte influencia colombiana y de géneros caribeños. También se encontraron patrones referentes a la lambada y de compás compuesto, como en el caso del género emergente llamado merequetengue.

## Palabras clave

Cumbia; Perú; influencia musical; investigación musical; investigación sobre las artes

## Abstract

Cumbia has gone through different transformations on the Peruvian north coast and much has been written about its historical aspects and its social impact. For a better understanding, it is necessary to address the musical phenomenon itself. Therefore, the objective of this research was to identify the influences and characteristics of cumbia in this region, through comparative analysis and the research paradigm on the arts of three representative musical pieces of this musical genre, performed by the Agua Marina, Grupo 5, and Armonía 10 groups. The research design consisted of the application of interviews, the transcription of the recordings, and the comparative musical analysis. The results showed that the harmony of the pieces, eminently tonal, was chordal with few tensions and neighbor tones. The themes are oriented towards melancholy, disappointment, love, or a story. Some groups exclusively use virtual and electronic instruments, while others use metal winds with a treatment inherited from salsa. These results show that cumbia from the north coast of Peru has a strong influence from Colombian and Caribbean genres. Patterns referring to the lambada and compound meter were also found, as in the case of the emerging genre called merequetengue.

## Keywords

Cumbia; Peru; musical influence; music research; research on the arts

## 1. Introducción

En las primeras décadas del siglo XXI, la cumbia se convirtió en uno de los géneros más escuchados en Latinoamérica y el Perú. Su gran aceptación en cada una de las regiones es notable, lo que conlleva una amplia proyección internacional (Mejía, 2022). La propagación de diversos repertorios del mundo hizo que en el Perú se gestara una especie de transformación de la cumbia, pues se han adoptado rasgos propios de otros estilos, haciéndola sonar como suena hoy en día (Romero, 2017; Velarde, 2012). Se podrían mencionar el uso de la guitarra eléctrica en la cumbia "chicha", la influencia de la saya en la cumbia sureña, de los géneros brasileños en la cumbia amazónica, de los yaravíes y sanjuanitos en la cumbia del norte andino o de la adopción de los vientos metales de la salsa, en la cumbia de la costa norte.

Por costa norte se hace referencia, principalmente, a los departamentos de Piura, Lambayeque y La Libertad, pues son los lugares donde han nacido diversas agrupaciones de cumbia que comparten características similares, como su instrumentación, número de integrantes y repertorio. Sin embargo, a pesar de la información histórica y social sobre la cumbia (por ejemplo, Mejía, 2022; Ochoa, 2016), ésta no ha sido descrita ni analizada a profundidad, lo que hizo que esta investigación tuviera un rumbo fijo desde su inicio.

Su propósito es dilucidar las influencias y características de la cumbia de la región del norte peruano. Se realizó bajo el paradigma de investigación artística con la aplicación de entrevistas y el análisis comparativo de tres piezas musicales representativas de la cumbia. En este estudio se proveen detalles que podrían explicar por qué la cumbia de la costa norte peruana es una de las más representativas de este país.

## **2. Revisión de literatura y contexto**

### **2.1 Influencias sociales y culturales de la cumbia**

El periodo en el que se desarrolla la cumbia peruana está marcado por una fuerte crisis del poder político, la globalización y los movimientos migratorios de las zonas andinas hacia las urbes (Quispe, 2015; Romero, 2017). Estos parecen ser factores comunes en varios países de Latinoamérica, tal y como afirma Parra (2019), ya que algunas de las claves para entender el gusto integrado de lo latinoamericano son los intereses comerciales (caso de México y Venezuela), las repercusiones políticas (caso de Perú y Argentina) y los movimientos ideológicos (caso de Colombia).

Según Mejía (2022) y Romero (2017), a partir de los años 50 y 60, el gran éxito comercial del huayno propició que la cumbia, proveniente de Colombia, fuese aceptada por los inmigrantes andinos que llegaban a las grandes urbes a vivir en los llamados pueblos jóvenes. Asimismo, sostienen que este fenómeno se da debido a que estos dos géneros comparten una raíz rítmica común, que hizo que la amalgama entre ambas fuera un proceso natural que derivó en la cumbia peruana. Además, este género comenzó a ser interpretado por las bandas de música en festividades locales y, en los mercados regionales, se vendían LP de famosos artistas de cumbia.

En consecuencia, Quispe (2015), Metz (2015), Romero (2017), Mejía (2022) y Parra (2019) dan a entender que, con la globalización y el desarrollo del internet, la sociedad peruana se enfrentó a cambios culturales y tecnológicos con mayor velocidad. Esto permitió que los géneros y repertorios más representativos de cada país fueran llegando al territorio peruano casi en tiempo real. Asimismo, se sostiene que los instrumentos eléctricos como el bajo, la guitarra, el órgano y la batería fueron adoptados provenientes del rock y la nueva ola. Se podría concluir lo mismo en relación a la adopción de las congas, timbaletas, bongós y otra percusión menor provenientes de géneros más caribeños.

Asimismo, la cumbia se nutrió de las expresiones musicales que proliferaban en cada región. De acuerdo con Metz (2015), la cumbia de la costa peruana, difiere de la andina y amazónica. En la Costa, las canciones son calificadas de elegantes y con temáticas variadas, cuyo estilo convive con los géneros caribeños y la marinera. En la Sierra, las canciones suelen ser más sentimentales, tristes y lentas, quizás por la influencia del huayno y los pasillos ecuatorianos, mientras que en la Amazonía, las canciones son más optimistas, rápidas y con cantos más ligeros, cuya influencia brasileña a través de las *toadas* es indiscutible.

### **Chicha o Cumbia**

Desde la perspectiva de los propios músicos de este género tropical parece ser necesario diferenciar la chicha de la cumbia. La razón de esta diferencia, según Bailón (2004), es porque la fuerte carga peyorativa de la palabra *chicha* fomentó la renuencia de los músicos tropicales a utilizarla. También explica el autor que desde los inicios de la *chicha* ahorada<sup>1</sup> del cantante Chacalón y la agrupación La Nueva Crema se desataban emociones primarias haciendo que el público consumiera alcohol en exceso, rompiera botellas y generara batallas campales en cada evento, lo cual tipificó a la chicha como música de gente de mal vivir.

En la presente investigación, se utiliza el término *chicha* para referirse a la cumbia andina que se refugió en la sierra central (Bailón, 2004) y la incluimos como una versión de la cumbia peruana (Cosamalón, 2022). Asimismo, empleamos los términos tecnocumbia y cumbia con sus gentilicios amazónica, costeña, sanjuanera, sureña o norteña para los demás estilos, cuyas características se abordan más adelante y con mayor énfasis en la cumbia desarrollada en la costa norte del Perú.

---

1. Término utilizado para referirse a algo o alguien atrevido o desafiante.

## 2.2 Influencias tecnológicas

“La creación de la tecnología de la grabación debe atribuírsela [*sic*] a los ingenieros, pero son los artistas y los músicos los que usan directamente sus artefactos para la creación de obras musicales” (Caballero, 2017, p. 86). Según Cosamalón (2022), en el contexto de la recuperación económica peruana después de la crisis de los años 30, se multiplicaron las radioemisoras gracias a la industrialización local y junto a éstas, surgieron las disqueras locales. Por mencionar algunas: Industrial Sono Radio, instituida en 1952; discos MAG, en 1953; Virrey Industrias Musicales, en 1955; Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas (Iempsa), en 1962 e Industria Fonográfica Peruana (Infopesa), creada en 1971. Asimismo, los medios de comunicación masiva aumentaron cuando se fundaron las emisoras de televisión.

En este contexto, Bailón (2004) sostiene que las disqueras tenían una fuerte influencia en el campo de la música chicha. No fue sino hasta la mitad de la década de los 80 que los precios de la tecnología de grabación y reproducción de discos y casetes se abarataron y las agrupaciones adquirieron mayor poder económico. Romero (2017) señala que, hacia la década de los 90, la tecnocumbia se convirtió en un negocio muy rentable, por lo que recibió la atención de la radio, la televisión y la industria disquera. De hecho, durante los años 90 y 2000, la cumbia peruana empezó a ser más aceptada por las élites, como afirma Rozas (2021), quien, asimismo, señala que el hecho de que la cumbia haya pasado de ser una expresión secundaria a principal hoy, es un síntoma de legitimación de la cultura migrante andina.

### Del LP y la radio al *streaming* y las redes sociales

El modelo de negocio de las disqueras era el siguiente:

Una vez que las promotoras o las disqueras obtienen la grabación original (matriz) en sus propios estudios de grabación a un costo aproximado de mil dólares, empieza el proceso de copiado y distribución del material discográfico. Los discos inmediatamente se distribuyen a sus vendedores mayoristas y minoristas de los mercados callejeros de Lima y provincias. El lanzamiento es “simultáneo” y se dejan entre 200 y 300 cds y casetes por lugar. Algunas promotoras grandes tienen sus propios puestos de venta en los mercados. Como los productores no pagan impuestos, los precios de los discos son ínfimos (un dólar en promedio). (Bailón, 2004, p. 60)

Sin embargo, Ñopo (2022) indica que en las dos últimas décadas la complejidad de la industria musical actual está relacionada con su acelerada transformación. Es decir, debido al progreso tecnológico, los formatos de música grabada han evolucionado y se ha intensificado el uso del internet. Al mismo tiempo, Slagter (2015) señala que nuevas tecnologías comenzaron a aplicarse a la radio, lo que

aumentó la calidad del sonido y se abrieron paso las radios satelitales y HD. Además, se multiplicó su difusión al aparecer en autos, celulares e internet. En la actualidad, su uso por internet ha evolucionado y la mayoría de consumidores sintonizan radio extranjera y local vía *streaming* o aplicaciones web.

En consecuencia, el auge de estas plataformas durante la segunda década del siglo XXI hizo que la compra de CDs y vinilos se viera superada por las descargas de música en Internet y en *streaming* (García, 2021). Además, aunque López (2018) afirma que la propia industria fonográfica fue una de las primeras en adoptar la digitalización y favorecer el cambio de vinilos y cassettes por CDs desde 1982, respecto al mercado digital, podríamos resumir lo siguiente:

... lo que permite... es que el propio intérprete sea dueño del control de su producto. Con la era digital se permite que el artista esté más cerca de su audiencia y pueda compartir otros aspectos aparte de la música. Este acontecimiento de Plataformas Cibernéticas ha permitido que todas las herramientas del mercado tradicional migren a Internet y a las redes con el objetivo de acomodar el negocio tanto a los intérpretes o artistas como a los propios ejecutores de estas plataformas con las discográficas. (Sierra, 2016, citado en Pilao, 2020)

De los datos presentados en la Tabla 1 se concluye que la radio aún representa el 87% de las opciones de consumo, seguida por el *streaming* de video con un 75%. Hay que resaltar que la digitalización ha traído consigo grandes problemas como la piratería, retribuciones monetarias injustas y el debilitamiento de las discográficas locales (Cremona, 2016; IFPI, 2017; López, 2018; Pilao, 2020). Sin embargo, este es un tema de investigación que tendrán que abordar los demás gestores y actores de la industria musical.

**Tabla 1**

*Modalidades de consumo de música a nivel mundial para el año 2017*

| Modalidad                           | Porcentaje | Detalle   | Porcentaje |
|-------------------------------------|------------|-----------|------------|
| Formato físico o descargas por pago | 44%        | CD        | 32%        |
|                                     |            | Descargas | 28%        |
|                                     |            | Vinilos   | 17%        |
| <i>Streaming</i> de audio           | 45%        | Gratuitos | 39%        |
|                                     |            | de Pago   | 27%        |
| <i>Streaming</i> de video           | 75%        |           |            |

| Modalidad | Porcentaje | Detalle       | Porcentaje |
|-----------|------------|---------------|------------|
| Radio     | 87%        | Tradicionales | 68%        |
|           |            | por Internet  | 35%        |

Nota. Adaptado de "Conectando con la música. Informe sobre los hábitos de consumo", por el Equipo de estudio y análisis de mercado de la IFPI, 2017. *Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI)*. <https://bit.ly/3RXzaqp>

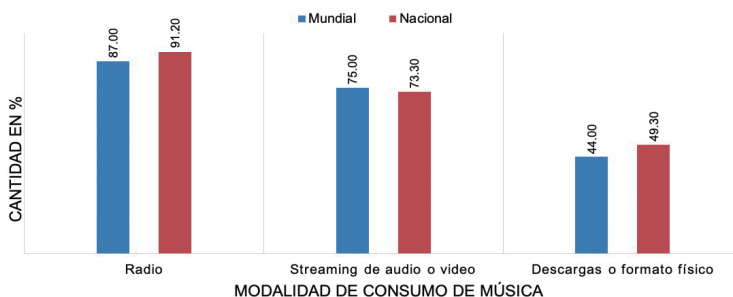
Finalmente, Arce (2020) analiza distintas estrategias de promoción en redes sociales y resalta el hecho de que las agrupaciones de cumbia priorizan el material audiovisual para captar la atención del público antes del lanzamiento de alguna canción o álbum. Asimismo, menciona estrategias como la publicidad pagada, el manejo beneficioso del algoritmo y el manejo de *playlists* en las plataformas de *streaming*.

### 2.3 Consumo de la cumbia

Un aspecto por resaltar es que las modalidades de consumo de música de los peruanos muestran la misma tendencia que las de nivel mundial, según se muestra en la Figura 1

**Figura 1**

*Tendencias de consumo de música a nivel nacional y mundial.*



Nota. Adaptado de "La música en el Perú. Plataformas - Preferencias", por la Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública, 2021. *CPI Research*. <https://bit.ly/3D1xl7G> y "Conectando con la música. Informe sobre los hábitos de consumo", por *Federación Internacional de la Industria Fonográfica*, 2017 <https://bit.ly/3RXzaqp>

Asimismo, del total de encuestados por el Instituto de Opinión Pública de la Pontificia Universidad Católica del Perú (2017), aproximadamente el 40.6% de peruanos escuchaban cumbia. Esta tendencia se mantiene al alza en el estudio realizado en el 2021 por la Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública (CPI), que muestra una proporción del 42.8%. Siguiendo la misma línea, en esta industria, el componente discográfico se toma como indicador para

evaluar el desarrollo del sector (Fountoukidids, 2015). Al respecto, del portal Perú Info (2022), podemos extraer las canciones de cumbia de la costa norte peruana más escuchadas en la plataforma Spotify, que se mencionan en la Tabla 2.

**Tabla 2**

*Cumbias de la costa norte del Perú más escuchadas en Spotify al mes de octubre del año 2022*

| Agrupación  | Título de canción              | Compositor       | Cantidad de Reproducciones | Ranking | Año de publicación |
|-------------|--------------------------------|------------------|----------------------------|---------|--------------------|
| Grupo 5     | "Motor y motivo"               | Estanis Mogollón | 24 millones                | 1º      | 2005               |
| Agua Marina | "Tu amor fue una mentira"      | Willy Sánchez    | 18 millones                | 2º      | 1998               |
| Armonía 10  | "Dios mío, haz que me enamore" | Dimer Albornoz   | 14.8 millones              | 4º      | 2000               |

Nota. La cantidad de reproducciones es aproximada y fueron actualizadas a la fecha de elaboración de la presente investigación. Los ítems de Ranking y Año de publicación fueron agregados por el autor. Asimismo, el año de publicación es discográfico. Adaptado de "Estas son las 6 canciones más escuchadas de la cumbia peruana", por Perú Info, 2022. <https://bit.ly/3Mzximy>

## 2.4 Exponentes representativos de la cumbia de la costa norte peruana

Tanto Romero (2017), Quispe (2019) como Mejía (2022) coinciden en que el Grupo 5, Agua Marina y Armonía 10 son los principales exponentes de este género, en el norte del Perú, hasta la actualidad.

En el mismo portal de Perú Info (2022) se informa que el *Grupo 5* se originó en la ciudad de Monsefú, provincia de Chiclayo en el departamento de Lambayeque. Desde 1973, su trayectoria y su éxito lo ha llevado a realizar giras por distintos países del mundo. Por otro lado, *Agua Marina* fue fundada en 1976 en Sechura, departamento de Piura. Asimismo, *Armonía 10* se fundó en 1972, en el distrito 26 de Octubre, en el departamento de Piura. Esta agrupación albergó a algunos de los cantantes más importantes de la cumbia peruana como Makuko Gallardo o Tony Rosado. Estos conjuntos forman la conocida "Trilogía de la Cumbia", pues han consolidado la popularidad de la cumbia norteña en todo el país.

## 3. Método

Patricia Leavy (2020) explica que los artistas pueden hacer uso de distintas herramientas disponibles en el campo de la investigación para aplicarlas a las



situaciones estudiadas. Esta investigación tuvo un enfoque sobre las artes, pues analizó aspectos relacionados con la música como su objeto de estudio, extrayendo conclusiones sobre la práctica, pero desde un punto de vista teórico (Borgdorff, 2012). Este tipo de estudio es habitual en la etnomusicología y la pedagogía, entre otras disciplinas (López-Cano y San Cristóbal, 2014). El paradigma epistemológico del pragmatismo orientó el proceso de investigación (Leavy, 2019) y se propuso el método de estudio de caso musical múltiple. Este método ha sido aplicado en la investigación musical de Castro (2020) bajo el paradigma de investigación basada en artes. Por ello, se desarrolló un diseño para analizar tres casos musicales en base a técnicas puntuales: (a) las entrevistas, (b) la transcripción musical desde las grabaciones y (c) el análisis musical comparativo. Estas acciones no se realizaron como fases consecutivas, sino de modo iterativo, yendo y viniendo de una a otra para identificar las conexiones entre la información que emergía.

### **3.1 Proceso de la investigación y participantes**

En primer lugar, las entrevistas aplicadas fueron estructuradas y semi-estructuradas y se aplicaron a cuatro expertos. Las entrevistas son un medio favorable para comprender el fenómeno desde la perspectiva de quienes están inmersos en el fenómeno estudiado y es parte de las técnicas utilizadas en la investigación musical (Añorve, 1991, Leavy, 2019). Éstas se realizaron con una guía de preguntas dando paso también a otras que emergieron del diálogo con los participantes y fueron dirigidas a aspectos y conceptos no especificados en la bibliografía consultada, pero que se desarrollan implícitamente en la práctica musical del tema de investigación. Estos vacíos de la literatura determinaron la inclusión de las entrevistas y favorecieron el análisis de las piezas musicales.

Tres de las entrevistas se realizaron a través de la plataforma Zoom y fueron grabadas en el equipo de uno de los investigadores. Por dificultades para coordinar con la agenda de uno de los participantes, esa entrevista debió realizarse a través de un cuestionario escrito enviado a través de WhatsApp. Oates *et al.* (2022) validaron, mediante un estudio empírico, que los recursos digitales son un medio propicio para la generación de datos. Por otro lado, los entrevistados firmaron un consentimiento informado que permitió mencionarlos con sus nombres reales en este artículo. Además, fueron seleccionados por su trayectoria musical y su relación con la cumbia. En la Tabla 3 se detalla la información general acerca de los entrevistados.

En segundo lugar, se aplicó la transcripción musical para aislar los pasajes seleccionados para el estudio y permitir su representación, análisis y comunicación gráfica. La transcripción es uno de los principales métodos de investigación para entender la música, trasladándola del sonido a la notación

escrita (Rice, 2014). El proceso seguido consistió en oír repetidas veces las grabaciones de las piezas musicales seleccionadas y trasladarlas a partituras que reflejaran lo más aproximadamente posible los sonidos escuchados, dando como resultado una gran cantidad de pasajes transcritos al software de edición musical Sibelius que fueron incluidos en este artículo.

### Tabla 3

#### *Características de los entrevistados*

| Entrevistado     | Rol en la cumbia peruana   | Años de experiencia |
|------------------|--|---------------------|
| Estanis Mogollón | Cantante y compositor. Actual presidente de la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC), compositor de de cumbias como "Motor y motivo", "El embrujo", etcétera.  | 27 años             |
| Christian Yaipén | Cantante, productor musical e ingeniero de sonido. Vocalista líder del Grupo 5. Miembro de la Sociedad Nacional de Intérpretes y Ejecutantes de la Música (SONIEM). Estudió en Berklee College of Music.   | 12 años             |
| Danilo Segura    | Fundador de Óyelo Estudios. Miembro de Soniem, Apdayc y de la Unión Peruana de Productores Fonográficos. Ha realizado trabajos de producción musical y diseño de sonido con agrupaciones como el Grupo 5, Corazón Serrano, Papillón, Amaya Hermanos, Katy Jara, entre otros. | 22 años             |
| Alex Muñoz       | Cantante y compositor. Miembro de Apdayc, ha compuesto para el Grupo 5, Amaya Hermanos, Caña Brava, Orquesta Candela, entre otros.   | 31 años             |

En tercer lugar, se aplicó el análisis comparativo para identificar similitudes y diferencias en el material musical recopilado. Este análisis tuvo en consideración prácticas de la armonía funcional de Bob Doezema (1986), Enric Herrera (1987) y Claudio Gabis (2006). Estos músicos utilizan en el análisis musical el cifrado americano, estructuras para la música popular (como la división en introducción, estribillo, coro, puente, entre otros) y en el análisis melódico asignan números arábigos para cada grado dentro de la armonía en la que se encuentran. También la indicación de Iturriaga (1988) orientó el análisis, quien recomienda que la acentuación de la palabra coincida con la acentuación musical.

Para efectos de este artículo, se utilizó el cifrado americano para los acordes, números romanos para los grados armónicos, números arábigos para los grados melódicos, la letra b es para bemol y la letra d es para los grados diatónicos (de la escala) no acórdicos. Asimismo, para las notas extrañas a la armonía se utilizarán notas de paso (np), apoyaturas (ap), escapadas (e), anticipaciones (ant.), bordaduras (bord.), entre otras.

### 3.2 Presentación de los casos musicales

Para esta investigación se seleccionaron como estudio de caso musical a las tres cumbias más escuchadas de la costa norte del Perú según el *ranking* de *Spotify* del mes de octubre del año 2022. Estas canciones fueron (a) "Motor y motivo", (b) "Tu amor fue una mentira" y (c) "Dios mío, haz que me enamore", de las agrupaciones musicales Grupo 5, Agua Marina y Armonía 10, respectivamente, que alcanzaron un alto nivel de ventas y han tenido amplia aceptación en el sector musical de la cumbia, lo que los convierte en casos propicios para el análisis.

**Grupo 5.** Fue creado en 1973 en Monsefú, Chiclayo (Perú). Sus fundadores fueron los hermanos Elmer y Víctor Yaipén Uypán. Su éxito comenzó con los temas "Recuérdame" y "No pongas ese disco". Esta última producción fue editada también por la disquera Microfón en Argentina, logrando así la internacionalización. Con este crecimiento incluyeron los instrumentos de viento, llegando a hacer música tropical, específicamente el género de cumbia (Grupo 5, 2022). En 2022, Grupo 5 logró ser, por tercer año consecutivo, la agrupación de cumbia más escuchada en la plataforma de *streaming* Spotify (*El Comercio*, 2022).

**Agua Marina.** Fue fundada en el año 1976, en la ciudad de Sechura, Piura (Perú). Sus fundadores fueron los hermanos José y Manuel Quiroga Querevalú. Su primer éxito fue "Tu amor fue una mentira", en 1998, canción que se convirtió en un *hit* y con la que comenzaron a sonar en radios de Lima, ya que antes de lanzar el tema su música se transmitía solamente en emisoras locales. Algunas de sus canciones más conocidas son "Pasitos para bailar", "Paloma ajena" y "Cómo haré para olvidarte" (*La República*, 2022). A lo largo de su trayectoria, Agua Marina ha publicado un total de 22 discos.

**Armonía 10.** Esta orquesta fue fundada en 1972 por Juan de Dios Lozada Naquiche. Su nombre inicial fue *Walkers Star* y posteriormente se llamó Armonía 10, por el número de sus diez integrantes. En 1983 graban su primer disco. Sus actividades iniciales fueron en Piura, habiendo logrado expandir su actividad a todo el Perú y América Latina. En 2022 fue reconocida por el Ministerio de Cultura de Perú como Personalidad Meritoria de la Cultura (Ministerio de Cultura, 2022). Este reconocimiento se otorga a organizaciones tradicionales que han contribuido al desarrollo cultural del país.

## 4. Resultados

En esta sección se presentarán los resultados del análisis de la cumbia, los que serán clasificados en rasgos rítmicos, melódicos, armónicos, así como en características propias del arreglo musical, la estructura y orquestación y el tratamiento de los instrumentos de viento metal.

### 4.1 Rasgos rítmicos de la cumbia

El *Diccionario Harvard de la Música* (Randel, 2009) define que el ritmo, generalmente, cubre todos los aspectos del movimiento musical tal y como se ordenan en el tiempo, en contraposición con otros elementos como la altura y el timbre. En casos más específicos se le suele asociar con la métrica y el tiempo.

En esta sección, analizaremos aspectos relacionados al ritmo concernientes a la cumbia. Al respecto, las canciones materia de análisis presentan distintas pulsaciones. Por ejemplo, "Motor y motivo" tiene un pulso aproximado de 196 negras por minuto. En el caso de "Tu amor fue una mentira", el pulso es de 204 negras por minuto. En cambio, "Dios mío, haz que me enamore" presenta un pulso aproximado de 280 negras por minuto. Como se puede observar, todas las canciones presentan pulsos acelerados, por lo que se suele usar el compás partido (dos medios) siguiendo las mismas normas de escritura que en el 4/4. Herrera (1987) afirma que este compás es muy usual en ritmos latinos como la samba, el chacha, etcétera.

Este tipo de compás se lee como 2/2, en donde el pulso se siente en las blancas. En concordancia con Quispe (2019), su estructura rítmica binaria posee también subdivisión binaria. Por lo tanto, llegamos a concluir que el patrón o célula rítmica que caracteriza a la cumbia de la costa norte peruana (y en general) es como se muestra en la Figura 2 y suele ser tocado por los instrumentos de percusión más agudos como el *hi-hat*, *cabassa*, *güiro*, casco de timbal y *jam blocks*.

### Figura 2

*Patrón o célula rítmica de la cumbia*



Nota. Transcripción de las canciones escogidas para el análisis. Este patrón suele ser tocado por la percusión aguda como el *hi-hat*, *cabassa*, *güiro*, casco de timbal y *jam blocks*.

También existen cumbias de *tempo* acelerado, conocidas en el ámbito peruano como *cumbiones*, en las que el patrón suele fragmentarse como en la Figura 3. En “Dios mío, haz que me enamore”, esta fragmentación se puede apreciar en la llevada del timbal. Al respecto, el cantautor Estanis Mogollón (entrevista), señaló que esta variación tiene similitudes con la quebradita mexicana. Entre otros *cumbiones* que utilizan este patrón podemos mencionar a “Tendrás que abrirme el pecho” del Grupo 5 y “Lágrimas del alma” de Armonía 10, entre otros.

### Figura 3

*Patrón o célula rítmica del cumbión tocado en Perú*



Nota. Patrón rítmico fragmentado identificado en “Dios mío, haz que me enamore” de Dilmer Albornoz e interpretado por Armonía 10. Esta fragmentación se puede apreciar en la llevada del timbal, siendo que el *hi-hat* y *cabassa* mantienen el patrón original. Ver también la Figura 14.

Así como existe la fragmentación del patrón cuando el ritmo es más acelerado, también podríamos señalar ciertos cambios cuando existe fusión de otros géneros latinos con la cumbia peruana. Este es el caso de “El ritmo de mi corazón” del cantautor peruano Gian Marco Zignago y publicada por el Grupo 5 en el año 2012. Para esta canción en particular, la llevada de algunos instrumentos de la sección rítmica cambia respecto a la usual y el patrón del *hi-hat* es abierto en los contratiempos, haciendo referencia al *guache* usado en Colombia como en la Figura 4.

### Figura 4

*Patrón o célula rítmica de la cumbia con matriz colombiana*



Nota. Patrón rítmico del *hi-hat* identificado en “El ritmo de mi corazón” de Gian Marco Zignago e interpretado por el Grupo 5. Este patrón es una referencia al instrumento llamado *guache* usado en Colombia. Cabe resaltar que el patrón principal de cumbia se mantiene en las demás percusiones agudas. El símbolo “o” refiere *hi-hat* abierto.

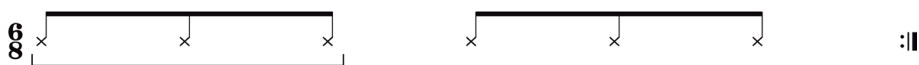
En la primera sección de esta investigación se argumenta que la cumbia es un género que se desarrolló paralelamente con otros géneros y que el intercambio de repertorios tuvo mayor velocidad con la globalización y el desarrollo de la Internet. Por ello, requiere una mención especial la *lambada*, proveniente de Brasil (García, 2007). Según Estanis Mogollón (entrevista), este género se ha transformado en el Perú, siendo aún más *bailable*, pero que a veces se suele confundir con el *cumbión*. Al respecto, el productor de Óyelo Estudios, Danilo

Segura (entrevista) señala que la lambada desarrollada en el Perú incluye la interacción de la batería electrónica para las *intros* y *llamadas* (enlaces entre secciones). Dentro del repertorio de lambadas peruanas encontramos a “Serpiente” de Armonía 10, “Si esta casa hablara” de La Única Tropical, “Si supieras” de los Hermanos Silva, “Marioneta” del Grupo 5, entre otras.

Otra mención especial se merece el joropo, que según Calderón (2015), de los tres tipos que existen, únicamente el joropo llanero es común a Venezuela y Colombia. El repertorio de este género en el Perú es mayormente extranjero y se caracteriza por un patrón rítmico de tres golpes de igual duración y con un compás compuesto de 6/8, que es un compás binario con pulso de dos negras con puntillo (q.), cuya subdivisión es ternaria como en la Figura 5.

### Figura 5

*Patrón o célula rítmica del joropo y merequetengue*



*Nota.* Patrón rítmico extraído de Calderón (2015). El compás de 6/8 es binario, con pulso de dos negras con puntillo. Por ello, cada pulso se subdivide en tres corcheas. Este patrón es común al joropo y al merequetengue desarrollado en el Perú.

Esta subdivisión ternaria es común a lo que denominaremos en esta investigación como merequetengue, desarrollado en el Perú, que se originó por la influencia de Lisandro Meza, cuyo repertorio es extenso en el norte del país. Este término es muy utilizado por los músicos norteños y los entrevistados mencionados anteriormente coinciden en las similitudes de este género con la marinera, aunque, por otro lado, algunas de las canciones referentes son copias de los albazos ecuatorianos (Christian Yaipén, entrevista). Por mencionar algunos ejemplos: “Mix Valentina”, “Apostemos que me caso” y “La culebritica” del Grupo 5, “Fiesta, mujeres y ron” de Agua Marina, “Quise morir” de Armonía 10, “La Escobita” de Marisol y la Magia del Norte, entre otras.

Tanto la lambada, el joropo y el merequetengue son géneros que merecen una investigación aparte, que no cabría en este documento, no exclusivamente por su popularidad, sino también por su influencia cultural que abarca a toda Latinoamérica.

## 4.2 Rasgos armónicos y melódicos

La armonía y melodía están estrechamente ligadas. En el *Diccionario Harvard de la Música* (Randel, 2009), se señala que la armonía es “la relación entre las notas consideradas cuando suenan simultáneamente, y el modo en que estas

relaciones se organizan en el tiempo” (p. 106). También se afirma que la base para los demás tipos de acordes es la tríada. Además, los cambios armónicos de una frase sirven para resaltar la forma de una melodía. En la cumbia peruana, estos acordes de tres notas (fundamental, tercera mayor o menor y quinta) son muy frecuentes, siendo uno de los acordes más complejos el de séptima de dominante. Por otro lado, el mismo autor afirma que la melodía se refiere a la sucesión coherente de las notas musicales que denota una entidad musical específica. A continuación, presentamos los rasgos armónicos y melódicos de algunas secciones de las canciones previamente seleccionadas.

La canción “Motor y motivo” se encuentra en la tonalidad de *la* menor, es de autoría del compositor Estanis Mogollón y su interpretación está a cargo del Grupo 5 en el álbum que lleva el mismo nombre de la canción (Grupo 5, 2005). En la Figura 6 se muestra la progresión armónica del verso de esta canción, que denota el uso de la escala menor natural. Por lo tanto, la escala es la siguiente: *la-si-do-re-mi-fa-sol*.

### Figura 6

*Progresión armónica del verso de “Motor y motivo”*

The figure shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains four measures of music, each with a single chord. Above the staff, the chords are labeled as Am, F, G, and Am. Below the staff, the corresponding Roman numerals are I, bVI, bVII, and I.

Nota. Progresión armónica del verso de “Motor y motivo” (Grupo 5, 2005). Evidencia el uso de la escala menor natural.

Lo mencionado se puede observar en la progresión armónica del coro, en la Figura 7, la cual se encuentra en la región del relativo mayor.

### Figura 7

*Progresión armónica del coro de “Motor y motivo”*

The figure shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains eight measures of music, each with a single chord. Above the staff, the chords are labeled as C, G, Dm, Am, C, G, Dm, and F. Below the staff, the corresponding Roman numerals are C: I, V, II, VI, I, V, II, and IV.

Nota. Progresión armónica del Coro de “Motor y motivo”. Denota el uso de la región del relativo mayor.

Asimismo, la melodía presenta motivos anacrúsicos, por lo que en la Figura 8 conviene analizar cada nota con respecto al acorde hacia donde van. Sobre esto, podemos señalar que es una melodía predominantemente diatónica que procura respetar el acento natural de las palabras, sin embargo, las palabras “aire” y “motor” no encajan con la acentuación de la música.

### Figura 8

Análisis melódico de “Motor y motivo”

Musical notation for the melody of "Motor y motivo". The tempo is marked as quarter note = 98. The melody is in C major and consists of six measures. The lyrics are: "Luz de mis o - jos, ai-re que res - pi ro, e-res en mi vi-da mo-tor y mo - ti vo...". Below the notes, fingering and melodic degrees are indicated: 1, b3 ant., 3, d2 np, 1, 3, 1, 3, 1, b7 5, 1. Chords Am, F, G, and Am are indicated above the notes.

Nota. Melodía de la primera parte del verso de *Motor y motivo*. En números arábigos, los grados melódicos. Se utilizan las indicaciones "ant." para anticipación y "np" para nota de paso.

Por otro lado, la canción “Tu amor fue una mentira” se encuentra en la tonalidad de *fa* sostenido menor, es de autoría del compositor Willy Sánchez y su interpretación está a cargo de Agua Marina en el volumen 11 del álbum homónimo (Agua Marina, 1998). En la Figura 9 se muestra la progresión armónica del coro de esta canción, que se encuentra en la región del relativo mayor. Aquí se denota el uso de la escala mayor diatónica, definida por Gabis (2006) con la estructura 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7. Para este caso, la escala sería *la-si-do* sostenido-*re-mi-fa* sostenido-*sol* sostenido.

### Figura 9

Progresión armónica del coro de “Tu amor fue una mentira”

Harmonic progression of the chorus of "Tu amor fue una mentira". The progression is in D major and consists of six chords: A, C#m, F#m, D, E, and A. Roman numerals are shown below each chord: A: I, III, VI, IV, V, I.

Nota. (Agua Marina, 1998). Se visualiza el uso de la tonalidad mayor.

Esto se identificó en el verso de la Figura 10, donde se aprecia el uso de la escala menor armónica.

### Figura 10

Progresión armónica de una fragmento del verso de “Tu amor fue una mentira”

Initial harmonic progression of the verse of "Tu amor fue una mentira". The progression is in D minor and consists of three chords: F#m, C#7, and F#m. Roman numerals are shown below each chord: I, V7, I.

Nota. Progresión armónica inicial del verso de “Tu amor fue una mentira”. Evidencia el uso de la escala menor armónica.



Asimismo, la melodía de este fragmento se inicia con dos semifrases y su análisis corresponde a la Figura 11. Resulta válido señalar que esta melodía cuenta con mayor presencia de bordaduras, notas de paso y aproximaciones diatónicas, al mismo tiempo que las palabras mantienen su acentuación natural.

### Figura 11

Análisis melódico de "Tu amor fue una mentira"

Pe - ro siem - pre, siem - pre me en - ga - ñas - te  
 3 5 5 db6 5 3 d2 1  
 bord. np

ju - gas - te tu con mi sin - ce - ro a - mor...  
 3 d2 3 d2 1 d2 1 3 d4 5 3  
 bord. np np

Nota. Melodía de la primera parte del coro de "Tu amor fue una mentira". En números arábigos, los grados melódicos. Se utilizan las indicaciones "bord." para bordadura y "np" para nota de paso.

En otro orden de ideas, la canción "Dios mío, haz que me enamore" se encuentra en la tonalidad de *si* menor, es de autoría del compositor Dimer Albornoz y su interpretación está a cargo de Armonía 10 en el álbum *Clásicos de Oro* (Armonía 10, 2000). En la Figura 12 se muestra la progresión armónica del primer coro de esta canción. En este fragmento del coro, la progresión denota el uso de la tonalidad de *si* menor, pues hace un descenso utilizando en la escala menor antigua para llegar al V grado, dominante. Esta progresión se replica en el segundo coro, con un paso del VI al IV grado antes de llegar al V, Dominante.

### Figura 12

Progresión armónica del primer coro "Dios mío, haz que me enamore"

Bm 3 A 3 G 3 F# 3  
 I bVII VI V

Nota. Descenso utilizando la escala menor antigua para llegar al V grado, Dominante.

Asimismo, la melodía de este fragmento se inicia con casi dos compases de anticipación y algunas veces el acorde que soporta estos dos compases es *si* menor y otras veces *fa* sostenido mayor. Para cualquiera de las dos maneras,

en la Figura 13 conviene analizar la melodía respecto al Bm que es el acorde en el que llega. Esta evidencia demuestra que la melodía de “Dios mío, haz que me enamore” llega a ser casi triádica, siendo el grado diatónico 6 una especie de trino del grado 5. La acentuación de las palabras se mantiene regularmente, aunque cabe resaltar que, el retardo de la palabra *aventura* podría atribuirse al intérprete de esta versión.

### Figura 13

Análisis melódico de “Dios mío, haz que me enamore”

♩ = 140

Dios mí - o haz que me e - na - mo - re...  
1 3 5

5 no quie - ro ya más a - ven - tu - ras...  
5 5 5 5 1  
bord. r

Nota. Melodía inicial del primer coro de “Tu amor fue una mentira”. En números arábigos, los grados melódicos. Se utilizan las indicaciones “bord.” para bordadura y “r” para retardo.

En resumen, las canciones analizadas presentan una armonía predominantemente tonal, con acordes básicos de tres notas y poco uso de tensiones. Por su parte, la melodía, en general, es acórdica con alguna presencia natural de bordaduras, notas de paso, anticipaciones y retardos. Esto coincide con el proceso de composición señalado por Estanis Mogollón (entrevista), pues lo que prima en su composición es la búsqueda de originalidad en sus melodías, respetando los aspectos musicales básicos de armonía y escalas. Al mismo tiempo, coincide con el entrevistado Alex Muñoz en que las composiciones se originan a partir de un sentimiento o situación en concreto, como la melancolía, la decepción, el amor, una historia real o ficticia, etcétera. Esto puede haber contribuido a que este género sea de rápido arraigo en los sectores sociales mayoritarios del país.

### 4.3 El Arreglo Musical

Es importante entender que los compositores del género estudiado entregan sus canciones mayormente mediante una grabación de guitarra y voz, siendo las partes de la composición todo lo que tiene letra: versos, pre coro, coro y puente. Según testimonios de los entrevistados Estanis Mogollón, Alex Muñoz, Christian Yaipén y Danilo Segura, en ocasiones, los compositores aportan ideas

complementarias para sus propias canciones que pueden o no ser consideradas por el arreglista. Este último, según Velarde (2011), suele desempeñar a veces el papel de productor y se encarga de generar otras partes como la introducción, el mambo y los *backgrounds* ornamentales, armónicos o rítmicos.

A continuación, se describirán los principales aspectos del arreglo musical de las canciones escogidas para el análisis.

### El Groove (llevada) y el apoyo rítmico

A la manera de llevar las distintas combinaciones rítmicas, se le denomina *Groove* (Velarde, 2011). Esta llevada está en función del patrón rítmico presentado anteriormente que, junto con la llevada armónica del piano y bajo, funcionan como el apoyo rítmico de la cumbia. En la Figura 14 se muestran las secciones rítmicas de las tres canciones objeto de esta investigación. Cabe resaltar que, usualmente, cada cuatro u ocho compases se ejecutan *fills* en los bongós y las congas en sonido grave. En ésta y las demás transcripciones se refleja lo que Velarde (2012) y Christian Yaipén mencionan como la adaptación que los músicos peruanos han hecho con la cumbia tradicional, pues se ha fusionado con los ritmos e idiosincrasia peruanos.

Figura 14

Apoyo rítmico de las piezas analizadas

The figure displays three columns of musical notation, each representing a different tempo: 98, 102, and 140. Each column contains six staves: Bateria (Drums), Bongos, Congas, Timbales, Piano, and Bajo eléctrico (Electric Bass). The notation uses 'x' marks to denote specific rhythmic sounds and letters (P, S, C, j, b) to indicate techniques like palm, slap, or jam blocks. Chords are written below the piano and bass staves. A note indicates that guitar accompaniment is included for the 102 tempo piece.

Nota. De izquierda a derecha: "Motor y motivo", "Tu amor fue una mentira" y "Dios mío, haz que me enamore". El apoyo rítmico está conformado por los patrones rítmicos de la percusión en combinación con la llevada armónica del bajo y el piano. Cabe resaltar que en la canción "Tu amor fue una mentira" se incluye el acompañamiento de la guitarra. Para la batería: arriba, *Hi-hat*; abajo, bombo. Para los bongós: "x" es sonido cerrado, figura normal es sonido abierto, "P" es palma. Congas: "P" es palma, "S" es *slap* o mate, figura normal es sonido abierto. Para los timbales: "C" es casco y "jb" es *jam blocks*.

Asimismo, una variación en los coros, mambos y en la segunda parte de las introducciones es la que se presenta en la Figura 15. En esta variación, el bongó cambia a campana y en el set de timbales se toca el platillo a contratiempo. Para el caso específico de la canción "Motor y motivo", esto ocurre en su *intro* b, coro y mambo, al mismo tiempo que el piano hace un montuno de salsa.

### Figura 15

Variación del Groove en la percusión

Nota. Esta variación, donde el bongó cambia a campana y el timbal toca el platillo a contratiempo, es frecuente en los coros y mambos de la cumbia peruana.

Por otro lado, el bajo y la mano izquierda del piano hacen el conocido pompo en el pre coro, mientras que, en el coro y mambo, el bajo hace una llevada semejante a la salsa (q. q. q). Todo esto ocurre como en la Figura 16, sin representar mayores cambios en la llevada de la percusión.

### Figura 16

Variaciones del Groove en el piano y el bajo

Nota. De izquierda a derecha: Pompo y salsa dentro de la cumbia. A veces, estas variaciones son reforzadas por la percusión. Sin embargo, para el caso específico de "Motor y motivo", la percusión se mantiene igual o presenta la variación de la Figura 15.

#### 4.4 Estructura y orquestación

Respecto a la estructura de la canción “Motor y motivo”, incluye tres partes: Verso, Pre coro y Coro. Sin embargo, su arreglo musical presenta la estructura de la Figura 17.

##### Figura 17

Estructura del arreglo de “Motor y motivo”

||: Intro a y b | Verso (1 y 2) | Pre coro | Coro :|| Mambo | Pre coro | Coro | Mambo ||

Cada una de las partes de la estructura señalada presenta distintos cambios de instrumentación, tanto en la sección melódica como en los *backgrounds* que pueden ser melódicos, rítmicos, armónicos o de ornamentación, tal como se muestra en la Figura 18.

##### Figura 18

Distribución de instrumentos según las secciones de “Motor y motivo”

| Estructura | Función                      |                              |  |
|------------|------------------------------|------------------------------|--|
|            | Sección melódica             | Backgrounds                  | Sección rítmica y armónica                                       |
|            | Distribución de instrumentos |                              |  |
| Intro (a)  | Sinterizador                 | No presenta                  | Batería, Congas, Timbales, Bongós, Percusión menor, Bajo y Piano |
| Intro (b)  | Vientos metal                |                              |  |
| Verso      | Voz                          | Sintetizador y Vientos metal |  |
| Pre coro   |                              | Vientos metal                |  |
| Coro       |                              |                              |  |
| Mambo      | Vientos metal                | Sinterizador                 |  |

Nota. La sección rítmica y armónica se refiere a los instrumentos encargados del *Groove*. Los *backgrounds* pueden ser ornamentales (adornos), armónicos, melódicos o rítmicos.

Por otro lado, la estructura de la canción “Tu amor fue una mentira” presenta dos secciones: Verso y Coro. Sin embargo, su arreglo musical presenta la estructura mostrada en la Figura 19.

### Figura 19

Estructura del arreglo de "Tu amor fue una mentira"



Nota. Estructura del arreglo de "Tu amor fue una mentira".

Los cambios que presentan cada una de las partes de la estructura señalada, se dan principalmente por el uso de sonidos producidos por sintetizadores, tal como se muestra en la Figura 20.

### Figura 20

Distribución de instrumentos según las secciones de "Tu amor fue una mentira"

| Estructura | Función                      |                |  |
|------------|------------------------------|----------------|--|
|            | Sección melódica             | Backgrounds    | Sección rítmica y armónica                                       |
|            | Distribución de instrumentos |                |  |
| Intro (a)  | Sinterizador 1               | No presenta    | Batería, Congas, Timbales, Bongós, Percusión menor, Bajo y Piano |
| Intro (b)  | Sinterizador 2               |                |  |
| Verso      | Voz                          | Sinterizador 2 |  |
| Coro       |                              | Sinterizador 3 |  |
| Coda       | Sinterizador 1               | No presenta    |  |

Nota. La sección rítmica y armónica se refiere a los instrumentos encargados del Groove. Los backgrounds pueden ser ornamentales (adornos), armónicos, melódicos o rítmicos.

La estructura de la canción "Dios mío, haz que me enamore", presenta dos secciones: Coro A y Coro B. Sin embargo, su arreglo musical presenta la estructura de la Figura 21.

### Figura 21

Estructura del arreglo de “Dios mío, haz que me enamore”

Intro | Coro 1 | Interludio (Intro) | Coro 2 | Mambo | Coro 2 | Mambo ||

Nota. Estructura del arreglo de *Dios mío haz que me enamore*.

Esta canción es la que presenta menos cambios en su instrumentación, pues predomina el uso de trompetas en la sección melódica y de *background*, tal como se muestra en la Figura 22.

### Figura 22

Distribución de instrumentos según las secciones de “Tu amor fue una mentira”

| Estructura | Función                      |             |  |
|------------|------------------------------|-------------|--|
|            | Sección melódica             | Backgrounds | Sección rítmica y armónica                                       |
|            | Distribución de instrumentos |             |  |
| Intro      | Trompetas                    | No presenta | Batería, Congas, Timbales, Bongós, Percusión menor, Bajo y Piano |
| Coro 1     | Voz                          | Trompetas   |  |
| Interludio | Trompetas                    | No presenta |  |
| Coro 2     | Voz                          | Trompetas   |  |
| Mambo      | Vientos Metal                | No presenta |  |

Nota. La sección rítmica y armónica se refiere a los instrumentos encargados del *Groove*. Los *backgrounds* pueden ser ornamentales (adornos), armónicos, melódicos o rítmicos.

#### 4.5 Tratamiento de los instrumentos de viento metal

En esta sección se analizan algunos pasajes que muestran el tratamiento que se le dio a los vientos metal en las canciones, es decir las trompetas y los trombones. En las Figuras 23 y 24 podemos encontrar las líneas melódicas de la sección de vientos metales pertenecientes a los mambos de las canciones de “Motor y motivo” y “Dios mío, haz que me enamore”.

### Figura 23

Escritura de la sección de metales en el mambo de Motor y motivo

The musical score for Figure 23 is written for Trompetas en Sib 1 y 2 and Trombón 1 y 2. It begins with a tempo marking of quarter note = 98. The first system shows a melody in the trumpets starting with a forte (f) dynamic, while the trombones play a supporting line. Chord symbols C and G are indicated above the staff. The second system continues the piece, with dynamics shifting to mezzo-forte (mf) and sforzando piano (sfp). A first ending is marked with a bracket and '1.' above it, leading to a key signature change to Am and a chord of E7. A second ending is marked with a bracket and '2.' above it, also leading to E7. The piece concludes with a final sfp dynamic marking.

Nota. Transcripción del mambo de “Motor y motivo”. Se evidencia contrapunto entre metales agudos y graves, intervalos de tercera, cuarta, sexta y séptima como tensión armónica.

En este sentido, podemos notar un contrapunto entre metales agudos y graves, es decir, trompetas y trombones. Los intervallos más usados entre instrumentos iguales son de tercera, cuarta o sexta, dependiendo de la posición de la melodía dentro del acorde. La menor distancia entre metales graves y agudos es de quinta justa para “Motor y motivo”, mientras que para “Dios mío, haz que me enamore” es de unísono. En ambos casos, las tensiones de séptima o trecena se presentan en los metales graves.

### Figura 24

Escritura de la sección de metales en el mambo de Dios mío haz que me enamore

The musical score for Figure 24 is written for Trompetas en Sib 1 y 2 and Trombones 1 y 2. It begins with a tempo marking of quarter note = 140. The first system shows the trumpets playing a melody while the trombones provide a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). Chord symbols A and Bm are indicated above the staff. The second system continues the piece, with a first ending marked '1.' leading to a key signature change to A and a chord of Bm. A second ending is marked '2.' leading to a chord of Bm6. The piece concludes with a final Bm6 chord.

Nota. En esta transcripción del mambo de “Dios mío, haz que me enamore” también se identifican los intervallos de tercera y cuarta en el flujo regular de la música, y el intervalo de sexta en el final del trombón.



En la actualidad, Armonía 10 únicamente usa un trombón y dos trompetas para sus conciertos en vivo, mientras que Grupo 5 mantiene su conformación original. Además, Cristhian Yaipén, líder del Grupo 5, manifestó para esta investigación que aproximadamente un 70% de su instrumentación de melodías y *background* le corresponde a los metales, mientras que el 30% restante le correspondería al sintetizador. Asimismo, sostiene que el tratamiento de la sección de metales de esta agrupación contiene mayores tensiones armónicas, debido a la influencia de la salsa y la guaracha a través del recordado arreglista Andrés de Colbert<sup>2</sup>.

Finalmente, Agua Marina es la agrupación que depende más de los instrumentos electrónicos, pues no utiliza metales para sus producciones. Coincidiendo con el entrevistado Danilo Segura, hace notorio el uso de batería, guitarra y bajo electrónicos, sintetizadores e instrumentos virtuales basados en computadora, además de los instrumentos de percusión acústicos. En cuanto a Armonía 10, el uso de la guitarra eléctrica y sintetizadores en combinación con las trompetas hace que se diferencie del Grupo 5, donde la guitarra eléctrica ha sido de reciente incorporación y no goza del protagonismo característico de las otras agrupaciones.

## 5. Discusión

El presente estudio tuvo como propósito dilucidar las influencias y características de la cumbia de esta región, a través del estudio de tres canciones de agrupaciones reconocidas. La aplicación de entrevistas, la transcripción y el análisis musical resultó favorable para atender a la pregunta de investigación, y provee un marco metodológico concreto que enriquece las posibilidades de la investigación en las artes. La significación del estudio consiste en que éste es uno de los primeros en explorar las características musicales de la cumbia de la costa norte del Perú y de las percepciones de sus protagonistas.

Los resultados sugieren que el término “chicha” no se debe extender a la cumbia peruana en su conjunto, dado que ésta posee características particulares propias de las transformaciones musicales y las experiencias de las agrupaciones. Esto es consistente con lo afirmado por Cosamalón (2022). Es decir, cada región tiene sus propias influencias socioculturales que añaden un valor intrínseco a la música desarrollada por sus habitantes, por lo que la chicha debería tomarse como un subgénero de la cumbia peruana, al igual que la cumbia de la costa norte, la tecnocumbia, la cumbia sureña o la amazónica, entre otras.

En concordancia con lo afirmado por Cristhian Yaipén, Estanis Mogollón y Alex Muñoz, la gran diferencia de la cumbia de la costa norte con la chicha y otras

---

2. Director de orquesta peruano, nacido en Ferreñafe, Lambayeque (Perú). De nombre real Pedro Ruiz, fue conocido por el género de la guaracha. Trabajó con Don Medardo, Freddy Roland y Elmer Yaipén padre (Cristian Yaipén, entrevistado para este estudio).

cumbias desarrolladas en Latinoamérica es la herencia de arreglos provenientes de los géneros caribeños como la salsa y la guaracha, así como la convivencia con repertorios de cumbia colombiana, merengue dominicano, joropo llanero y albazo ecuatoriano, éste último, transformado y denominado, para efectos de esta investigación y según la opinión de Danilo Segura, en el merequetengue peruano, cuyo origen y desarrollo merece mayor investigación y consenso.

## Conclusiones

El presente artículo abre la posibilidad de ampliar el conocimiento de los géneros musicales locales y regionales y serviría como un punto de partida para la consulta, enseñanza y aprendizaje del estilo de cumbia interpretado en la costa norte peruana y su comparación con otros géneros.

La cumbia de la costa norte peruana ha desarrollado características propias que la diferencian de los estilos desarrollados en otras regiones del país y de Latinoamérica. Es una cumbia con fuerte influencia colombiana y de géneros caribeños, entre los cuales se pueden encontrar desde agrupaciones que utilizan exclusivamente instrumentos virtuales y electrónicos hasta aquellas que utilizan vientos metal con un tratamiento heredado de la salsa y la guaracha.

En su aspecto rítmico encontramos que, debido a los pulsos rápidos, su escritura es en compás de 2/2. De esta manera, el patrón tradicional se puede fragmentar para los cumbiones o variar cuando converge con la influencia colombiana. También se encuentran patrones referentes a la lambada y de compás compuesto, como en el caso del merequetengue. Este último término, aún está en proceso de maduración y aceptación entre los mismos intérpretes, compositores y productores. En cuanto al aspecto melódico y armónico, la cumbia de la costa norte peruana busca la originalidad de sus melodías a través del uso adecuado de intervalos que reflejen la temática de cada canción, mayormente procurando que la palabra coincida con la acentuación musical y respetando los aspectos básicos de la tonalidad. Cabe resaltar que el punto de partida de las composiciones son los sentimientos diversos.

El arreglo incluye a la estructura de la canción, añadiendo introducciones, mambos o codas y *background* a los versos, pre coros y coros presentados por el compositor. Mayormente, no existen interludios, pues una vez que la canción llega al primer coro, suele repetirse *da capo* y luego se presentan el mambo o la coda. Por un lado, el *groove* o llevada de la cumbia incluye a los instrumentos de percusión, el bajo, el piano y, según sea el caso, la guitarra rítmica. Sobre esto se sostienen las melodías de la voz o de los instrumentos principales. Por otro lado, la escritura de vientos metal, más compleja y estilizada, se asemeja al tratamiento de la salsa, donde se hace uso del contrapunto y del enriquecimiento

armónico a través de las tensiones. Por último, en el caso de las agrupaciones que no utilizan vientos metal, se denota un alto uso de la tecnología a través de instrumentos electrónicos y de sonidos virtuales basados en computadora.

### **Recomendaciones**

Como toda investigación, el presente trabajo también tuvo limitaciones. En primer lugar, una referida a las características propias de estudios de caso musicales, donde únicamente se analizaron tres piezas, lo que no permite tener una visión más amplia del fenómeno musical de la cumbia. Sin embargo, esto permitió concentrar el esfuerzo en profundizar en su análisis. En segundo lugar, otra limitación se dio por el proceso de transcripción que habría conllevado un sesgo personal al momento de convertir el sonido a notación musical y no representar estrictamente las versiones sonoras. Esto es propio de toda transcripción musical y se cuidó de no afectar el resultado escrito. En tercer lugar, el estudio tuvo solamente cuatro participantes entrevistados. Aunque se adecúa al método seguido, puede verse como una oportunidad para ampliar la muestra en futuros estudios que extiendan la perspectiva e información. En cuarto y último lugar, el estudio se concentró en la cumbia de la costa norte del Perú, pero se podrían haber cubierto otras regiones del país para efectuar una comparación de las prácticas relacionadas a este género. Próximos estudios podrían cubrir otras regiones del país o incluso comparar el género entre países. También es posible considerar la comparación de la cumbia de la costa norte del Perú con otros géneros.

Las limitaciones del estudio abren la oportunidad para futuras investigaciones, como trabajar con muestras más grandes o concentradas en una sola agrupación musical. También es una oportunidad de estudio abordar otros estilos de cumbia, ya que en el Perú existe una división implícita por regiones y esto podría ayudar a enriquecer la información publicada sobre el tema, ampliando las bases teóricas y la literatura especializada. Por otro lado, desarrollar prácticas de investigación que involucren a otros investigadores o revisores para comparar y verificar los procesos de transcripción y análisis podría contribuir con mayor rigor a los estudios realizados. Adicionalmente, se identifica como una oportunidad de investigación el enfocarse en géneros del ambiente tropical que acusan influencias latinoamericanas, pero que a su llegada al Perú han tenido distintas transformaciones.

## Referencias

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación. Parte I*. Idea Books.
- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación. Parte II*. Idea Books.
- Agua Marina. (1998). *Vol. 11 Tu amor fue una mentira*. [Álbum]. Sonomar.
- Añorve, M. (1991). La fiabilidad en la entrevista: la entrevista semiestructurada y estructurada, un recurso de la encuesta. *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*. 5(10), 29-37.  
<http://dx.doi.org/10.22201/iibi.0187358xp.1991.10.3793>
- Arce E., J. J. (2020). *Estrategias de comunicación utilizadas por artistas de cumbia independiente para la promoción de su música en internet* [Trabajo de investigación, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC. [https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/654759/ArceE\\_J.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/654759/ArceE_J.pdf?sequence=3&isAllowed=y)
- Armonía 10. (2000). *Clásicos de Oro*. [Álbum]. Walter Lozada Floriano.
- Bailón, J. (2004). La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida y milagros de la cumbia peruana. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, (18), 53-62. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/3117/1999>
- Belkin, A. (2001). *Orquestación Artística*. Alan Belkin music.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on artistic research*. Leiden University Press.
- Caballero, C. A. (2010). *La producción musical en estudio*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Caballero, C. A. (2017). *Músicas latinoamericanas. Perspectivas y enfoques en la educación* (6ta ed.). (M. López, M. Prendes, A. Reyna, Eds.). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia.
- Calderón, C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia. *Música Oral del Sur*, (12), 419-444. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/210/16-calderon>

- Castro, D (2020). Interpretación musical como investigación: una perspectiva desde la práctica interpretativa de música reciente para guitarra. *Resonancias* 24(47), 145.
- Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública. (2021). La música en el Perú. Plataformas – Preferencias. *Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública* S.A.C. <https://bit.ly/3D1xl7G>
- Cosamalón, J. A. (2022). *Historia de la cumbia peruana. De la música tropical a la chicha*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Cremona, F. (2016). *Streaming: Tendencias e incidencias en el mercado global de la música grabada. XX Encuentro de Jóvenes Investigadores de la Universidad Nacional del Litoral*. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/1660/6.1.3.pdf>
- Doezema, B. (1986). *Arranging 1*. Berklee College of Music.
- El Comercio*. (16 de diciembre de 2022). *Grupo 5 es por tercer año consecutivo la agrupación de cumbia peruana más escuchada en Spotify*. <https://elcomercio.pe/luces/grupo-5-es-por-tercer-ano-consecutivo-la-agrupacion-de-cumbia-peruana-mas-escuchada-en-spotify-rmmn-emcc-noticia/?ref=ecr>
- Federación Internacional de la Industria Fonográfica. (2017). *Conectando con la música: Informe sobre los hábitos de consumo de música*. IFPI Latin America. [https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/070218\\_MCIR\\_Spanish.pdf](https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/070218_MCIR_Spanish.pdf)
- Fountoukidis, E. F. (2015). The impact of rapid technological developments on industry: a case study. *International Journal of Information, Business and Management*, 7(1), 215-253.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Melos de Ricordi Americana.
- García, A. (2021). *El auge de la música en streaming*. Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/51809/TFG-J-287.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, L. (2007). El Fenómeno “Lambada”: Globalización e Identidad. *Mundos nuevos*, (6). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.5644>
- Grupo 5. (2005). *Motor y motivo*. [Álbum]. Grupo 5.

- Grupo 5. (2022). Historia. <https://www.grupo5.pe/>
- Herrera, E. (1987) *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. (A. Bosch, Ed.). Aula de Música.
- Herrera, E. (1987). *Teoría Musical y Armonía Moderna. Vol. I.* (A. Bosch, Ed.) (Vol. I - II). Aula de Música.
- Instituto de Opinión Pública. (2017). *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://bit.ly/3z5bUAF>
- Iturriaga, E. (1988). *Método de composición melódica*. Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- La República*. (1 de mayo de 2022). *¿Cuál es la historia del nacimiento de Agua Marina, el popular grupo de cumbia peruano?* <https://larepublica.pe/datos-lr/respuestas/2022/05/01/agua-marina-cual-es-la-historia-del-nacimiento-del-popular-grupo-de-cumbia-peruano-evat>
- Leavy, P. (2020). *Method meets art. Arts-based research practice* (3 ed.). The Guilford Press.
- Leavy, P. (Ed.). (2019). *Handbook of Arts-Based Research*. The Guilford Press.
- López, A. (2018). *El streaming y las transformaciones en la industria fonográfica*. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. [http://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/922/1/TESP\\_IDAES\\_2018\\_LAS.pdf](http://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/922/1/TESP_IDAES_2018_LAS.pdf)
- López-Cano, R., San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Madoery, Diego (2000). Los procedimientos de producción musical en música popular. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, (7), 76-93. <https://bit.ly/3f0mK6P>
- Mejía, J. (2022). La Cumbia Peruana. Entre el mestizaje y la globalización. *Investigaciones Sociales*, (46), 235-242. <https://doi.org/10.15381/is.n46.22819>

- Metz, K. (2015). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (R. Romero, Ed.). Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ministerio de Cultura. (2022). *Ministerio de Cultura entrega distinción de Personalidad Meritoria de la Cultura a la orquesta "Armonía 10" de Piura*. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/630510-ministerio-de-cultura-entrega-distincion-de-personalidad-meritoria-de-la-cultura-a-la-orquesta-armonia-10-de-piura>
- Ñopo, V. H. (2022). Gestión en la industria musical: generación de un modelo de negocio. *Pensamiento, Palabra y Obra*, (27), 125-142. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/16070/10642>
- Oates, M., Crichton, K., Cranor, L., Budwig, S., Weston, E. J. L., Bernagozzi B. M. y Pagaduan, J. (2022). Audio, video, chat, email, or survey: How much does online interview mode matter?. *PLoS ONE*, 17(2). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0263876>
- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista musical chilena*, 70(226), 31-52. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200002>
- Parra, J. D. (Eds.). (2019). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Perú Info. (17 de febrero de 2022). *Estas son las 6 canciones más escuchadas de la cumbia peruana*. <https://bit.ly/3Mzximy>
- Pilao, A. (2020). *La industria musical, la cibernética y el "streaming". Un análisis de la evolución musical desde los años 80 a la actualidad*. Universidad de Sevilla. [https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/101474/PER\\_PILAO RODR%c3%8dGUEZ\\_TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/101474/PER_PILAO RODR%c3%8dGUEZ_TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Quispe, A. (2019). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. (J. Parra, Eds.). Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Quispe, B. W. (2015). Análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012. *Vid@arte. Revista de Investigación en Música, Artes Plásticas, Danza y Teatro*, 2(1), 7-15. <http://revistas.unap.edu.pe/huajsapata/index.php/VID/article/view/150>

- Randel, D. (Ed.). (2009). *Diccionario Harvard de la Música*. (4ta. Ed.). Alianza Editorial.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology. A very short introduction*. Oxford.
- Rojas, C. A. (2019). La implementación de sonidos electrónicos en la producción musical de la música tropical instrumental peruana (2000-2018). *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas*. [https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/648887/Rojas\\_NC.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/648887/Rojas_NC.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Romero, R. R. (2017). *Todas las músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rozas, E. (2021). *Sabor Peruano. Travesías musicales*. (L. Pacora, Eds.). Editorial Universidad de Guadalajara.
- Slagter, J. (2015). Medios de comunicación masivos: el nacimiento de los jóvenes en la era de los medios digitales. ¿Están los medios masivos, análogos, amenazados? *Colegio de Estudios Superiores de Administración*. <https://repository.cesa.edu.co/bitstream/handle/10726/1326/ADM2015->
- Velarde, N. (2011). *Arreglos Musicales 1*. (Separatas de cátedra). Instituto Superior Orsons Wells.
- Velarde, N. (2012). *Análisis de estilos de música popular II*. (Separatas de cátedra). Instituto Superior Orsons Wells.





*Prácticas musicales*



# Recorrido histórico de la viola en Lima De 1908 a 1940

Historical tour of the viola in Lima  
from 1908 to 1940

Valeria Salas Díaz



**Universidad Nacional de Música**



2018075001@unm.edu.pe

## Introducción

En el periodo de 1908 a 1940, se instaura el curso de la vida musical en la ciudad de Lima como la conocemos hoy en día (Pinilla, 2007). Esta etapa surge a partir de la creación de dos instituciones clave: la Academia Nacional de Música y la Orquesta Sinfónica Nacional. Clara Petrozzi (2009) señala que ambas instituciones fueron los pilares sobre los que se inició el desarrollo académico musical en el Perú. A raíz de ello, se deduce que estas dos organizaciones cumplieron un papel determinante para la viola en Lima. Sin embargo, no existen publicaciones que se centren en la historia de este instrumento en el Perú, aunque sí es posible rescatar fragmentos donde se le mencione.

Esta investigación explora el recorrido histórico de la viola en Lima desde 1908 a 1940. El artículo aborda diversas aristas como el contexto social y musical de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, el cual influyó en la creación y la consolidación de las instituciones musicales mencionadas. Este análisis detalla la creación de la cátedra de viola en Lima y los violinistas que formaron parte de las instituciones que determinaron la vida musical que gozamos en la actualidad.

## 1. Música y sociedad en Lima a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX

### 1.1 Panorama musical de Lima durante los últimos años del siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la vida musical de Lima estuvo influida por la formación de una nueva burguesía criolla y mestiza, que buscaba reafirmar sus orígenes europeos para legitimar su rango social (Iturriaga y Estenssoro, 2007). En Lima, una de las costumbres que se reconocía como europea, fue la de asistir a la ópera, lo que causó un gran auge de este género en la ciudad, al igual que la llegada de músicos extranjeros y la fundación de la casa editora de música "Ricordi" (Meza, 2001).

En la década de los 70, como manifiesta Armando Sánchez Málaga (2012), Lima fue una plaza importante para la actividad lírica, pues tuvo el respaldo del gobierno y fue sostenida por el público fanático de la ópera. La fiebre por este género dio pie a la creación de compañías que se encargaban de hacer presentaciones en Lima, tales como la compañía Ferrati, Lombardi y Rossi-Pantinelli (Raygada, 1963). El aprecio por la ópera fue tan grande entre la sociedad limeña, que se hicieron comunes las trifulcas en los teatros entre bandos fanáticos de una u otra soprano, llegando a enfrentamientos verbales, físicos, arrestos e incluso la intervención del presidente Ramón Castilla desde su palco en el teatro (Sánchez Málaga, 2012).

De igual forma, las preferencias de la nueva burguesía limeña promovían la llegada de solistas virtuosos extranjeros, quienes se destacaban sobre la mayoría de los músicos nacionales y migraban a la capital para establecerse (Iturriaga y Estenssoro, 2007). Entre ellos, estaban Henri Herz, pianista austriaco y compositor, Louis Moreau Gottschalk, norteamericano que también fue pianista y compositor y Francisco de Paula Francia, quien se encargó de la educación musical de la sociedad limeña (Barbacci, 1949; Raygada, 1964) y “participó en actividades musicales que cambiaron la fisonomía musical de Lima, junto con su compatriota Claudio Rebagliati” (Sánchez Málaga, 2012, p. 93).

Claudio Rebagliati fue un violinista, compositor y director de orquesta genovés que, en palabras de Iturriaga y Estenssoro (2007, p. 117), tuvo connotaciones históricas en la vida musical de Lima. Rebagliati llegó al Perú en 1863 como parte de una gira y se consagró en la capital como un músico de gran virtuosismo y talento. Su popularidad le permitió debutar como director de ópera y organizar festivales de las compañías de ópera mencionadas y también de las numerosas sociedades filarmónicas que se fundaron en ese tiempo. En dichos eventos primaban los conjuntos vocales e instrumentales que interpretaban arreglos de las óperas más aclamadas en Lima, pero también se presentaron por primera vez algunas obras de música de cámara instrumental de compositores como Beethoven, Mozart, Haydn y Mendelssohn, lo cual enriqueció los programas de conciertos que solían escucharse en la época y amplió el gusto musical limeño (Raygada, 1964; Sánchez Málaga, 2012; Iturriaga y Estenssoro, 2007).

A pesar de la diversificación musical que Rebagliati logró durante este periodo, la música vocal siguió siendo la más popular en Lima, dejando a un lado la música orquestal. El panorama musical de la ciudad estaba acaparado por la ópera, y los arreglos de este género abarcaban todos los instrumentos, e incluso era común escuchar reducciones para piano en casas y tertulias familiares (Barbacci, 1949; Iturriaga y Estenssoro, 2007). Este fenómeno musical dio como resultado, según Carlos Raygada (1964), que no se hubieran estrenado en Lima obras tan conocidas como la *Quinta Sinfonía* de Beethoven sino hasta principios del siglo XX (p. 64).

## 1.2 La sociedad limeña a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX

Tal como afirma Enrique Pinilla (2007) “la política influye indudablemente en los acontecimientos artísticos” (p. 165) y la situación en Lima, durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, no fue la excepción.

El historiador peruano Jorge Basadre denominó al periodo comprendido entre 1895 y 1919 como la República Aristocrática o el Segundo Civilismo (Contreras y Cueto, 2022). Estos nombres hacen referencia a una etapa en la que el Perú estaba gobernado por un sector oligarca y plutócrata, que regía una democracia amparada por el conformismo popular y de una mayor estabilidad política y económica para el país tras la Guerra del Pacífico (Basadre, 2014; Millones, 2004).

Durante esta etapa, el estado era regido por los intereses de los llamados “dueños del Perú” (Contreras y Cueto, 2022, p. 209), quienes, a su vez, se dividían entre el sector más tradicional, ligado a las tierras y haciendas, y otro más moderno, conectado a las finanzas e inversiones (Candela, 2001). Este último sector fue el que adoptó con mayor facilidad las ideas del positivismo europeo, el cual trajo consigo la búsqueda de desarrollo de la educación, la modernidad y también en las artes (Flores, 2020, p. 69).

El historiador Jorge Ccahuana (2020, p.17) señala que, en el ámbito educativo, los gobiernos de la República Aristocrática promovieron el aumento de presupuesto para la fundación de nuevas escuelas de formación técnica y científica. De igual forma, bajo la misma política, se crearon organizaciones como el Colegio de Abogados de Lima, la Sociedad de Ingenieros y la Sociedad Nacional Agraria. (Contreras y Cueto, 2022). Dichos antecedentes contribuyeron también a la creación de diferentes sociedades filarmónicas en Lima y a la posterior fundación de la Academia Nacional de Música (Meza, 1994; Raygada, 1955).

Del mismo modo, Basadre (2014) dejó en claro el interés de las clases altas por la modernización de Lima, apreciándose ello en la construcción de monumentos en diferentes puntos de la ciudad, la instalación del alumbrado público, la inauguración del tranvía eléctrico y la construcción de un teatro nacional. Estos proyectos representan la inclinación de la élite limeña por las artes escénicas y, en especial, por la música. David Rengifo menciona que esta última disciplina fue incentivada por el sector conservador del civilismo, reafirmando la herencia de la música europea en el Perú (2022); del mismo modo, Armando Sánchez Málaga (2012) sostiene que, era popular la visita a Lima de compañías itinerantes de ópera durante ese periodo.

En este contexto, el alcalde Federico Elguera logró que en 1903 se creara un impuesto sobre las mercaderías para la restauración del Teatro Municipal, en

1905 asumió un empréstito de 75 mil libras peruanas con el mismo objetivo y, finalmente, el Teatro Municipal, que hoy conocemos como Teatro Segura, se reinauguró en 1909 (Basadre, 2014). De este modo, los postulados del civilismo y del positivismo europeo propios de la República Aristocrática contribuyeron a la creación de instituciones y espacios artísticos que, como se verá más adelante, fueron determinantes para la historia de la música académica en Lima.

### **1.3. Antecedentes de la creación de la Academia Nacional de Música**

Los primeros años del siglo XX en Lima heredaron la afición operística del siglo XIX, pero también estuvieron marcados por personalidades que procuraron introducir al público limeño obras de carácter instrumental, labor que ya había sido iniciada por C. Rebagliati (Iturriaga y Estenssoro, 2007).

El interés de la élite limeña determinó el camino musical de los próximos años, ya que, con la llegada del siglo XX, uno de los puntos de actividad musical en Lima fue el denominado "Manicomio Musical de la Quinta Heeren", el cual se ubicaba en la residencia del mismo nombre que ocupaba el señor Carlos Einfeldt (Iturriaga y Estenssoro, 2007). Estas reuniones estaban conformadas por un grupo de aficionados limeños de los principales círculos de la sociedad, que se congregaban cada quince días para realizar conciertos de música de cámara con miras a la formación de un grupo orquestal (Raygada, 1963). Los integrantes eran principalmente melómanos, reconocidos intelectuales, profesionales y comerciantes que pertenecían a la élite de Lima, los cuales eran asesorados por un pequeño número de músicos de oficio (Sánchez Málaga, 2012).

Este centro de actividad musical no tardó en popularizarse entre los entusiastas de la música y en poco tiempo, la Quinta Heeren no pudo dar abasto al número de personas que concurrían a ella (Pinilla, 2007). Con el fin de solucionar este problema y desarrollar el proyecto de conciertos orquestales, se creó el 15 de agosto de 1907 la Sociedad Filarmónica (Sánchez Málaga, 2012).

Este modelo de institución estuvo precedido por catorce sociedades de nombres similares, que existieron previamente en Lima, sin incluir las formadas en el Callao y en Chincha (Raygada, 1963), ya que estas respondían al interés de la élite peruana por la música. La Sociedad Filarmónica, que se fundó en 1907, se destacó por su gestión efectiva y fue la única que perduró, cumpliendo 110 años de servicio en el 2017 (Conservatorio, 2017).

El principal promotor de la creación de esta sociedad fue el señor Luis González del Riego y su propuesta fue aplaudida por los asistentes del "Manicomio Musical de la Quinta Heeren", por el señor Einfeldt y otros miembros distinguidos (Raygada, 1963). Establecida la sociedad, se prosiguió a organizar el primer

concierto que se llevó a cabo en el Palacio de la Exposición el 26 de octubre de 1907. Para dicho evento, se formó una orquesta con los diletantes que participaban de las veladas musicales de la Quinta Heeren y una cierta cantidad de músicos profesionales, quienes fueron dirigidos por el maestro austriaco José Kuapil (Sánchez Málaga, 2012; Petrozzi, 2009).

El repertorio escogido, manifiesta Raygada (1963), contaba con obras que ya eran conocidas por el público limeño, entre ellas, la Obertura de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, pero también se introdujo música orquestal, como la Sexta sinfonía de Haydn y *el Concierto para violín en mi menor* de Mendelssohn, que fue ejecutado por Luisa de Einfeldt, esposa del anfitrión del ya mencionado "Manicomio musical la Quinta Heeren". El recibimiento de este concierto fue abrumador y garantizó el apoyo del gobierno y de la sociedad limeña en los futuros proyectos de esta asociación, tales como la creación de una academia para la enseñanza musical gratuita (Sánchez Málaga, 2012).

El entorno musical en Lima a inicios del siglo XX dio un giro hacia la música instrumental (Pinilla, 2007) y tuvieron acogida iniciativas como la propuesta de la Sociedad Filarmónica de formar un nuevo elenco orquestal y la intención de fundar una academia musical para satisfacer las necesidades del público limeño. Proyectos que, como indica Meza (2001), precedieron a la creación de instituciones como la Academia Nacional de Música y la Orquesta Sinfónica Nacional.

## **2. Historia de la viola en Lima de 1908 a 1940**

Meza (1994) señala que la primera mitad del siglo XX estuvo determinada por el quehacer educativo de la Academia Nacional de Música y la posterior fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional, hechos que marcaron un antes y un después en la historia de la música en el Perú.

### **2.1 Primeros años de la Academia Nacional de Música y la fundación de la cátedra de viola**

El 9 de mayo de 1908, el gobierno de José Pardo, por medio de la Resolución Suprema N° 1082, celebró el contrato entre el director general de la Institución y el presidente de la Sociedad Filarmónica para la creación de la Academia Nacional de Música (Raygada, 1995). Esta institución, como refiere Agustín Ganoza "fue creada en vía de ensayo" (1912, p. 16) para probar la funcionalidad de un organismo de su tipo en el Perú. Por ello, se fundó bajo la tutela musical y administrativa de la Sociedad Filarmónica, que contrató para su dirección al maestro Federico Gerdes y tuvo como representante a Luis Gonzales del Riego en el cargo de secretario general (Sánchez Málaga, 2012; Raygada, 1955).

Carlos Raygada (1963) expone que, el músico tacneño Federico Gerdes también fue contratado para la dirección de orquesta y coro –elencos fundados por la Sociedad Filarmónica en 1907– generando un aporte fundamental al desarrollo de la música en Lima durante la primera mitad del siglo XX. Enrique Pinilla (2007) afirma que esa área había sido nutrida por Rebagliati, manteniendo un nivel de música de salón amable e intrascendente, la cual era interpretada en su mayoría por diletantes; sin embargo, al ingreso de Gerdes, se observó una transformación en el ambiente musical.

Federico Gerdes estudió piano en el Real Conservatorio de Leipzig y al terminar sus estudios se presentó en diversas ciudades de Alemania y Rusia. Posteriormente, decidió dedicarse a la dirección y fue nombrado director de orquesta y coro en el teatro de Düsseldorf; después, ocupó el mismo rol en Stettin y Berlín, donde lo designaron director de la Schola Cantorum, adjunta a la ópera imperial de Berlín. Este puesto le permitió trabajar con artistas de primer nivel y ser reconocido internacionalmente. Fue, en este punto de su carrera, en el que Gerdes fue contactado por el gobierno del Perú para asumir la dirección de la Academia Nacional de Música y la dirección artística de la Sociedad Filarmónica (Raygada, 1963; Pinilla, 2007). Llegado a Lima a finales de 1908, Gerdes ocupó simultáneamente ambos puestos, a los cuales les dedicaría “sus mejores esfuerzos como organizador, pianista acompañante y director de orquesta” (Sánchez Málaga, 2012, p. 113).

Su primer concierto sinfónico en Lima fue el 30 de enero de 1909 con una orquesta integrada por profesionales y aficionados limeños y extranjeros. Para Raygada, esta presentación “constituyó un éxito que había de proyectar sus consecuencias durante un tercio de siglo en la vida musical de Lima” (1963, p. 55). Como reseña del concierto y comentario sobre la Academia Nacional de Música, una nota del diario *El Comercio* del 31 de enero de 1909 dice:

Después de esta prueba no tenemos por qué recomendar procedimientos futuros de la Filarmónica para llegar a interesar a los poderes públicos y dotar al país de una escuela musical que sino más, por lo menos podrá ser tan útil como muchas de las escuelas especiales fomentadas en los últimos años.

La Academia Nacional de Música dio por iniciadas sus labores educativas el 1 de abril de 1909 y, a la par, se impartieron clases particulares pagadas, organizadas por la Sociedad Filarmónica (Sánchez Málaga, 2012, p. 112).

Carlos Raygada (1956) da a conocer que durante el primer año de esta institución se contó con escasos profesores y unas cuantas decenas de alumnos. Estas carencias son evidentes en la carta escrita por Gerdes (1913), en la que señala que para el año 1909 la Academia contaba con cuatro maestros y 41 alumnos. Al



respecto, Sánchez Málaga (2012) y Gerdes (1913) ratifican que entre los maestros mencionados estaba el violinista Próspero Marsicano, quien vino contratado desde Venezuela para dictar clases en la Academia Nacional de Música y en la Sociedad Filarmónica, en la cual cumpliría con el papel de concertino de la orquesta. El otro maestro de cuerda frotada fue Erich Schubert, quien llegó de Alemania, junto a Federico Gerdes. La Academia tenía como profesores de piano al propio Gerdes y a Patrocinio E. de Abadía como su colaboradora.

Gerdes describe que, en el primer año de la Academia Nacional de Música, el estado de la institución era rudimentario y la mayoría de los alumnos no reunían las condiciones más elementales. Del mismo modo, no existía reglamento ni plan de estudios organizado, por lo que el proceso de edificación de la Academia sería lento, aunque prometía un futuro sólido.

Al año siguiente, en 1910, la Sociedad Filarmónica, aprovechando su llegada a la ciudad de Lima, decide contratar al maestro Nello Cecchi, quien dictó clases de violín y fue el primer maestro de viola de la Academia (Gerdes, 1913; Petrozzi, 2009).

Nello Cecchi fue un violinista italiano formado en el Conservatorio de Bolonia, quien llegó al Perú en 1910, probablemente por la crisis política que atravesaba su país, al igual que varios de sus compatriotas (Gerdes, 1913; Sánchez Málaga, 2012). Durante su carrera artística en el Perú, se desempeñó como profesor de violín y viola, siendo maestro de violín del destacado compositor Alfonso de Silva (Raygada, 1964). También tuvo numerosas actuaciones como intérprete de música de cámara, siendo considerado uno de los mejores instrumentistas que residía en Lima (Raygada, 1956). Posteriormente, con la formación de la Orquesta Sinfónica Nacional, fue nombrado *capo* de la fila de violas (Pinilla, 2007). En 1956 se mudó a Chiclayo, donde asumió la dirección de la Academia Bernardo Alcedo (Castro, 2015).

La contratación de Cecchi y Fava Ninci en la Academia Nacional de Música en 1910 permitió que el número de alumnos creciera considerablemente hasta 1913, a excepción de 1912, cuando fue necesario reducir la cantidad de estudiantes debido a la sobrecarga que experimentaban los maestros (Gerdes, 1913). Tales datos se observan en detalle en la Tabla 1.

**Tabla 1***Cantidad de alumnos y profesores de 1909 a 1913*

| <b>Año</b> | <b>Profesores</b> | <b>Alumnos</b> |
|------------|-------------------|----------------|
| 1909       | 4                 | 41             |
| 1910       | 6                 | 87             |
| 1911       | 6                 | 109            |
| 1912       | 6                 | 96             |
| 1913       | 6 y 6 auxiliares  | 172            |

*Nota.* Gerdes, F. (1914). En Menéndez, J.: *Memoria presentada por el Ministro de Justicia, Instrucción, Culto y Beneficencia* (p. 74).

Como se aprecia en la Tabla 1, en 1913 se contrató a 6 profesores auxiliares, práctica que se hizo muy común durante los primeros años de la Academia y que permitió que se brindara clases a más alumnos (Meza, 1994). En palabras de Gerdes (1913), las profesoras auxiliares eran mayormente alumnas en aptitud de prestar servicios como ayudantes a sus respectivos maestros, según lo acordaba la Junta de Profesores.

Para detallar las clases prestadas por la Academia durante el año 1913, Gerdes expuso en su carta el siguiente cuadro: (Tabla 2).

**Tabla 2***Relación de maestros, alumnos y clases dictadas en la A.N.M en 1913*

| Clase                      | Profesor                | Nº de clases |
|----------------------------|-------------------------|--------------|
| Piano Sección Superior     | Sr. Federico Gerdes     | 4            |
| Piano Sección Elemental    | Sr. Erich Schubert      | 4            |
| Piano Sección Elemental    | Sr. Enrique Fava Ninci  | 4            |
| Canto                      | Sr. Federico Gerdes     | 3            |
| Violín                     | Sr. Próspero Marsicano  | 5            |
| Violín                     | Sr. Nello Cecchi        | 3            |
| Violín Auxiliar            | Sr. R Urbani            | 1            |
| Piano, Violín y Solfeo id. | Srta. Victoria Vargas   | 3            |
| Piano y Teoría Auxiliar    | Srta. Evelina Scamarone | 2            |
| Piano y Teoría Auxiliar    | Srta. Marina Vantosse   | 2            |
| Teoría Auxiliar            | Srta. Sara Frías        | 1            |
| Solfeo                     | Sr. José Valle-Riestra  | 2            |
| Total                      |                         | 33 clases    |

*Nota.* Gerdes, F. (1914). En Menéndez, J.: *Memoria presentada por el Ministro de Justicia, Instrucción, Culto y Beneficencia* (p. 75)

Como se ve en la Tabla 2, a pesar de que la Academia Nacional de Música ya contaba con un maestro de viola, no se registran alumnos de esta especialidad para el año 1913. Sin embargo, en el programa de un recital de la institución que tuvo lugar el 6 de diciembre de 1913, se menciona la participación de violas (Ver Anexo 1).

Era una práctica usual en la época que instrumentistas de otras especialidades fueran convocados para tocar viola en algún concierto, como es el caso de Fava Ninci, quien además de ser director de orquesta y flautista destacado, también participaba como violista en conciertos de cámara e incluso orquestales (Raygada, 1963). Sobre este déficit de violistas en la Academia, Sánchez Málaga (2012) apunta que el alumnado estaba mayormente conformado por señoritas aficionadas al piano, que era un instrumento popular en el salón familiar limeño, y solamente poco a poco la Academia recibió alumnos de instrumentos de cuerda.

En relación con el tutelaje de la Sociedad Filarmónica sobre la Academia Nacional de Música, Gerdes (1913, p.73) sostiene que sin el abnegado esfuerzo de esta sociedad habría sido imposible el desarrollo de la Academia, ya que ésta brindaba alrededor de cuarenta libras peruanas adicionales mensualmente, además de proporcionar un local, servicios, impresiones y otras facilidades de forma gratuita. Sin embargo, Sánchez Málaga (2012) señala que la relación de dependencia y la entrega de una subvención pública a la Sociedad Filarmónica, siendo esta una institución particular, fueron motivos de controversia, lo que causó que en 1910 la Cámara de Senadores descontinuara a la Academia del presupuesto de ese año.

En 1912 se emitió la Ley 1725 durante el mandato del presidente Billinghurst. El primer artículo dice "establécese en esta capital una academia destinada a la enseñanza de la música, autorizándose al efecto al Poder Ejecutivo para que la organice y reglamente". En la misma ley se estipula un presupuesto de 150 libras peruanas mensuales para su funcionamiento (Raygada, 1956; Sánchez Málaga, 2012).

En 1928, el presidente Augusto B. Leguía separó oficialmente a la Academia Nacional de Música de la Sociedad Filarmónica, medida que ya había anunciado en su discurso del 28 de julio ante la Representación Nacional (Sánchez Málaga, 2012). Asimismo, el 12 de enero de 1929 modificó el nombre de la institución a Academia Nacional de Música y Declamación José B. Alcedo (Iturriaga, 2007, p. 200). Para Sánchez Málaga (2012) estas medidas se tomaron debido a que "con la tutoría de la Filarmónica y la presencia de Luis González del Riego, la Academia no era una opción para los jóvenes que buscaban una formación de nivel profesional como intérpretes o compositores" (p.114)". Hay que recordar que González del Riego ocupaba el puesto de secretario en la Academia, en representación de la Sociedad Filarmónica (Raygada, 1963), y su carácter

diletante influyó profundamente en la visión que se tenía de la Academia y la orientación que le dio a la institución (Pinilla, 1985; Sánchez Málaga, 2012).

Luis Antonio Meza apunta que “el peor defecto de la Alcedo era su amateurismo, visible no sólo en el tipo de enseñanza que en ella se impartía, sino, sobre todo, en su metodología y el contorno diletante que la rodeaba y regía” (1986, p. 2). Así mismo, Sánchez Málaga (2012, p. 115) señala que la Academia formó aficionados antes que profesionales y que en su época inicial no contaba con un plan de estudios, grados, ni exámenes periódicos ante un jurado.

En vista de que tales vacíos en la formación musical que se impartía en la Academia Nacional de Música eran visibles, surgieron otras academias similares en la ciudad de Lima durante los primeros años del siglo XX.

## **2.2. Otros centros de formación musical en Lima**

Raygada (1956) refiere que la Academia Victoria Vargas se fundó en 1928 en el Callao, para luego trasladarse a Lima. En cuanto a la Academia Moderna de Piano, ésta la fundó la profesora Rosa María Ureta del Solar en 1932. Ambas convocaban a audiciones una vez al año, cuyas vacantes estaban destinadas principalmente a señoritas de familias importantes de Lima que quisieran alegrar con el piano los salones limeños (Sánchez Málaga, 2012; Raygada, 1956). También existieron dos academias de mayor importancia, las cuales proponían un enfoque más profesional de la enseñanza, ambas relacionadas con Andrés Sas (Pinilla 2007; Petrozzi, 2009).

Una de ellas fue la Academia Sas-Rosay que inició sus actividades en agosto de 1929 dirigida por Andrés Sas, un violinista, compositor y musicólogo belga, y su esposa Lily Rosay, una destacada pianista peruana (Sánchez Málaga, 2012; Petrozzi, 2009). Esta academia se encontraba en el balneario de Miraflores (Raygada, 1956) y brindaba cursos teóricos, instrumentales y culturales. Asimismo, convocaba a audiciones a sus alumnos a lo largo del año, principalmente del curso de piano, brindado por la maestra Lily Rosay. Sumado a ello, también presentaba, ocasionalmente, conjuntos corales de cámara dirigidos por Andrés Sas. Sánchez Málaga (2012) resalta que la academia Sas-Rosay fue la institución que formó a las primeras generaciones de pianistas peruanos de manera profesional y con una presencia en el extranjero. De igual forma, Sas preparó a la mayoría de los jóvenes, que luego conformarían la nueva generación de compositores formados en el Conservatorio Nacional de Música, en sus clases de armonía y contrapunto. Sin embargo, y a pesar de los conocimientos en violín de Andrés Sas, esta academia no brindó formación a los músicos de cuerda y mucho menos a los violistas de este periodo.

La segunda academia destacada de la época fue el Instituto Musical Bach que también se creó en 1929 (Petrozzi, 2009). Según Sánchez Málaga (2012), el instituto se convirtió en un importante centro de actividad cultural en Lima. Se daban exposiciones de pintura, recitales, presentaciones de teatro y títeres y conferencias. Entre las actividades musicales más destacadas para Raygada (1956), están los ciclos de conciertos de música de cámara ofrecidos por el trío integrado por el violinista Freddy Wang, el violonchelista Adolfo Odnoposoff y el pianista Arnaldo Tapia Caballero, así como los recitales que ofrecieron los guitarristas españoles Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza. Sánchez Málaga (2012) agrega que el primer cuarteto de cuerdas profesional formado en Lima brindó conciertos en el local del Instituto Musical Bach, y estuvo conformado por Virginio Laghi como primer violín, Carlos Reina como segundo violín, José Haberkern en la viola y Erich Schubert, de la Academia Nacional de Música, en el violonchelo, siendo ambos violinistas, años más tarde, miembros fundadores de la Orquesta Sinfónica Nacional.

El Instituto Musical Bach (IMB), al igual que la Academia Sas-Rosay formó a grandes pianistas y compositores que después cumplirían funciones determinantes para el panorama musical limeño. Igualmente, en cuanto a instrumentos de cuerda, según Sánchez Málaga (2012), el Instituto Musical Bach fue uno de los primeros en ofrecer clases de guitarra; del mismo modo, también formó a Carlos Caycho y Octavio Chaparro, dos de los jóvenes violinistas peruanos que integraron la OSN desde su fundación.

A pesar de que el Instituto Bach impulsó la enseñanza profesional de algunos instrumentos de cuerda y presentó el primer cuarteto de cuerdas profesional de Lima, no existe información de clases de viola brindadas en sus instalaciones o en ninguna otra institución educativa que no fuera la Academia Nacional de Música la cual, como se evidenció anteriormente, contaba con un maestro de viola y ningún alumno oficial durante los primeros años de la institución.

### **2.3 Primeros años de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y violistas fundadores del elenco**

El panorama musical de Lima para finales de la década de 1930 ofrecía posibilidades para la difusión de repertorio novedoso para la capital y para la formación de los jóvenes músicos (Meza, 1996). En los últimos años, se habían organizado varios ciclos de conciertos en la capital a cargo de la Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro Federico Gerdes y de la Sociedad Orquestal de Lima conducida por José Iturbe. Ambas orquestas estaban constituidas casi en su totalidad por los mismos integrantes y se encargaban de estrenar obras

que no habían sido previamente escuchadas en Lima (Petrozzi, 2009; Sánchez Málaga, 2012).

Como sostiene Meza (1996), esta coyuntura fue aprovechada por aficionados distinguidos que promovían la creación de un elenco sinfónico nacional permanente y oficial, pedido que fue recogido por Ernesto Araujo quien, con el apoyo del alcalde Eduardo Dibós, presentó el proyecto al entonces presidente Óscar R. Benavides.

El 11 de agosto de 1938 se creó la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) por el Decreto Ley 8743 (Pinilla 2007). Luis José Roncagliolo (2018a) especifica que el segundo artículo de dicho Decreto Ley estipulaba que se debía contratar en el extranjero el número de profesores necesarios para que, con la cooperación de los músicos nacionales, se atendiera la organización y el funcionamiento de la OSN, lo cual refleja la situación de la formación musical en nuestro país y la falta de intérpretes de diferentes instrumentos.

Sin embargo, Gerdes (1913) manifestó en dicho año que en aproximadamente cuatro o cinco años, la Academia Nacional de Música estaría en condiciones de proporcionar un cuerpo completo de orquesta y coros. A pesar de esta iniciativa, como dice Raygada (1936, p. 50) “27 años después de la fundación de nuestra Academia, no tenemos un solo concertista auténtico, ni una orquesta organizada o una masa coral permanente”. Esta situación académica se debía a los puntos tratados en los subtítulos anteriores que dan cuenta del enfoque diletante que prestaba la Academia Nacional de Música y la falta de maestros y alumnos de diferentes especialidades orquestales, entre ellos la viola. Cabe resaltar que, como relata Federico Gerdes (1913), algunos alumnos de la Academia llegaron a formar parte de la orquesta de la Sociedad Filarmónica y el papel que tuvo el mismo Gerdes como director de dicha orquesta fue determinante para la creación de un elenco como la Orquesta Sinfónica Nacional (Pinilla, 2007, p.142).

Al iniciarse las actividades de la OSN, sólo se contaba con 64 músicos (Pinilla, 2007). Sánchez Málaga (2012) indica que, entre ellos, 28 eran peruanos y 36 extranjeros, algunos contratados en el exterior y otros que ya residían previamente en el Perú. En cuanto a los violistas que conformaron el elenco, Sánchez Málaga (2012) señala que los miembros fundadores de este instrumento en la OSN fueron Nello Cecchi como *capo 1*, Hans Prager como *capo 2*, Silvio Pesce, Harold Franken y Alfredo Jarrín. Para Pinilla (2007), entre ellos destacan el italiano Nello Cecchi quien, como se mencionó anteriormente, fue el primer maestro de viola de la Academia Nacional de Música y también *capo* de la OSN durante su fundación, y el alemán Hans Prager, siendo éste el instrumentista más preparado de su especialidad. En cuanto a los otros violistas fundadores de

la OSN, se sabe que Silvio Pesce fue un militante antifascista, razón que lo obligó a salir de su Italia natal (Sánchez Málaga, 2012, p.98).

Hans Prager nació en Berlín e inició sus estudios a los cinco años. Posteriormente obtuvo la medalla Gustav Holländer como mejor violinista del Conservatorio Stern y realizó sus estudios de perfeccionamiento en la Staatliche Hochschule für Musik de Berlín con los maestros Hess, Juon y Seifert. Al graduarse, integró la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín y la Orquesta de Telefunken y, en 1931, fue contratado por Theo Buchwald como concertino de la orquesta de la ópera de Berlín. Dos años después decidió emigrar a Brasil, donde fue concertino de la Orquesta de la Radio Farroupilha y, posteriormente, se trasladó a Buenos Aires. En noviembre de 1938, fue convocado para ser *capo* de violas de la OSN en el Perú. Durante este periodo, enseñó violín en la Academia Nacional de Música y fue director de la orquesta de la institución. Como compositor, estuvo influido por el indigenismo de la época (Rodolfo Holzmann, 1949, p. 67), destacando entre sus obras *Burlesca*, *Impresiones peruanas*, *Elegía para violonchelo y orquesta*, y la *Suite romántica para viola y orquesta*, estrenada por la OSN con él como solista en 1949, siendo esta la primera obra escrita para viola en el Perú (Pinilla, 2007; Sánchez Málaga, 2012; Roncagliolo, 2018b).

Más adelante se integraron otros violistas a la orquesta, algunos extranjeros como el italiano Carlo Parma y otros peruanos como Juan Meneses y Eduardo Bolaños quienes se formaron con los maestros que convocó la OSN en su fundación y que asumieron la docencia en la Academia Nacional de Música (Pinilla, 2007, p. 202).



## Referencias

- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (6), 414-510.
- Basadre, J. (2014). *Historia de la República del Perú (1822-1933)* (Tomo XI-XII). Producciones Cantabria S.A.C.
- Ccahuana, J. (2020). La reforma educativa de 1905: estado, indígenas y políticas racializadas en la República Aristocrática. *Apuntes*, 47(86), 5-32.
- Candela, E. (2001). Muñoz, Fi. Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001, 291 pp. *Histórica*, 25(2), 327-330. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/8727>
- Castro, G. (2015). Chiclayo, ciudad de música. *Educare et Comunicare, Revista científica de la Facultad de Humanidades*, Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo, 3(2), 51-59.
- Contreras, C. y Cueto, M. (2022) *Historia del Perú Contemporáneo* (6ta ed.). Instituto de Estudios Peruanos, Fondo editorial PUCP, Universidad del Pacífico.
- Flores, C. (2020). La República Aristocrática entre el positivismo y el historicismo. *Surandino, Revista de Humanidades y Cultura*, 1(1), 63-82.
- Ganoza y Cavero, A. (1912). *Memoria presentada por el Ministro de Justicia, Instrucción, Culto y Beneficencia*.
- Gerdes, F. (1914). Programa de la 4ª Soiree musical. *En Memoria presentada por el Ministro de Justicia, Instrucción, Culto y Beneficencia* (p. 80).
- Holzmann, R. (1949). Aporte para la emancipación de la música peruana. *Revista de Estudios musicales*, (1), 61-80.
- Iturriaga, E. y Estenssoro, J. C. (2007). La música en el siglo xx. En Bolaños et al. *La música en el Perú* (2da ed.) (pp. 103-124). Fondo Editorial Filarmonía.
- Meza, L. A. (1986). Cuarenta años del conservatorio. *Conservatorio, Revista musical peruana*, (1).

- Meza, L. A. (1994). El Conservatorio en tres movimientos (Parte 1). *La casa de cartón de OXY*, (5), 55-62.
- Meza, L. A. (1996). La Sinfónica en tres movimientos (Parte 1). *La casa de cartón de OXY*, (8), 50-57.
- Meza, L. A. (2001). Cien años de música en el Perú. *Copé*, 6(26), 22-27.
- Millones, I. (2004). Los cacceristas de la República Aristocrática: composición social, intereses y principios del Partido Constitucional (1895-1919). *Histórica*, 28(2), 137-172.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal en el Perú de 1945 a 2005 : Identidades en la diversidad*. [Tesis para optar el grado de doctora, Universidad de Helsinki]. <http://hdl.handle.net/10138/19395>
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo xx. En Bolaños et al. *La música en el Perú* (2da ed.) (pp. 125-213). Fondo Editorial Filarmonía.
- Raygada, C. (1955). Guía musical del Perú. *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (12), 3-77.
- Raygada, C. (1963). Guía musical del Perú. *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (13), 1-82.
- Raygada, C. (1964). Guía musical del Perú. *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional* (14), 3-95.
- Rengifo, D. (2022). Nación e identidad hacia el primer centenario de la independencia del Perú: La ópera *Ollanta* y el resurgimiento del teatro histórico en Lima 1900-1921. *Revista de Ciencias Sociales Ambos Mundos* (3), 65-73.
- Roncagliolo, L. J. (2018a). *Creación del Elenco*. Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional.
- Roncagliolo, L. J. (2018b). *Los músicos fundadores*. Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional.
- Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Fondo editorial del Congreso del Perú.

Anexo

PROGRAMA DE LA 4ª SOIREE MUSICAL



*Sabado 6 de diciembre de 1913*

- 1º—MINUETO..... BEETHOVEN  
 Violín: señorita Lola Voysets.  
 3<sup>er</sup> año Elem. Clase del profesor Nello Cecchi.  
 Piano: señorita Victoria Vargas.  
 4º año Sup. Clase del señor Federico Gerdes.
- 2º—A ELISA ..... BEETHOVEN  
 Piano solo: señorita Sara Frías.  
 1<sup>er</sup> año Sup. Clase del Director señor F. Gerdes.
- 3º—TRIO VII..... MOZART  
 Piano: señorita Victoria Vargas.  
 4º año Sup. Clase del Director señor F. Gerdes.  
 Violín: señorita Lily Rosay.  
 Clase del profesor señor Próspero Marsicano.  
 Violoncello: señorita Norma Inés Ugarte.  
 Clase del profesor señor Erich Schubert.
- 4º—BAGATELA. .... BEETHOVEN  
 Piano solo: señorita Evelina Scamarone.
- 5º—a) HIMNO A LA NOCHE..... BEETHOVEN  
 b) HIMNO AL CREADOR.....  
 Coro a capella: señoritas Sara Frías, Esther Fragueta, Angélica Larraín, Eduviges Herold, Leonor Torres Moreno, María Alvarado.  
 Clases del Director señor Federico Gerdes.
- 6º—IMPROMPTU (mi bemol mayor)..... SCHUBERT  
 Piano solo: señorita Victoria Vargas.  
 4º año Sup. Clase del director señor Federico Gerdes.
- 7º—ANDANTE..... GLUCK  
 BOURREÉ..... HAENDEL  
 Violines, Violas, Violoncellos, Piano: Alumnas de las clases de los profesores señores P. Marsicano, N. Cecchi, E. Schubert.
-



# Nacionalismo musical peruano en el repertorio guitarrístico de Luis Justo Caballero, dentro de las obras *Una canción para Claudio Luis* y *Andina I*

Peruvian musical nationalism in the guitar repertoire of Luis Justo Caballero, within the works *Una canción para Claudio Luis* and *Andina I*

 Diana Villena Bustamante   
**Universidad Nacional de Música**  
2017075064@unm.edu.pe

## Introducción

El entender qué es el nacionalismo en la música latinoamericana sugiere comprenderlo más allá de las características musicales. En el libro *La música en Latinoamérica* de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, encontramos diversas opiniones de compositores al respecto, y se menciona que el nacionalismo musical latinoamericano trata de restituir un legado desde la perspectiva de una cultura que fue colonizada. Se mira a la música nacionalista también, como evidencia de la historia de un lugar y como manifiesto de que esta música coexistió con otras, como la música académica.

La presente investigación propone entonces conocer mediante el análisis motivico, cuáles son los recursos nacionalistas de la música peruana que encontramos en las obras *Una Canción para Claudio Luis* y *Andina I* del compositor Luis Justo Caballero.

En la primera parte se abordará el significado del nacionalismo, el contexto sociopolítico del Perú a finales del siglo XX, la publicación de sus obras en la revista *Cuadernos de música peruana* y las características musicales tanto del vals peruano como de la música andina. En la segunda parte se hará el análisis de las obras *Andina I* y *Una canción para Claudio Luis*, en las cuales realizaremos el reconocimiento motivico musical de las obras ya mencionadas.

## **1. Nacionalismo musical, el Perú de finales del siglo xx. Luis Justo Caballero y las características musicales generales del vals peruano y la música andina**

### **1.1. ¿Qué es el nacionalismo en la música Latinoamericana?**

Tal como mencionan Olga Picún y Consuelo Carredano (2012), y más tarde José Sosaya (2017), las ideas de propiedad e identificación del individuo hacia la nación fueron planteadas desde antes de los procesos de independencia en Latinoamérica, y la música como otras artes, han tratado de buscar matrices propias, siendo la figura del compositor el eje de todo esto.

Según Aurelio Tello, "En el caso de Brasil, David P. Appleby, explica que, en Latinoamérica en el siglo xx, más allá del expresar con el nacionalismo el sentir de pertenencia al lugar que habitamos y nos desarrollamos, agregamos una característica extra, el de reestablecer aquello que trataron de destruir y desaparecer los europeos durante las conquistas" (2004, p. 145).

Sería difícil identificar exactamente desde qué época y hasta cuándo se encuentran obras con características nacionalistas, ya que éstas están desde antes de la época en la que se tiene registrado el llamado Nacionalismo Latinoamericano, movimiento que empieza entre 1920 y 1940 (Sosaya, 2017).

Aurelio Tello (2011) plantea que, en el caso de Latinoamérica, hay que tratar de entender a la música en la historia de un determinado lugar dentro del mapa y sus procesos de construcción de identidad. A la vez, esta música

se manifiesta en la coexistencia de músicos diversos en un mismo espacio y tiempo (Silvestre Revueltas, Agustín Lara y Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri, en el México de los años treinta, o Felipe Boero y Carlos Gardel en el Buenos Aires de la misma época, o Theodoro Valcárcel, Daniel Alomía Robles y Felipe Pinglo Alva en el Perú de ese tiempo); digo en su devenir cultural si aceptamos una definición antropológica y ecuménica de cultura y damos por válidas todas las formas de manifestación sonora nacidas, germinadas y cuajadas en nuestro continente, ya con elementos "propios", ya con elementos "asimilados" de otras culturas, pero que adquirieron carta de ciudadanía por su uso o por su arraigo. (p. 143)

Por otro lado, la música nacionalista en Latinoamérica debe cumplir ciertos parámetros. Enrique Pinilla percibe "el surgimiento de una música nacional en el Perú como el producto de inconsecuentes saltos estilísticos o como la irresuelta convergencia entre técnica de composición y elementos folclóricos." (Tello, 2004, 146).

Finalmente, Luis Alvarado (2010) en su artículo "Encuentro de dos mundos:

Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú”, dice que la música se mueve con los avances de nuevas formas compositivas y converge con los elementos folclóricos de cada nación. En el ensayo llamado “Tradición y modernización en la música peruana”, Edgar Valcárcel, expresa:

mi primer pensamiento parte de una paradoja: las concepciones musicales andinas, más próximas al modernismo y a las corrientes de “avant garde” se dan en la etapa precolombina, mientras que las de neto corte tonal, arcaico, elemental, las encontramos en una forma predominante en la cultura popular actual”, más adelante señala: “Durante el proceso del mestizaje musical se distorsionaron las expresiones musicales primigenias y se calzó el pentafonismo y su derivado mestizo, la escala menor de procedencia modal mixta, en un lenguaje musical comprensible para el oído europeo. (p. 100)

## 1.2. Contexto sociopolítico del Perú de finales del siglo xx

Luis Justo Caballero regresa al Perú en la década de 1970. En esa época el Perú tuvo un gobierno militar dividido en dos fases. La primera estuvo en manos de Juan Velasco Alvarado, quien realizó un golpe de estado el 3 de octubre de 1968 y ejerció la presidencia hasta 1975. La segunda fase estuvo liderada por Francisco Morales Bermúdez, quien ejerció el cargo de presidente del Perú de 1975 a 1980. Domingo García y Francisco Eguiguren (2008) mencionan que el clima político de la época era tenso, ya que el poder legislativo y el ejecutivo no podían llegar a ningún acuerdo.

El denominado “Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas”, tenía un enfoque orientado a la soberanía nacional, la industrialización y una política anti oligárquica. Mencionan García y Eguiguren, (2008), Meza (2019) y Eguren (2006) que una de las reformas más recordadas de este gobierno fue la agraria, en la cual el gobierno expropió grandes latifundios pertenecientes a la clase terrateniente del Perú.

Esta década finalizó con la redacción de una nueva constitución y el regreso a un gobierno democrático: el de Fernando Belaunde Terry, presidente del Perú desde 1980 a 1985 (Plataforma Europea Perú, 2013).

La década de los 80 estuvo marcada por la violencia social, protagonizada por los grupos Sendero Luminoso y MRTA. El gobierno del presidente Alan García no pudo hacer frente a este gran problema (Gonzales, 2001) y lo que empezó como un conflicto fue creciendo hasta convertirse en una guerra interna. A esto hay que agregar que, debido a la recesión económica mundial, el Perú incrementó su deuda externa, lo que trajo a su vez un incremento de la economía informal y una inflación que puede compararse con la que se dio en la década de los 30 (Sernaqué, 2002).

En 1985 entra al poder Alan García, quien intentó atraer a los empresarios locales con la mira de que invirtieran en el país. Al final, estos decidieron invertir en otros mercados, ya que el país se encontraba en completo caos (Gonzales, 2001).

El grupo Sendero Luminoso iba ganado más fuerza, por lo que el gobierno tomó medidas como la matanza masiva en las prisiones San Juan de Lurigancho, El Frontón y Santa Bárbara el 18 y 19 de junio de 1986, en la cuales fueron asesinados más de 300 reclusos, considerándose este hecho como un crimen de lesa humanidad. Al terminar esta década, el grupo terrorista implantó un gran miedo en la capital, ya que había demostrado que tenía la capacidad de hacerle frente a las Fuerzas Armadas (Moreno, 2016).

En 1990 Alberto Fujimori fue elegido presidente del Perú y tomó el mando el 28 de julio de ese año. Una de las medidas de este gobierno fue adoptar la política de libre mercado para hacer frente a la inflación que se vivía. Se privatizó un gran número de empresas estatales, el mercado tuvo libertad para manejar los precios de los productos y se dio prioridad a la inversión extranjera. Las medidas que se tomaban en el gobierno de Fujimori no siempre eran consensuadas con los otros poderes del Estado. El "autogolpe" del 5 de abril de 1992, con el cual disolvió el congreso y capturó a los demás poderes del Estado, lo afirmó en el poder. En este mismo año se da la captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso (García, 2001; Castro, 2021).

En 1993, un nuevo congreso tuvo a su cargo la elaboración de una nueva constitución, la cual fue aprobada en un referéndum (Bernaes, 2013).

Alberto Fujimori, volvió a ser electo como presidente de 1995 al 2000. Uno de los sucesos que marcó este segundo periodo de gobierno fue el de la toma de la embajada de Japón por el grupo MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru). En 1996, su gobierno continuaba siendo autocrático. Tuvo a los medios de comunicación a su favor para generar cortinas de humo y cualquiera que difundiera información contra su gobierno podía ser atacado con campañas de difamación. Al finalizar esta década, Fujimori consiguió ser reelegido para un tercer mandato (García, 2001).

### **1.3. Sobre Luis Justo Caballero**

Luis Justo Caballero nació en Arequipa en 1935, iniciando su vida musical con el piano. Su tía Estela era quién tocaba este instrumento e interpretaba obras de Chopin, Schumann y Tchaikovsky, entre otros compositores de renombre internacional, así como piezas de Luis Duncker Lavalle (Omar Carrazco, 2018).



Luis Justo se muda a la ciudad de Lima y continúa sus estudios de música con Edgar Valcárcel, aunque no se sabe si tuvo esas clases siendo estudiante del Conservatorio Nacional de Música o como alumno externo. Carrasco (2018) comenta que durante la década del 60, Luis Justo viaja a España a estudiar guitarra con José Luis Parra y José Luis Rodrigo, lo que sugiere que su formación de guitarrista clásico se habría iniciado en el Perú.

En la década del 70, Luis regresa a su país y se dedica a la enseñanza de la guitarra clásica y la composición (Carrasco, 2018).

Cuenta el mismo maestro Caballero, en la revista *Cuadernos de música Peruana* N°10, que Roberto Ramírez Z. O. (1896-1995), sin proponérselo, llega a ser su primer y más gravitante maestro de composición, aproximadamente hacia 1950 (Caballero, 2009).

### ***Cuadernos de música peruana* N° 10**

La revista *Cuadernos de música peruana* N° 10 fue publicada en el 2009 y en esta edición se encuentra catalogada la mayor cantidad de piezas editadas y publicadas del compositor, tanto propias como transcripciones.

En la tabla 1 hay una lista de las obras en el orden en el cual se encuentran publicadas en la revista:

**Tabla 1***Lista de Obras publicadas del compositor Luis Justo Caballero*

| ITEM | TÍTULO DE LA OBRA   | INSTRUMENTACIÓN   | AÑO DE COMPOSICIÓN             | DESCRIPCIÓN  |
|------|---|-------------------|--------------------------------|--|
| 1    | <i>En los manglares de Puerto Pizarro</i>                             | Guitarra solista  | 1978                           | Revisión y digitación de Camilo Pajuelo.   |
| 2    | <i>Poema sinfónico Perú Segundo movimiento</i>                        | Dúo de guitarras  | 1896-1995                      | Arreglo. Original de Roberto Ramírez Z. O.   |
| 3    | <i>A los héroes del pueblo - Yaraví</i>                               | Guitarra solista  | Desconocido                    | Arreglo. Original de Manuel Acosta Ojeda   |
| 4    | <i>Saucecito palo verde</i>   | Guitarra solista  | Desconocido                    | Arreglo. Anónimo de Ayacucho, recopilación de M. y R. D'Harcourt Desarrollo a partir de un arreglo de Javier Echeopar. |
| 5    | <i>Jugaba un niño ...</i>   | Guitarra y voz    | Desconocido                    | Letra: Felipe Díaz<br>Música: Luis Justo Caballero   |
| 6    | <i>Diálogo con Eunice</i>   | Guitarra solista  | 2004                           | Composición de Luis Justo Caballero.   |
| 7    | <i>La palabra Violeta - para Nora</i>                                 | Guitarra solista  | 25 de abril de 2008, New York. | Composición de Luis Justo Caballero. Título sugerido por el poema El Adiós de Félix Puentes M.                         |
| 8    | <i>Una canción para Claudio Luis</i>                                  | Guitarra solista  | Desconocido                    | Composición de Luis Justo Caballero.   |
| 9    | <i>Círculo imperfecto - Sobre el poema de Felipe S. Díaz Vargas I</i> | Guitarra y violín | Desconocido                    | Composición de Luis Justo Caballero.   |
| 10   | <i>Homenaje a Guillermo (Al pintor Guillermo Osorio Oviedo)</i>       | Guitarra solista  | Desconocido                    | Composición de Luis Justo Caballero.   |

| ITEM | TÍTULO DE LA OBRA                                | INSTRUMENTACIÓN       | AÑO DE COMPOSICIÓN | DESCRIPCIÓN  |
|------|--|-----------------------|--------------------|--|
| 11   | <i>Delirio - Yaraví</i>                          | Guitarra solista      | Desconocido        | Arreglo. Atribuido a Mariano Melgar, recopilación de M. y R. D'Harcourt.           |
| 12   | <i>Ya me voy a unas tierras lejanas - Yaraví</i> | Guitarra solista      | Desconocido        | Arreglo. Anónimo.  |
| 13   | <i>Vals en do mayor</i>                          | Dúo de guitarras      | Desconocido        | Arreglo. Original de Roberto Ramírez Z. O.   |
| 14   | <i>La niña de los cabellos rojos</i>             | Cuarteto de guitarras | Desconocido        | Composición de Luis Justo Caballero.   |
| 15   | <i>In Memoriam - Elegía</i>                      | Guitarra solista      | 1991               | Composición de Luis Justo Caballero.   |
| 16   | <i>Ecce Homo - Viernes Santo en Arequipa</i>     | Guitarra solista      | 1896-1995          | Arreglo. Original de Roberto Ramírez Z. O. Para Javier Eche copar                  |
| 17   | <i>En un atardecer - Vals</i>                    | Guitarra solista      | Desconocido        | Arreglo de Luis Justo Caballero / Denys Fernández. Original de Manuel Acosta Ojeda |
| 18   | <i>Andina I</i>                                  | Guitarra solista      | Desconocido        | Composición de Luis Justo Caballero. (Edición por corregir)                        |
| 19   | <i>Aires del Perú - Para Gabriela Díaz Justo</i> | Guitarra solista      | Desconocido        | Composición de Luis Justo Caballero.   |
| 20   | <i>Capullo andino</i>                            | Guitarra solista      | Desconocido        | Composición de Luis Justo Caballero.   |
| 21   | <i>Noches de amor y alegría.</i>                 | Guitarra solista      | Desconocido        | Composición de Luis Justo Caballero. En torno a un tema de Roberto Ramírez Z. O.   |

Nota. Esta tabla contiene la lista de las obras para guitarra que fueron publicadas en la revista *Cuadernos de música peruana* N° 10, con obras originales, colaboraciones y arreglos. Elaboración propia con base en datos de la revista *Cuadernos de música peruana* N°10 (2009)(p. 27-124)

## 1.4. Características musicales generales del vals peruano y la música andina

### Características musicales generales para reconocer el vals criollo

El vals criollo es un género musical cantado que cuenta con la participación de instrumentos musicales tales como guitarra y cajón. Al ser un género musical bailable, es de ritmo ternario y tiene el acompañamiento en la guitarra en compás de 3/4. La forma en la que la guitarra acompaña el vals es la siguiente: en el primer pulso se ejecuta la nota más grave del acorde y en los siguientes dos pulsos se tocan las demás notas del acorde. A este acompañamiento se le llama tundete (Pacheco, 2019).

**Figura 1**

*Acorde de do mayor y tundete*

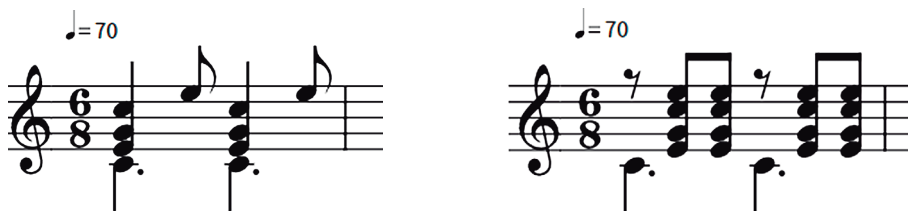


Nota. Explicación del tundete, acompañamiento de vals criollo en la guitarra en el acorde de *do* mayor. Elaboración propia con base en datos de César Pacheco (2019) (p. 61).

Este tipo de acompañamiento ha llevado a que tenga variantes entre sus difusores. Entre ellos, el de resaltar el ritmo binario en compás compuesto de 6/8 o 9/8.

**Figura 2**

*Variaciones del tundete*

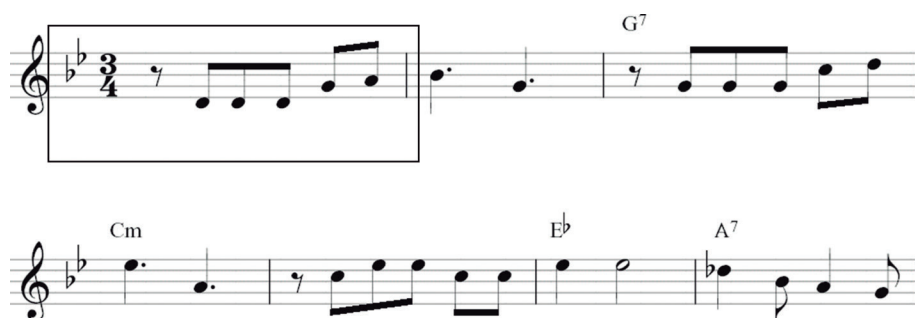


Nota. Explicación de las variaciones del tundete, acompañamiento de vals criollo en la guitarra en el acorde de *do* mayor. Elaboración propia con base en datos de César Pacheco (2019) (p. 63)

Según el musicólogo Omar Ponce (2021), entre otras características del vals criollo se mencionan que este tiene el inicio musical de forma acéfala, es decir, que la melodía comienza después del tiempo fuerte. No se puede decir que todos los vales peruanos cumplan la misma característica. Por ello, se ha verificado esta información entre diez vales populares. Por ejemplo:

**Figura 3**

*Fragmento del vals "Cuando llora mi guitarra" de Augusto Polo Campos  
Inicio acéfalo*



Nota. Tomado de Academia Unimúsica. [www.unimusica-peru.com/partitura-cuando-llora-guitarra.htm](http://www.unimusica-peru.com/partitura-cuando-llora-guitarra.htm)

Otra de las características es la polimetría de 3/4 y 6/8, es decir que el acompañamiento se encuentra haciendo la base en compás simple de 3/4 y una voz superior hace el contraste con una rítmica que se acentúa como un compás compuesto de 6/8.

**Figura 4**

*Fragmento de la pieza Una canción para Claudio Luis de Luis Justo Caballero*



Nota. Tomado de Revista Cuadernos de música peruana N°10 (2009) (p. 55).

### Características generales musicales para reconocer la música andina

Comprender la música andina, más allá de encontrar en ella sus características musicales, plantea un reto mayor, ya que todas las expresiones de los diferentes géneros musicales del Ande tienen una relación estrecha con el contexto sociocultural el cual la dota de espíritu identitario, que sirve para comprender mejor su pensamiento, arte y filosofía (Alcántara, 2019).

En la Tabla 2 puede verse cómo la música andina se encuentra unida a las diferentes actividades de la sociedad, según el género al que pertenece.

**Tabla 2**

*Esquema de clasificación de géneros y formas musicales andinos*

| Universos musicales    | Géneros musicales  | Formas musicales asociadas                |   |
|------------------------|--|---|---|
| Música del ciclo vital | Bautizo<br>Corte de pelo<br>Matrimonio<br>Funerales:<br>- Velorio<br>- entierro  | Hawai                                     | <p><b>Formas Musicales de contexto libre</b><br/>( Se asocian a diversos contextos)</p> <p><b>Huayno y sus variantes regionales:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- chuscada (Ancash)</li> <li>- pampeña (Arequipa)</li> <li>- chimaycha (Amazonas, Huánuco)</li> <li>- cachua (Cajamarca)</li> <li>- huayllacha (Valle del Colca)</li> </ul> <p>Yaravi<br/>Muliza<br/>Pasacalle<br/>Marinera</p> |
| Música de trabajo      | Trabajo agrícola (siembra, cultivo, cosecha)<br>Trabajo ganadero (marca de ganado)<br>Trabajo comunal (construcción, limpieza de acequias) | Hawai<br>Wanka<br>Walina                  |   |
| Música de fiestas      | Danza-drama<br>Carnavales<br>Navidad<br>Año Nuevo<br>Ritos festivos (saludos marcha, corridas de toros)                                    | Wifala<br>Carnaval;<br>Pukllay;<br>Pumpin |   |
| Música religiosa       | Rezos<br>Salmos<br>Himnos<br>Procesión<br>Ofrendas rituales  | Villancicos;<br>Wakatakí                  |   |

*Nota. Fuente: Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú. Raúl R. Romero (2017)*

Dentro de la música andina, una de las características principales es la de utilizar la escala pentatónica, o de cinco sonidos, donde cada uno de estos sonidos podría considerarse la tónica de un modo diferente. A este sistema de cinco notas también se le conoce como incaico, proveniente de las melodías incas, y los sonidos de esta escala tendrían el siguiente orden: *la, sol, mi, re* y *do* (Díaz, 1962, citado en Miranda, 2015).

Según Julio Mendivil (2014) siguiendo el principio de los modos eclesiásticos, los esposos D'Harcourt ubicaron cinco modos pentafónicos, siendo el modo B el más usado. Esta es una escala cuya tónica es *la*:

### Figura 5

*Escala con tónica la*

The figure displays five musical staves, each representing a different mode based on a pentatonic scale with a tonic of 'la'. The notes on each staff are: *la* (line 1), *sol* (space 1), *mi* (line 2), *re* (space 2), and *do* (line 3). Brackets indicate the intervals between the notes:

- Modo A (mayor):** Interval between *la* and *sol* is labeled 'mayor'. Interval between *mi* and *re* is labeled 'mayor'.
- Modo B (menor):** Interval between *la* and *sol* is labeled 'menor'. Interval between *mi* and *re* is labeled 'menor'. This mode is enclosed in a rectangular box.
- Modo C (mayor):** Interval between *la* and *sol* is labeled 'mayor'. Interval between *mi* and *re* is labeled 'mayor'.
- Modo D (menor):** Interval between *la* and *sol* is labeled 'menor'. Interval between *mi* and *re* is labeled 'menor'.
- Modo E (neutro):** Interval between *la* and *sol* is labeled 'menor'. Interval between *mi* and *re* is labeled 'mayor'.

Nota. dentro del recuadro se encuentra el Modo B. Fuente: Material creado por Julio Mendivil (2014) a partir de los D'Harcourt (1925)

Como se muestra en la tabla 2, dentro de la música andina existen diferentes formas musicales como el huayno y el yaraví. De acuerdo con Carrazco (2018), el compositor arequipeño Luis Justo Caballero pasó su etapa de niñez escuchando música académica y probablemente música popular. Tello (2011) menciona que Arequipa es una de las ciudades donde se desarrolló el yaraví y según Omar Ponce (2021), entre las generalidades del yaraví encontramos que es de pulso lento y armonía de tonalidad menor. En la guitarra suelen mostrarse pasajes escalísticos, duplicaciones melódicas y rasgueos con trémolo continuo.

Ynés Alcántara menciona que en las investigaciones que hace Porras Barrenechea sobre el yaraví, se encuentra que

efectivamente, existe un germen primitivo que se ha amalgamado con el alma de la canción incaica. Esta ha transformado y trastocado su sentido alegre, festivo y melancólico de la canción inca, con un aire sentimental, triste y plañidero. De este modo, el araví se transforma en el yaraví durante la conquista, pierde su sentido colectivo, su carácter festivo y danzario del taquí y solo persiste el solitario gemido de las queñas. En esta transformación, no solo muta el nombre de la forma lírica y musical, sino, también, existe un cambio en el ánimo y espíritu de los poetas populares que le imprimen el tono triste y nostálgico por naturaleza. (2019, p. 27)

## **2. Análisis de las obras *Una canción para Claudio Luis y Andina I***

### **2.1. *Una canción para Claudio Luis***

Analizando los recursos motivicos que presenta la pieza *Una canción para Claudio Luis*, concluimos que tiene características que la identifican como un vals.

Se analizan los sistemas 1 (compases 1 y 5), 8 (compases 36-40), y 13 (compases 61 - 64).

Su inicio es acéfalo y en compás de 3/4. La aparición del tundete en su forma clásica nos da claridad para identificar en su forma como vals.



**Figura 6**

Análisis de Una canción para Claudio Luis

En los compases 31 al 42, es evidente la polimetría. Mientras la voz inferior de los graves mantiene una escritura de compás simple es decir 3/4, de acentuación ternaria, vemos que las voces superiores tienen la escritura de compás compuesto, al parecer de 6/8, de acentuación binaria, sin cambiar la métrica propuesta inicialmente, que es el de 3/4.

**Figura 7**

Análisis de Una canción para Claudio Luis

Finalmente, dentro de los compases 57 al 64 encontramos variaciones del tundete mostrados en un indicador de compás diferente al del inicio, compás ternario 6/8 y 9/8, compases binarios de 2/8 y 2/4. El cambio de indicador de compás no afecta a la acentuación del tundete.

## Figura 8

### Análisis de Una canción para Claudio Luis

*Una canción para Claudio Luis* tiene, pues, las características de un vals peruano. El compositor utilizó el principio metacrúsico, el tundete y variaciones y la polimetría, los cuales son recursos de este género musical. A su vez estos recursos provenientes del folclore del Perú corresponderían a las características musicales nacionalistas de esta obra.

## 2.2. Andina I

La siguiente pieza se encuentra en la tonalidad de *mi* menor y el pulso es *Lento*. Como puede apreciarse en la introducción entre los compases 1, 2 y 3, aparece una escala descendente mostrando la tonalidad de la pieza. A primera vista se podría decir que no cumple con ser pentafónica, pero si dejamos de lado las notas de paso, sí se revela una escala pentafónica de *mi*, formada por las notas *mi*, *sol*, *la*, *si* y *re*.

**Figura 9**

Análisis de Andina I

Indicador de pulso

Escala pentafónica de *mi* menor

Para Denys Bernard  
Revisión y digitación Denys Bernard

ANDINA I  
1970  
/(Como una Sonata)

Luis Justo Caballero  
1935

$\text{♩} = 60$

Lento y expresivo

Notas de paso en tiempos débiles

Entre los compases 13 al 20 se da el comienzo de la obra. La melodía refuerza la tonalidad que encuentran el I, III y V grado.

**Figura 10**

Análisis de Andina I

13 tranquilo  $\text{♩} = 80$

17

Nótense las notas agudas

En los compases 114 al 117 se ve la primera muestra clara de la escala pentatónica de *mi*. Entre los compases 116, último pulso, y 119 surge la misma escala en forma de espejo incluyendo la nota *do* como nota de paso.

### Figura 11

Análisis de Andina I

113

Inicio de la escala pentatónica de mi

116

Evocando

En esta escala aparece la nota do en pulso débil y claramente como nota de paso

En el compás 157, se muestra por primera vez un pasaje escalístico, que va de dominante a dominante (nota si).

### Figura 12

Análisis de Andina I

157

BII....., BIII.....,

*Andina I* tiene los recursos de la música andina del Perú antes señalados. El compositor utilizó como sello de esta pieza la escala pentatónica de *mi* y pasajes escalísticos. A su vez estos recursos provenientes del folclore del Perú corresponderían a las características musicales nacionalistas de esta obra.

## Referencias

- Alcántara, Y. (2019). *Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví*. [Tesis para optar el grado de...], 11(12), 13-30. <https://doi.org/10.15381/tesis.v11i12.18654>
- Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú. *Hueso Húmero*, (55), 80-100. [https://www.academia.edu/7579172/Encuentro\\_de\\_dos\\_mundos\\_Edgar\\_Valc%C3%A1rcel\\_y\\_la\\_nueva\\_m%C3%BAsica\\_en\\_el\\_Per%C3%BA](https://www.academia.edu/7579172/Encuentro_de_dos_mundos_Edgar_Valc%C3%A1rcel_y_la_nueva_m%C3%BAsica_en_el_Per%C3%BA)
- Bernales, E. (2013). El desarrollo de la Constitución de 1993 desde su promulgación a la fecha, *Pensamiento Constitucional*, 18(18), 35-46. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/pensamientoconstitucional/article/view/8947>
- Caballero, L. (2009) Carta al lector. *Cuadernos de música peruana*, 14(10), 2. <http://cuadernosdemusicaperuana.com/?fbclid=IwAR18op5KFSkee7HH3Q0QAtx9QSPq08bKS7knvGYOYDUYOKADezV0fEjQcQ>
- Carrasco, O. (6 de junio de 2010). Edgar Valcárcel Arze (1932-2010). *Música académica en el Perú*. <http://musicaenelperu.blogspot.com/2010/06/edgar-valcarcel-arze-1932-2010.html>
- Carrasco, O. (27 de enero de 2018). *Un alma sensible con sonido a valle: Luis Justo Caballero* (1935). Un lugar bajo el sol. <http://unlugarbajoelsol.blogspot.com/2018/01/un-alma-sensible-con-sonido-valle-luis.html>
- Castro, M. (6 de abril de 2021). ¿Qué sucedió el 5 de abril de 1992 en el Perú?. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/respuestas/que-sucedio-el-5-de-abril-de-1992-en-el-peru-autogolpe-alberto-fujimori-constitucion-de-1993-revtli-noticia/>
- Eguren, F. (2006). *Reforma agraria y desarrollo rural en el Perú*. CEPES. <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/reforma-agraria-y-desarrollo-rural-en-el-per%C3%BA>
- García, D., y Eguiguren, F. (2008). La evolución político-constitucional del Perú 1976-2005. *Estudios constitucionales*, 6(2), 371-398. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-52002008000100012>

- García, M. (2009). La década de Fujimori: ascenso, mantenimiento y caída de un líder antipolítico. *América Latina Hoy*, 28. <https://doi.org/10.14201/alh.2767>
- Gonzales, O. (2001). El Estado peruano durante el siglo xx. Aspectos teóricos y periodización. *Anuario de Estudios Americanos*, 58(2), 611-632. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2001.v58.i2.217>
- Mendivil, J. (2014). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, 16(31), 61-77. <http://resonancias.uc.cl/es/N-31/wondrous-stories-el-descubrimiento-de-la-pentafonia-andina-y-la-invencion-de-la-musica-incaica.html>
- Meza, M. (2019). Velasquismo, Nueva Izquierda y revolución en el Perú. *Revista Argumentos*, 13(2). <https://argumentos-historico.iep.org.pe/articulos/velasquismo-nueva-izquierda-revolucion-peru/>
- Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, 4. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
- Miranda, Y. (2015). *Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal*. Pontificia Universidad Javeriana [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16590>
- Moreno, J. M. (2016). *Sendero Luminoso, narcoterrorismo y seguridad en el Perú*. Universidad de Granada: Grupo de Estudios en Seguridad Internacional (GESI). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5684296>
- Pacheco, C. (2019). Patrones rítmicos del vals criollo peruano y su adaptación al cuarteto de cuerdas. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 2(2), 57-79. <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/46>
- Plataforma Europea Perú. (2013). *Historia del Perú (1980-2011)*. <https://www.europaperu.org/historia-del-peru-e-impacto-sobre-la-actualidad/>
- Picún, O. y Carredano, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. *El arte en tiempos de cambio*

1810-1910-2010, 1-24. [https://www.academia.edu/download/51318771/El\\_nacionalismo\\_musical\\_mexicano.pdf](https://www.academia.edu/download/51318771/El_nacionalismo_musical_mexicano.pdf)

Sernaqué, A. (2002). *Control social, neoliberalismo y derecho penal*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/sociologia/control\\_social\\_neo/indice.htm](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/sociologia/control_social_neo/indice.htm)

Sosaya, J. (2017). Transformación musical de la Kachampa en cuatro obras académicas. *Antec: Revista Peruana De Investigación Musical*, 1(1), 31-58. <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/9>

Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso Húmero*, 44, 210-37. [https://www.academia.edu/46951460/AIRES\\_NACIONALES\\_EN\\_LA\\_M%C3%9ASICA\\_DE\\_AM%C3%89RICA\\_LATINA\\_COMO\\_RESPUESTA\\_A\\_LA\\_B%C3%9ASQUEDA\\_DE\\_IDENTIDAD](https://www.academia.edu/46951460/AIRES_NACIONALES_EN_LA_M%C3%9ASICA_DE_AM%C3%89RICA_LATINA_COMO_RESPUESTA_A_LA_B%C3%9ASQUEDA_DE_IDENTIDAD)

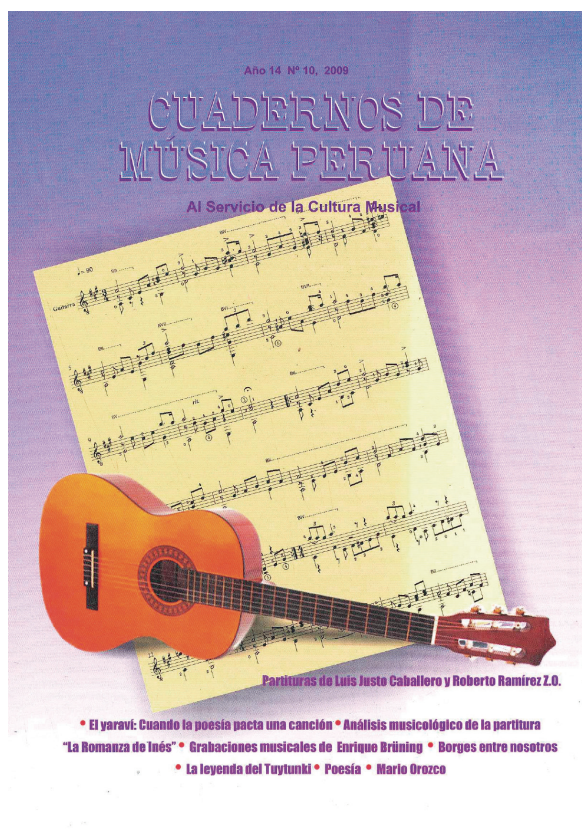
Unimúsica (s.f.) *Partitura de Cuando llora mi guitarra* [Imagen] <https://www.unimúsica-peru.com/partitura-cuando-llora-guitarra.htm>

## Anexo

Para el acceso a las obras del compositor Luis Justo Caballero, entre las cuales se encuentran *Una canción para Claudio Luis* y *Andina I*, recurrir a la página principal de *Cuadernos de Música Peruana* y ubicar la revista N° 10.

Link: <http://cuadernosdemusicaperuana.com/>



## Carátula de la revista N°10.





# La ergonomía como factor preventivo de lesiones musculoesqueléticas en intérpretes de guitarra clásica: Un enfoque desde la práctica

Ergonomics as a preventive factor of musculoskeletal injuries in classical guitar performers:  
An approach from practice

Álvaro Jesús Yovera Guillén  
 **Universidad Nacional de Música**   
2019020225@unm.edu.pe

## Introducción

En la actualidad, la técnica y la interpretación de la guitarra clásica se están perfeccionando debido al desarrollo de nuevas metodologías de enseñanza del instrumento. No obstante, según Tomás López (2015), el esfuerzo físico requerido para tocar la guitarra ha sido subestimado en la comunidad musical (p. 9). La ergonomía aplicada a las características físicas del instrumento podría ser de utilidad para abordar una sana rutina de estudio y prevenir lesiones de tipo musculoesqueléticas. Cada instrumento presenta unas características específicas por su forma y posición, sin embargo, también existen principios ergonómicos generales que podrán ser aplicados a todos los instrumentos. (López, 2015, p. 17).

En la primera sección se abordan conceptos generales sobre ergonomía relacionada con la música, se citan ejemplos de las patologías más recurrentes en las diferentes especialidades y, por último, se sugieren pautas sobre cómo prevenir dichas lesiones. La segunda parte va dirigida específicamente a guitarristas clásicos; en este punto se hace mención a lo que hoy en día conocemos como postura clásica y su cuestionamiento referente al campo de la salud. Seguidamente, se hizo una descripción de los soportes ergonómicos más usados, estos son: Ergoplay, Gitano, Dynarette y Guitarlift. En este aspecto se describen algunos puntos de vista y experiencias de diferentes autores e

intérpretes de guitarra clásica, quiénes dan a conocer su apreciación personal sobre las virtudes de cada soporte o beneficios en comparación al tradicional apoya pies.

## **1. Ergonomía y prevención de lesiones**

Según Yordán Rodríguez y Elizabeth Pérez (2014), la ergonomía se define como la disciplina científica que se encarga de estudiar la interacción entre la persona, la profesión en la cual se aplica la teoría y otros elementos externos en el área laboral (p. 280). Además, estudia los principios y metodologías para optimizar el bienestar humano y el desempeño general del trabajador.

### **1.1. Ergonomía como disciplina**

Un aspecto necesario de mencionar para Boris Pintado y Tatiana Segarra (2016) es el del ambiente de trabajo, el cual se caracteriza por la interacción de tres elementos de vital importancia para mejorar la calidad de vida laboral de las personas: el trabajador, el puesto de trabajo y el entorno laboral (p. 22).

1. El trabajador: posee características propias referentes a estatura, peso, fuerza, nivel educativo, intelecto, etc.
2. El puesto de trabajo: se compone de herramientas, mobiliario y objetos de trabajo.
3. El entorno de trabajo o entorno laboral: engloba aspectos como la temperatura, iluminación, ruido, vibraciones, entre otros.

Alberto Cruz y Andrés Garnica (2011) reafirman una relación entre el trabajador y el entorno de trabajo:

El estudio ergonómico está cimentado en la comprobación de lo presupuestado con la realidad, en el uso del objeto que ha sido verificado por los individuos que conforman el grupo de usuarios; si éstos aprueban su uso o utilidad, significa que el producto fue bien concebido: es una ciencia basada en prueba y error (p. 22).

En términos generales, la ergonomía se ocupa de ajustar el trabajo, tareas, productos, ambientes y sistemas para que se adapten a las necesidades, habilidades y limitaciones de los trabajadores. Mónica Zambrano (2000) define a la ergonomía como el “equilibrio entre las capacidades de los trabajadores y las demandas del trabajo” (p. 2).

El propósito de la ergonomía, según Alberto Cruz (2011), es identificar y analizar los parámetros utilizados de manera práctica para ser llevados a cabo en el planteamiento de la solución de un problema emergente en un determinado

grupo de personas con el objetivo. Según Camila Gamboa (2016), la ergonomía tiene como finalidad adaptar un trabajo específico a las condiciones anatómicas, fisiológicas y psicológicas individuales, con el objetivo de eliminar las incompatibilidades generadas por las demandas laborales.

Algunos beneficios de la ergonomía son: reducir lesiones y enfermedades, reducir costos por incapacidades e indemnizaciones, elevar la productividad y seguridad, mejorar las condiciones y, principalmente, mejorar la calidad de vida en el área de trabajo (Pintado y Segarra, 2016; Rodríguez y Pérez, 2014). Para Zambrano (2000) el objetivo de la ergonomía se enfoca y resume principalmente en tres aspectos: salud, seguridad y productividad.

## **1.2. Lesiones musculoesqueléticas como resultado de malos hábitos en el estudio**

Según G. Flores (2013), los músicos están expuestos a una amplia variedad de afecciones médicas que afectan principalmente su sistema musculoesquelético y nervioso, especialmente en las extremidades superiores, la cintura escapular, la columna vertebral y la pelvis. Estos padecimientos se concentran en áreas como los hombros, muñecas y dedos, el esternón y clavícula, las zonas lumbares, dorsales, cervicales y la pelvis (p. 27).

Un claro aviso de lesión es la presencia de dolor en una de las áreas del cuerpo relacionadas con la actividad. Si no se presta atención a estas señales repetitivas de dolor, es normal que se agrave la lesión y que el músico esté en fase aguda de una patología. David Johnson (2009) indica que “el síntoma más común del uso excesivo de un instrumento es el dolor, a veces acompañada de hinchazón y entumecimiento, esto se produce debido a malos hábitos en el estudio principalmente” (p. 14).

En la Tabla 1 se señalan aquellas enfermedades musculoesqueléticas más frecuentes asociadas a músicos de distintas especialidades o instrumentos. Se detallan también las causas asociadas, como malos hábitos de estudio.

**Tabla 1***Lesión y actividad física*

| LESIÓN                               | ACTIVIDAD FÍSICA  |
|--------------------------------------|---|
| Tenosivitis de Quervain              | Movimientos repetitivos de muñeca combinados con agarre fino.                                       |
| Dedo en gatillo                      | Uso repetitivo de herramientas con gatillo para un solo dedo  |
| Síndrome del manguito rotador        | Movimientos repetitivos de hombro o trabajos que requieran colocar los brazos encima de los hombros |
| Síndrome del túnel del carpo         | Movimientos repetitivos en el movimiento de flexión de muñeca.                                      |
| Tendinitis lateral o codo de tenista | Movimientos repetitivos y torsión de muñeca   |

*Nota.* Adaptado de Pintado y Segarra. (2016) *Evaluación ergonómica con el método Rula al personal instrumentista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca durante el periodo junio a noviembre del 2015*. Universidad de Cuenca, p. 34.

Además de las lesiones musculoesqueléticas mencionadas anteriormente, Francisco Ruz (2008) destaca la existencia de otras afecciones similares, como el esguince de muñeca, el pseudoquistes sinovial y la distonía focal.

- Esguince de muñeca: Se define así a la torcedura o distensión violenta de la muñeca. Esta puede estar ligada a una rotura parcial de la articulación, o rotura total si se evidencia una notable inestabilidad de muñeca (p. 8).
- Pseudoquistes sinovial: Esta es una tumoración quística benigna la cual es provocada por inflamaciones crónicas de las vainas tendinosas de los músculos flexores o extensores (p. 8).
- Francisco Pérez (2015) indica que otra patología relacionada a los músicos es la distonía focal. Según la Asociación de Lucha contra la Distonía en España (ALDE6) la distonía es un término que engloba un conjunto de enfermedades neurológicas. Se manifiesta en contracciones involuntarias de músculos en una o más partes del cuerpo, provocando retorcimientos o torsiones de las partes afectadas (p. 14).

En la Tabla 2 se recoge una síntesis de los principales trastornos musculoesqueléticos (TME) que pueden afectar a los músicos según el instrumento que tocan. Estas patologías son más comunes en las mujeres que en los hombres, excepto la distonía focal, que en una relación 6/1 es más frecuente en hombres (Pintado y Segarra, 2016).

**Tabla 2**

*Instrumento, patología y etiología*

| INSTRUMENTO | PATOLOGÍA                                     | ETIOLOGÍA                                   |
|-------------|---|---|
| Violín      | Cervicalgia, TME de miembros superiores       | Posición instrumental<br>Postura de trabajo |
| Violonchelo | Cervicalgia, TME de miembros superiores       | Posición instrumental<br>Postura de trabajo |
| Contrabajo  | TME de miembros superiores                    | Postura de trabajo                          |
| Arpa        | Cervicalgia TME de miembros superiores        | Posición instrumento<br>Postura de trabajo  |
| Flauta      | TME de muñeca y dedo                          | Posición instrumento<br>Postura de trabajo  |
| Clarinete   | Cervicalgia Distonía del 3º dedo mano derecha | Posición instrumento<br>Postura de trabajo  |
| Fagot       | TME del pulgar derecho<br>Cervicalgia         | Posición instrumento<br>Postura de trabajo  |
| Oboe        | Dolor pulgar derecho                          | Posición instrumento<br>Postura de trabajo  |
| Trompeta    | Cervicalgia                                   | Posición instrumento                        |
| Trombón     | Cervicalgia TME de miembros superiores        | Posición instrumento                        |
| Percusión   | TME de miembros superiores                    | Posición instrumento                        |

*Nota.* Adaptado de Pintado y Segarra (2016). *Evaluación ergonómica con el método Rula al personal instrumentista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca durante el periodo junio a noviembre del 2015.* Universidad de Cuenca, pp.34-35.

Actualmente, las exigencias en la técnica de la guitarra clásica están provocando problemas musculoesqueléticos en los practicantes, dichos problemas físicos muchas veces se asocian a la precocidad del inicio de la carrera musical, su larga duración y la limitada instrucción sobre la ergonomía durante los años de estudio. Según Maider Sánchez (2013), estos problemas suelen iniciarse con la dificultad para interpretar el repertorio.

Como en toda profesión, los músicos en general sufren de ciertas patologías asociadas al uso de su herramienta de trabajo o instrumento. Estas “enfermedades profesionales” demuestran rápidamente si están o no relacionadas al instrumento (Pérez, 2015, p. 12). Quiere decir que aquellas patologías son provocadas principalmente o incluso únicamente por el desempeño instrumental.

Para prevenir la adopción de hábitos de estudio perjudiciales que puedan resultar en futuras lesiones, es importante buscar consejos del educador con el objetivo de corregir inmediatamente cualquier hábito o postura inadecuada de las manos y los brazos (Ruz, 2008).

### **1.3. Aporte de la ergonomía en la práctica musical**

La ergonomía aplicada a los instrumentistas ayuda a relacionar la técnica, el instrumento, el ambiente laboral y la postura como tal. En este sentido, Joaquín Farías (2010) menciona que la ergonomía permite adaptar el trabajo técnico de un repertorio o ejercicio específico a las condiciones físicas y psicológicas de cada instrumentista de manera independiente. De esta forma se eliminarán las incompatibilidades que se generan con las demandas de dicho repertorio. Esto aplica tanto para intérpretes o practicantes de guitarra clásica. Para ello, es necesario aprovechar la tecnología, a fin de idear estrategias pertinentes, teniendo en cuenta, las variables ergonómicas aplicables para cada instrumento por separado (Gamboa, 2016).

Pintado y Segarra (2016) describen algunos ejemplos de aquellas pautas ergonómicas generales que todo músico debería considerar, aplicadas en la práctica musical tales como la vigilancia de la salud, el diseño de puestos de trabajo, la práctica de actividades físicas, estiramientos y calentamientos.

La vigilancia de la salud es un término genérico que se refiere a estar alertas de cualquier riesgo laboral y detectar a tiempo lesiones o dolencias que puedan dificultar o impedir la actividad laboral. “Se aplica al trabajo tanto a nivel individual como colectivo” (Pintado y Segarra, 2016, p. 31). Por tanto, según afirma Ernesto Correa (2010), es menester conocer y estar atentos a todo lo relacionado al mecanismo físico y su relación con nuestra profesión. Esto incluye aquellas posturas asimétricas del cuerpo que exigen ciertos instrumentos.

Diseño de puestos de trabajo en la música: esto incluye la elección de sillas ergonómicas que se adapten al tipo de instrumento y que reduzcan la incomodidad y la fatiga del instrumentista (Pintado y Segarra, 2016). La ergonomía también debe incluir un análisis de las habilidades y aportes individuales para mejorar la utilización del instrumento. Como menciona Johana Vásquez (2021), los parámetros empleados en la ergonomía “determinarán modificaciones en los asientos, el tipo de iluminación, temperatura, instrumento, entre otras”. (p. 12).

Práctica regular de alguna actividad física: Es conveniente complementar la actividad física del músico con algún tipo de deporte o técnica corporal (Pintado y Segarra, 2016). Se incluyen en este punto los ejercicios de fortalecimiento, ya que realizando actividad física de este tipo en ciertas áreas de nuestro cuerpo comprometidas en el desempeño instrumental se conseguirán unos músculos y tendones más fuertes (López, 2015), reduciendo el riesgo de padecer lesiones. “Cada músico buscará la actividad que le agrade, que esté a su alcance, que se adapte a sus características y que sea complementaria (que la posición adoptada en el instrumento no se reproduzca)” (Correa, 2010, p. 5).

Estiramientos y calentamientos: Los instrumentistas realizan una combinación constante de contracciones y relajaciones de los músculos con el fin de producir o resolver un pasaje técnico complicado. El problema con esto es que, durante o después de practicar, algunos de los músculos utilizados pueden sobrecargarse. El empleo de ejercicios de estiramiento mantiene la longitud óptima de los músculos y tendones, asegurando un mejor rendimiento en la siguiente sesión de estudio (López, 2015). Esta medida preventiva se enfoca más en el aspecto fisioterapéutico, lo que puede ser una herramienta o pilar preventivo, pero nunca un tratamiento (Pérez, 2015).

Los ejercicios de calentamiento y estiramiento ayudan al instrumentista, a reducir considerablemente la probabilidad de lesiones. Los estiramientos no deben provocar dolor, sólo tensión. Se recomienda, según Pintado y Segarra (2016), mantener cada estiramiento durante un intervalo de tiempo entre veinte a treinta segundos. Se puede repetir cada una de las variantes varias veces. Mínimo tres repeticiones y máximo diez.

## **2. La ergonomía como factor preventivo de lesiones musculoesqueléticas**

La ergonomía desempeña un papel crucial en la prevención de lesiones musculoesqueléticas en músicos. La importancia del diseño del ambiente de trabajo, así como la evaluación de los elementos que puedan afectar la ejecución en el instrumento, es fundamental para reducir la incomodidad y fatiga del músico. Además, la ergonomía permite un uso más eficiente de las habilidades y previene la aparición de lesiones en el futuro.

## 2.1. La postura del guitarrista clásico

La postura clásica consiste en apoyar el borde lateral izquierdo de la guitarra sobre el muslo izquierdo; luego se necesita elevar el muslo con ayuda de un banquito regulable de entre 15 y 25 centímetros de altura, aunque esta elevación también se consigue con cualquier otro tipo de soporte (Pérez, 2015). Por ello, el diapasón quedaría en diagonal al piso. Asimismo, Abel Carlevaro, en su libro *Escuela de la Guitarra* (1979), indica que el borde inferior debe reposar sobre el muslo derecho, mientras que la mano izquierda se mueve libremente por el diapasón. Por otra parte, el antebrazo derecho se apoyaría sobre el borde lateral inferior derecho (Pérez, 2015). Por último, Francisco Pérez (2015) también afirma que la cara posterior del instrumento debe permanecer apoyada sobre el abdomen y la espalda debe mantenerse derecha, proporcionando equilibrio entre los dos hombros.

Tomás López (2015) explica que el peso corporal, en una postura clásica, debe distribuirse entre los pies (25%) y los isquiones (75%), colocando un ángulo de 90° en la rodilla izquierda y 80° en la derecha. Por otro lado, es necesario no alinear los pies y las rodillas a los hombros.

Pérez (2015) y Carlevaro (1979) consideran a la postura clásica como la más ergonómica para el músico, ya que proporciona mayor estabilidad al instrumento y cierta comodidad subjetiva. Sin embargo, diferentes intérpretes y otros autores como Flores (2013) consideran que, hoy en día, adoptar el uso del banquito o apoyar pies en la postura tradicional no es la mejor opción y se sospecha si realmente esta herramienta es tan eficaz como muchos afirman. Su uso se pone en duda por el dilema entre su fácil utilización y su contradictoria incomodidad expresada por aprendices y también por guitarristas profesionales que probaron otros soportes ergonómicos.

La Figura 1 muestra cierta asimetría en la postura del célebre guitarrista y compositor Francisco Tárrega. En este caso se nota que el uso del banquito genera una ligera inestabilidad causando un exceso de peso y tensión en el lado izquierdo del cuerpo.



## Figura 1

*Ejemplo de postura clásica usando banquito o posa pies*



*Nota.* Tomado de "Los padecimientos de los guitarristas clásicos" (p. 33), Flores, G., 2013, *Sexto Orden*, 9(33).

## 2.2. Tipo de soportes ergonómicos

El intérprete de guitarra clásica, por razones ergonómicas, explora en la utilización de nuevos elementos como órtesis o soportes que le ayuden a permanecer en una postura más cómoda durante varias horas de ensayo (Pérez, 2015).

Existe diverso tipo de soportes ergonómicos y los más comunes son tres: Dynarette o almohadilla, Gitano y *Ergoplay*. Para Jhonson (2009), los soportes para guitarra se pueden agrupar en dos clases: aquellos como Gitano y *Ergoplay*, que se adhieren a la parte inferior de la guitarra, y soportes estilo cojín, por ejemplo, *Dynarette*. Todos estos soportes buscan estabilizar la guitarra al cuerpo, promoviendo la alineación corporal y a su vez facilitando la ejecución musical (Gamboa, 2016).

### **Dynarette o almohadilla ergonómica**

Según afirma Flores (2013), este soporte fue diseñado en Suecia y es muy similar al cojín utilizado por el guitarrista italiano Fernando Carulli. Este cojín se adapta al muslo del guitarrista y aloja al aro inferior de la guitarra (Gamboa, 2016; Jhonson, 2009). “La parte inferior del cojín tiene una superficie antideslizante que se adhiere firmemente al muslo” (Gamboa, 2016, p. 26).

De acuerdo con Henry Pellegrin (2017), si uno pasa muchas horas practicando, el cojín *Dynarette* es probablemente la mejor opción para su comodidad. Con el *Dynarette* ambos pies se asientan en el suelo y la articulación de la cadera permanece sin tensión.

Para reforzar la idea anterior, es oportuno mencionar la experiencia de Pellegrin(2017):

La experiencia personal ha demostrado los beneficios de usar el cojín *Dynarette*. Me dolía la articulación de la cadera después de tres o cuatro horas tocando. Este dolor también interrumpió mi sueño. Desde que uso *Dynarette*, todos los dolores y molestias han desaparecido (p. 20).

En la Figura 2 se muestra un ejemplo del *Dynarette* en el muslo izquierdo.

### **Figura 2**

*Dynarette o almohadilla ergonómica*



Nota. Tomado de “Oasis Guitar Support (Small)”, por Guitar Salon International, (s.f.), *Guitar Salon International* (<https://www.guitarsalon.com/product/oasis-guitar-support-small>).

### **Gitano**

Este es un soporte que se instala en la guitarra y se puede apoyar en ambas piernas, dependiendo de la comodidad y dominio de cada intérprete (Flores, 2013). El Gitano permite regular la altura y la inclinación del diapasón necesarias para tocar. Se ajusta a la guitarra mediante dos ventosas que van colocadas en el aro inferior de la guitarra (Gamboa, 2016). Esta órtesis es una de las más empleadas puesto que mejora la inclinación de la guitarra y el apoyo sobre el muslo del músico es estable (Pérez, 2015).

### **Figura 3**

*Gitano*



*Nota. Tomado de Determinantes ergonómicas y trastornos músculo esqueléticos relacionados con la práctica de la guitarra clásica, por Gamboa, C. 2016.*

Algunos destacados guitarristas clásicos utilizan el Gitano en concierto (Jhonson, 2009). Uno de ellos es Andrew York. Otros virtuosos de renombre como Göran Söllscher y Scott Tennant alternan entre posa pies y órtesis.

### **Ergoplay**

Explica Gamboa (2016) que la gama *ErgoPlay* se compone de dos modelos profesionales: el *Tröster* y el *Tappert*. Ambas variantes se pegan al instrumento mediante ventosas situadas en cada extremo del soporte. Cada ventosa cuenta, además, con una pestaña, con la finalidad de facilitar su despegue. De igual manera que el Gitano, este tipo de soporte posee una fina capa de caucho la cual mejora su estabilidad al apoyarse en el muslo. Según Flores (2013), estos

soportes resuelven el problema que ocasiona el posa pie, ya que permite ubicar naturalmente ambos pies en el piso, evitando así dolencias en el área pélvica, la columna vertebral y las cervicales.

En las figuras 4 y 5, se muestran en imágenes los dos modelos mencionados de la gama *Ergoplay*.

#### Figura 4

*Ergoplay tappert*



Nota. Tomado de "Ergoplay Guitar Support Tapper Model", por *Guitar Salon International*, (s.f.), *Guitar Salon International* (<https://www.guitarsalon.com/product/ergoplay-guitar-support-tappert-model>).

#### Figura 5

*Ergoplay modelo Tröster*



Nota. Tomado de "Ergoplay Guitar Support Troester Model", por *Guitar Salon International* (s.f.), *Guitar Salon International* (<https://www.guitarsalon.com/product/ergoplay-guitar-support-troester-model>).

En los últimos años se ha popularizado el uso de un nuevo soporte de procedencia alemana llamado *Guitarlift*. Abel Velázquez, guitarrista peruano, fue el primero en usar este soporte en el Perú. Velázquez cuenta, (comunicación personal realizada el 8 de junio) desde su experiencia, que este soporte le permite tener mejor colocadas ambas piernas al tocar y le reduce ciertas dolencias en la zona dorsal debido a una contractura crónica. De igual forma, comenta que el *Guitarlift* es muy estable comparado con otros soportes como el *Ergoplay*. Esto se debe a que el *Guitarlift* posee más puntos de contacto y se adhiere mejor a la parte trasera de la guitarra.

Existen otros elementos ergonómicos, como las bandas antideslizantes las cuales se colocan en ambas piernas. Si bien los antideslizantes no son considerados soportes ergonómicos como tales, estos elementos pueden ir incluidos en cualquier tipo de soporte. El guitarrista y docente Rodrigo Herrera señala (comunicación personal realizada el 22 de junio de 2022) que la ventaja de utilizar antideslizantes se resume en un ahorro de fuerza y tensión innecesaria debido a que el antebrazo derecho ya no realizaría un exceso de fuerza o presión para fijar el instrumento. Este ahorro de energía le permitirá al instrumentista realizar el toque de mano derecha con mayor control y naturalidad.

En la tabla 3 se muestran algunas características positivas y negativas de todos los soportes anteriormente mencionados. Esta tabla está basada en un enfoque basado en la práctica y experimentación probando cada uno de los soportes, estableciendo parámetros en cuanto a comodidad desde una perspectiva personal.

**Tabla 3**

*Virtudes y defectos*

|               | <b>Virtudes</b>   | <b>Defectos</b>   |
|---------------|---|---|
| <b>Gitano</b> | Las ventosas permiten que se adhiera de forma compacta al instrumento. De fácil transporte: puede llevarse dentro del estuche pegado a la guitarra. | No posee un rango amplio de inclinación delantera ni posterior del instrumento. |

|                  | <b>Virtudes</b>   | <b>Defectos</b>   |
|------------------|---|---|
| <b>Ergoplay</b>  | <p>Las ventosas permiten que se adhiera de forma compacta al instrumento.</p> <p>Ofrece mayor rango de altura, especialmente en el modelo <i>Tröster</i>.</p> <p>Posee un rango mediano de inclinación delantera y posterior del instrumento.</p> | <p>No es muy estable en el punto de apoyo del muslo izquierdo: el soporte tiende a resbalarse hacia delante si es colocado más juntamente a la rodilla.</p> |
| <b>Dynarette</b> | <p>Es fácil adaptarlo al instrumento al ser simplemente una almohadilla,</p> <p>Permite que el peso del instrumento que recae en el muslo se distribuya más uniformemente.</p>  | <p>No posee reguladores de altura: esto ocasiona que el intérprete se vea la obligación de adecuar el soporte a un tamaño específico de silla.</p>          |

### 2.3. Estabilidad del instrumento con ayuda de soportes ergonómicos

La posición del guitarrista siempre ha estado relacionada con la asimetría de las piernas y de la espalda debido al uso del banquito para tocar repertorio clásico (López, 2015). Johana Vásquez (2021) afirma que

Lo recomendable a la hora de ejecutar el instrumento es evitar apoyar el pie sobre una superficie muy elevada y corregir la rotación de tronco, e incluso la forma en la que muchos de los intérpretes suelen abrazar de manera exagerada el instrumento, aumentando la flexión sostenida de tronco, con la finalidad de evitar incomodidades articulares y musculares (pp.16-17).

La figura 6 ejemplifica la inestabilidad de la columna vertebral al elevar el muslo izquierdo. Se grafica una curvatura en la columna, muy común cuando se coloca el hombro derecho por delante del izquierdo.

## Figura 6

*Curvatura en la columna*



*Nota.* Tomado de Viaño, J. (2010). Trastorno músculo-esqueléticos relacionados con la Interpretación musical en estudiantes instrumentistas.

La ubicación correcta del instrumento, según Carlevaro (1979), deberá permitir una máxima libertad de movimientos, tanto en las zonas graves como en las más agudas del diapasón. Usar soportes ergonómicos podría ayudar al intérprete a no elevar innecesariamente la pierna izquierda. De esta forma no se verá obligado a torcer el tronco para llegar a las zonas más agudas de los trastes.

Según los fabricantes de soportes, los mismos ofrecen ventajas biomecánicas, permitiendo una postura "natural" y reduciendo el riesgo de lesiones relacionadas con la práctica musical (Jhonson, 2009). En cuanto a los soportes y la posición generada con la guitarra, la estabilidad corporal es de óptima aceptación, dependiendo de las características anatómicas del ejecutante, el diseño, tamaño y ubicación óptima del instrumento en relación al cuerpo (Flores, 2013).

## Conclusiones

- La ergonomía como disciplina debe ser valorada como pilar fundamental para ejercer cualquier profesión, lo que permitirá al trabajador identificar y corregir malos hábitos que afectan tanto su desempeño como su salud.

- En cuanto a la postura, se concluye que el guitarrista debería adaptar el instrumento a su cuerpo y no lo contrario. Muchas veces el guitarrista clásico trata de calcar ciertas posiciones vistas en otros intérpretes. Sin embargo, eso no garantiza que un modelo se aplique a todos debido a que cada intérprete posee diferentes características físicas.
- Son diferentes las alternativas que el mercado ofrece en cuanto a soportes ergonómicos para guitarristas clásicos. Cada modelo de órtesis posee ciertas características específicas y distintivas, las cuales se deben adaptar al intérprete de acuerdo con sus necesidades teniendo como prioridad la salud delante de la estética.
- El guitarrista que adopte cualquier modelo de órtesis para optimizar la postura clásica deberá poner a prueba la estabilidad del instrumento al usar el soporte. A su vez, deberá asegurarse de fijar la guitarra y mantenerla lo más estable posible, reduciendo cualquier fuerza innecesaria de los brazos y piernas por intentar abrazar el instrumento.



## Referencias

- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires. Barry editorial.
- Correa, E. (2010). *Hábitos saludables para músicos. Innovación y experiencias educativas*, 1-10.
- Cruz, A., y Garnica, A. (2011). *Ergonomía aplicada*. Ecoe Ediciones.
- Farías, J. (2010) *Guía práctica de ergonomía musical: Técnica de la guitarra clásica*. España: Galene Editions.ene Editions.
- Flores, G. (2013). Los padecimientos de los guitarristas clásicos. *Sexto orden*, (9), 26-41.
- Gamboa, C. (2016). *Determinantes ergonómicas y trastornos músculo esqueléticos relacionados con la práctica de la guitarra clásica*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12495/5779>.
- Guitar Salon International (s.f.). *Oasis Guitar Support (Small)*. Recuperado de: <https://www.guitarsalon.com/product/oasis-guitar-support-small>.
- Guitar Salon International (s.f.). *Ergoplay Guitar Support Tapper*. Recuperado de: <https://www.guitarsalon.com/product/ergoplay-guitar-support-tappert-model>
- Guitar Salon International (s.f.). *Ergoplay Guitar Support Troester Model*. Recuperado de: <https://www.guitarsalon.com/product/ergoplay-guitar-support-troester-model>
- Johnson, D. (2009). *Classical Guitar and Playing-Related Musculoskeletal Problems*. Swedia: Lunds Universitet.
- López, T. (2015). *Cómo tocar sin dolor, tu cuerpo tu primer instrumento*. Valencia. Piles.
- Pellegrín, H. (2017) *Complete method to teach the classic guitar*. (5a edi.). PAB Entertainment Group.
- Pérez, F. (2015). *Factores de riesgo y lesiones en guitarristas*. Sexto orden [Trabajo de investigación]. Trabajos finales de graduación de licenciatura en la facultad de kinesiología. REDI - Repositorio Digital de la Universidad Fasta.

- Pintado, B. y Segarra, T. (2016). *Evaluación ergonómica con el método Rula al personal instrumentista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca durante el periodo junio a noviembre del 2015*. Universidad de Cuenca.
- Rodríguez, Y. y Pérez, E. (2014). Procedimiento ergonómico para la prevención de enfermedades en el contexto ocupacional. *Salud pública*; 40(2). Cuba.
- Ruz, F. (2008). Las manos del guitarrista: Aspectos anatómicos y biomecánicos. Patologías más frecuentes. Síntomas de alerta que pueden indicar malos hábitos de la técnica interpretativa en la enseñanza de la guitarra. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*. (5), 1-17.
- Sánchez, M., et al. (2013). Incidencia de lesiones en profesionales de la guitarra clásica. *Fisioterapia* (2013): 243 - 251.
- Vasquez, J. (2021). *Investigación bibliográfica sobre la prevalencia de lesiones musculoesqueléticas en músicos*. Universidad Central del Ecuador, Quito.
- Viaño, J. (2010). Transtornos músculo-esqueléticos relacionados con la interpretación musical en estudiantes instrumentistas. Epidemiología y factores de riesgo: actividad física y deporte, hábitos de prevención y carga física. [Tesis Doctoral] Universidad de Vigo.
- Zambrano, M. (2000). *Ergonomía y productividad*. International Ergonomics Association.

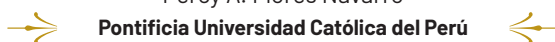


## *Reseña*



*Historia de la cumbia peruana: de la música tropical a la chicha*  
(Instituto de Estudios Peruanos, 2022)  
Dr. Jesús Cosamalón Aguilar

Percy A. Flores Navarro



Muchas expresiones musicales populares hechas en el Perú han sido relegadas por diversos motivos, en los que destacan comportamientos de discriminación socio-cultural que generaron nulo interés en estudiarlas desde las diversas disciplinas académicas, o incluso preservarlas metódicamente. Ciertos investigadores han logrado recopilar información a través de fuentes de primera mano en razón de la escasa bibliografía existente. Por ejemplo, las colecciones discográficas, fotográficas y las entrevistas orales a los actores terminaron convirtiéndose en las fuentes principales. Gracias a estas evidencias, se abrieron caminos que mostrarían grandes fenómenos que trascendían más allá de la música y que merecían análisis continuo.

“La expansión de la clase media (1950 - 1970)” que, el doctor Jesús Cosamalón ha propuesto como primer capítulo del libro “Historia de la cumbia peruana: de la música tropical a la chicha”, muestra cómo se fue gestando parte de la modernización tecnológica del país: el ingreso de nuevos reproductores de audio, la radio como medio de difusión masiva de las músicas tropicales, la fundación de estudios de grabación, el poder adquisitivo que tuvo la clase media y qué los nominaba, etcétera. Es información primordial para comprender el grueso del fenómeno musical que vendría en esas décadas, por lo tanto, es un acierto como texto introductorio. Además, su aplicación como ejemplo en otros fenómenos musicales de la cultura popular del país puede ser viable.

En el Perú, como en muchos otros países de la región, lo que llega se transforma. La comida peruana es probablemente el mejor ejemplo, y en esa misma ruta, la música peruana también lo es. Los ritmos tropicales llegados a nuestro país empezaron a dialogar entre sí. Por ello, la del 60 fue una década musical preparatoria, como propone Cosamalón en el capítulo “Cumbia a la peruana (1962 - 1968)”.

En esa década, los ensambles instrumentales acústicos fueron desplazados por los eléctricos, los regionalismos en los títulos y letras y los elementos musicales

de los Andes o la amazonía se incorporaron en determinadas canciones foráneas, las técnicas empleadas en la guitarra eléctrica provenientes del rocanrol se aplicaron en los ritmos afrocubanos, etcétera. Estos detalles rompieron las barreras entre los distintos géneros musicales para dar a luz a la cumbia peruana. La guía de canciones que se muestran en el presente capítulo, es vital para comprender cómo se dieron estas hibridaciones. Un texto sobre música no siempre basta con ser leído, es necesario escuchar a través de las evidencias como ejemplos.

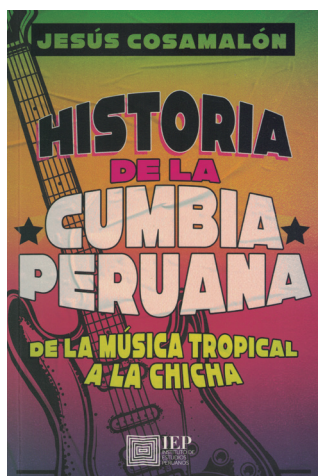
¿Qué sentido tiene investigar si no se llega a la verdad con justicia? Si bien es cierto que Enrique Delgado y Los Destellos son señalados como iniciadores de la cumbia peruana, es necesario reconocer que algunos años antes ya existían agrupaciones musicales en otras regiones del país que hacían música sin aquella denominación. Además, dejaron diversas grabaciones en disco, como se puede leer en el capítulo “La explosión de la cumbia peruana (1968 – 1969)” que testimonian que la cumbia no tiene un solo origen. Hasta este punto, es necesario agregar que las disqueras jugaron un papel importante en la distribución del material fonográfico. He allí el ganador de las nominaciones convidadas por el éxito comercial. Sólo por mencionar un ejemplo: Noé Fachín en su primer viaje a Lima con Juaneco y su Combo –en 1968– pudieron cambiar la historia de la cumbia en el Perú, como también Pedro Miguel y sus Maracaibos y otros más, pero sus disqueras no tuvieron las mismas estrategias comerciales que los otros sellos, y las evidencias están servidas para el lector. Este capítulo podría ser quizás, el más polémico del libro.

En la década del 70 hubo una estética definida en la cumbia peruana, como se menciona en el capítulo “De lo tropical a la cumbia peruana (1970 – 1975)”, que no fue producto de un músico o una agrupación, sino de la confluencia entre músicos, grupos, disqueras, públicos, políticas nacionales, etcétera. Por otro lado, es necesario también mirar a la selva y las constantes negociaciones de sus identidades en pueblos y ciudades alrededor de la música. No debemos olvidar las revoluciones y levantamientos fallidos que se dieron en Loreto y otras regiones de la Amazonía a causa de la explotación –por un lado– y el abandono –por otro– por parte del Estado. Por lo tanto, musicalmente, ya había una respuesta respecto a las agrupaciones costeñas, a las de los Andes en la costa y a las andinas *in situ* que había generado, en paralelo, una estética también muy propia en la selva, pero que aún se mantenía “marginal”. De hecho, como sucede de manera similar hasta el día de hoy con la música criolla hecha en otras regiones del país.

En el capítulo final, “De la cumbia a la chicha (1976 – 1988)”, se describen los nuevos espacios capitalinos donde las agrupaciones se desarrollaron. Además, la

confluencia de más actores sociales, entre ellos, el vendedor ambulante, fueron conformando una comunidad cada vez más compleja. En este capítulo también se hace referencia al español que se habla en los Andes como vinculante por parte de los asistentes, la fonética de los cantantes, las letras de las canciones, el sonido cada vez más cercano al huayno, los efectos de los instrumentos, etcétera, y finalmente, la frase o el título que unió a toda esta gente: Chicha. Hago hincapié en las etiquetas reduccionistas que las disqueras proponían para comercializar un producto fonográfico. Como sucedió con el porro, el bullerengue, el pompo, la guaracha y demás ritmos tropicales bautizados con la palabra cumbia, también pasó con la Chicha respecto de la música tropical andina.

En síntesis, este libro pretende ser no solo una ambiciosa guía sobre la historia de la cumbia en el Perú, ordenada con evidencias cronológicas, sino también,



un estudio detallado de los diversos fenómenos asociados al sonido, al estilo, a la sociedad respecto de los fenómenos musicales, las dinámicas económicas vinculadas a la industria musical, etcétera. Es necesario recalcar que la cantidad de música producida en el Perú no cabe en uno o dos o quizás tres libros; sin embargo, este libro del doctor Cosamalón ha brindado una mirada menos dogmática del género musical en mención, muy necesaria en estos tiempos.





# Javier Echecopar Mongilardi (2022). *La música del Perú. Tras los códigos de nuestras identidades culturales.* AYLA, ALARTE, Bicentenario Perú 2021

Aurelio Tello Malpartida



**Universidad Nacional de Música**



Javier Echecopar es un personaje versátil: Intérprete de la guitarra, compositor, investigador musical, maestro, diplomático, concededor de la música culta y de la popular, de la antigua y la moderna, de la europea y americana, de la histórica y de la experimental, recopilador de la música tradicional y memorioso transcriptor de la música antigua para su instrumento. Recientemente, Echecopar presentó su libro *La música del Perú. Tras los códigos de nuestras identidades culturales*, una de las más importantes novedades editoriales en nuestro medio cultural, que enriquece la literatura musical de nuestro país, en el que ha volcado conceptos, nociones, memorias, enfoques, anécdotas, citas de lecturas, alusiones a importantes hacedores de música y a creadores de otras artes y reflexiones personales, todo acumulado a lo largo de una extensa carrera de músico que rebasa las cinco décadas de actividad.

El libro se abre con una elocuente presentación del doctor Rodrigo Montoya, quien pone de relieve la entrega de tan abundante información. Le sirve este prólogo para entrar en su cotidiano campo de acción, la antropología, y mostrar cuáles son los vasos comunicantes que se dan entre esta disciplina y la música. De paso, y con profundo respeto, disiente del concepto de mestizaje cultural –que acuña el maestro Echecopar como símil del mestizaje biológico–, presente en diversas páginas del libro y da apuntes precisos sobre la ilusión de que del encuentro de dos culturas surja una tercera, apuntando más bien hacia el concepto de apropiación de elementos culturales foráneos que, al paso de los siglos, se convirtieron en expresiones propias y genuinas de nuestra gente. Considera Montoya que un punto de controversia con el autor se asienta en el uso del singular y el plural para distinguir arte de artesanía, alta cultura de cultura popular, música clásica de músicas tradicionales y plantea que ha habido un uso y abuso del singular para designar a la bellas artes, concepto occidental greco-romano y judeo-cristiano, como superior a otras formas de cultura. Pero estos aspectos puestos a debate, no le impiden reconocer el gran aporte que representa el libro de Echecopar por la magnitud de información que entrega sobre las muchas músicas que pueblan el territorio peruano.

*La música del Perú* está organizado a la manera de una sinfonía, en capítulos denominados movimientos, precedidos de una Introducción y seguidos de un

Encore y una Infografía sobre el desarrollo de la música en el Perú, una suerte de línea de tiempo que corre en paralelo a la que demarca la del proceso de la música en la Cultura Occidental. Este apéndice deja ver cuáles han sido los puntos de encuentro entre ambas culturas y las diferencias entre ellas, expresadas en la enumeración de géneros e instrumentos, con un acápite particular para hablar de la guitarra, sus autores, sus afinaciones y los géneros cultivados con este instrumento. El autor reserva un pequeño espacio para la música de la Amazonía, lamentando que no sea lo suficientemente estudiada y conocida, pero valorando que en ella se conserven aún algunos rasgos de la música precolombina.

Cada uno de los Movimientos lleva un subtítulo que se refiere a las grandes líneas que articulan la copiosa información que el autor ha vaciado en su libro: Movimiento I: Las bases; Movimiento II: Lo que aprendí investigando nuestra música; Movimiento III: ¿Hasta qué punto las músicas pueden servir para narrar la historia?; Movimiento IV: Qué se necesita para seguir adelante. El Encore —dar algo “de nuevo” o, en la vida musical, obsequiar alguna pieza fuera de programa— tampoco escapa a estar acompañada de un subtítulo muy sugerente: Manifiesto para el Perú: sueños musicales.

El libro se ha armado a partir de la adecuada colocación de un enorme fichero de apuntes, —es un extraño rompecabezas— en un entramado que recoge todo el conjunto de saberes que Echeopar ha almacenado en su largo y ancho peregrinar por el mundo. No es un texto lineal, que tenga que leerse obligatoriamente de principio a fin, sino que el lector está en la libertad de escoger como punto de partida cualquiera de sus sabrosas páginas —pareciera un homenaje a la *Rayuela* de Cortázar—, y volver a ellas cuantas veces le haga falta o lo desee, lo que no impide ir por el texto de cabo a rabo, de tapa a tapa, de la primera palabra a la última, descubriendo toda suerte de aproximaciones —históricas, culturales, técnicas, estéticas, políticas, filosóficas incluso, biográficas— a la música del Perú y del mundo.

El capítulo “Movimiento I: Las bases” entrega, por un lado, un conjunto de textos que dan cuenta de todo aquello que ha sido el fundamento del Echeopar músico, artista, hombre de cultura, persona, y que han enriquecido su mirada al arte a partir de viajes, relaciones personales, lecturas y experiencias de diverso talante. Por otra parte, la sección “Reflexiones de un músico” es la compilación de breves escritos en los que el autor deja plasmadas sus experiencias como intérprete, su percepción de lo que le enseñaron otros artistas, su visión de las muchas músicas que alcanzó a interpretar buscando las raíces y orígenes que les dieron vida, su relación con públicos de distinta naturaleza, su preocupación por el destino de nuestros recursos patrimoniales. Este capítulo se cierra con una generosa recopilación de semblanzas de personajes de variado calibre. Echeopar sabe decir lo mejor de cada uno. De todas ellas, resalto tres: las dedicadas a Celso Garrido-Lecca y Edgar Valcárcel, dos de nuestros más

grandes compositores de todos los tiempos, y la hermosísima dedicada a Lucha Reyes, la inolvidable cantante de música criolla.

El "Movimiento II: Lo que aprendí investigando nuestra música", muestra el lado musicológico de Javier Echeopar. En este apartado reflexiona sobre asuntos como la identidad, la interpretación, su cercanía con los textos y grabaciones esenciales que dan razón y sentido de la música en el Perú en un muy apretado listado biblio-fonográfico, su lectura de fuentes históricas; incluye, además, los textos de unas conferencias sobre la música del Perú.

Un buen pretexto para adentrarse en el universo barroco lo constituye el capítulo "Movimiento III: ¿Hasta qué punto las músicas pueden servir para narrar la historia?". El capítulo es un jugoso acercamiento a una franja poco estudiada, conocida y difundida de la música peruana: la de los 300 años de virreinato, cuando el Perú estaba situado en el corazón de la cultura occidental. El capítulo contiene varias secciones de perfiles muy precisos: I. Antecedentes. II. Cómo caí en la música barroca. III. Nociones generales sobre el barroco europeo. IV Procesos de formación de la música europea / El Barroco. V. La música en el antiguo Perú. VI. El encuentro de dos mundos musicales. VII. Consideraciones finales.

Con la mirada holística con la que Echeopar asumió su vida musical, no se limitó a tocar el manoseado repertorio romántico-moderno de la guitarra, sino que indagó en materiales poco conocidos, como el *Libro de Matías Maestro* (1786), un valioso documento histórico que recuperó para el presente al transcribirlo, estudiarlo, tocarlo, publicarlo, llevarlo al disco e incorporar la música de este cuaderno en sus numerosos recitales como solista. Es acaso el capítulo de más amplio alcance. En sus casi doscientas páginas, resulta un sintético, pero significativo, trazo histórico de la música en el Perú, de la época precolombina al siglo XIX, estudiando fuentes escritas y visuales, partituras, documentos, formas, instrumentos y géneros. Sus reflexiones sobre lo ajeno y lo propio, lo extranjero y lo nativo, lo culto y lo popular, están llenas de sugerencias para trazar una política cultural de largo aliento que derive en la construcción de la Nación, esa tarea inacabada y no resuelta desde hace doscientos años, cuando nacimos como la caótica república que seguimos siendo.

El "Movimiento IV: Qué se necesita para seguir adelante" es el capítulo de la esperanza, el de la obligada mirada al estado de cosas, el de la evaluación del qué se ha hecho y qué queda por hacer, de los pasos que se han dado en materia de educación musical, del cauce que ha seguido la investigación musical, de la protección del patrimonio material e inmaterial y del recuento, no siempre grato, de la experiencia de servir en una embajada peruana como agregado cultural y constatar el poco o nulo interés del Estado por los asuntos culturales, o de la descorazonadora participación en una actividad promovida por "Marca

Perú” que en aspectos culturales no ha hecho ninguna contribución para dar al mundo una genuina imagen de la riqueza musical de nuestro país. Un capítulo de lectura obligada que debería interesar a los músicos, a los funcionarios, a los administradores de las instancias culturales del país y a la sociedad en general.

El Encore que cierra el libro es la declaración de principios de lo que un músico y artista de larga e intachable trayectoria espera que ocurra en su país, el Perú, para que la música y la cultura tengan un amplio desarrollo. El subtítulo no puede ser más convincente: “Manifiesto para el Perú: Sueños musicales. Carta abierta a los países en vías de consolidación, que por diversos motivos no han podido fortalecer y difundir su propia música”. Se trata de una carta con quince propuestas que Javier Eche copar hizo llegar el 28 de diciembre del 2016 al entonces presidente Pedro Pablo Kuczynski motivada por el hecho de que “el Perú se encontraba frente a la celebración del bicentenario de su Independencia, en el 2021”. Son quince propuestas que tocan aspectos concernientes a mejorar el estado de cosas que atañen a la música peruana, que van de solicitar un adecuado local para el Conservatorio Nacional de Música (hoy Universidad Nacional de Música), la creación de centros de educación musical en todo el país, la integración de las áreas clásica y popular, el apoyo a la investigación, la interpretación, grabación y publicación de música académica de todas las épocas, la creación de un museo de la música, el enriquecimiento de los planes de estudio, la organización de festivales, el incremento de la bibliografía sobre la música peruana a través de publicaciones, en fin, sueños que quedaron en sueños.

Recomiendo ampliamente la lectura de este libro, uno de los textos sustantivos para la formación de nuestros estudiantes y el incremento de conocimientos de los profesionales y de todos los que aman la música. Quiero cerrar esta reseña citando un párrafo de la contraportada, porque me parece que sintetiza el sentido de *La música del Perú*:



El libro de Javier Eche copar constituye un trabajo inédito de estudio, investigación, análisis y reflexión acerca de la música peruana desde épocas inmemoriales, y nos lleva por los caminos y sonidos de la música barroca, republicana y tradicional peruana, como elementos fundamentales para narrar la historia del Perú desde la música. ¿Por qué la música? Porque enseña a escuchar; y saber escuchar es fundamental para saber encontrar, comprender y compartir.

# Abel Rozas Aragón (2022) *Miscelánea Cultural del Cusco*. Cusco, Edición de autor.

Daniel Dorival García



Universidad Nacional de Música



En el vivo panorama cultural cusqueño de los últimos treinta años del siglo XX y los primeros del XXI, destaca Abel Rozas Aragón como uno de sus más notables protagonistas. Su carrera reúne múltiples facetas: músico instrumentista, director coral, docente, gestor, comentarista y periodista cultural, siendo reconocido en todas ellas. Autor de *El himno del Cusco* (1992), una cuidadosa investigación acerca de la composición de Luis Nieto y Roberto Ojeda, Rozas es además director editorial de la *Antología de la música cusqueña: siglos XIX y XX* (1985), una voluminosa recopilación de música de la ciudad imperial, que es uno de los hitos de la edición musical en el Perú. En *Miscelánea Cultural del Cusco* (2022), Rozas presenta una amplia selección de sus propios textos realizados a lo largo de su carrera, entre 1966 y 2022.

Encabezan esta publicación unas *Palabras preliminares* del musicólogo peruano Aurelio Tello, testimonio de amistad y reconocimiento. Sigue *A guisa de prólogo*, escrito por Rozas para esta edición. Se trata de una amplia semblanza autobiográfica de 75 páginas, relatada cronológicamente, que revela una intensa actividad artística y en la gestión pública. Comienza en la "casita de San Blas", donde Rozas experimenta en el seno familiar las primeras inquietudes intelectuales y artísticas que conducirán su devenir.

Una enumeración de algunas de las instituciones que menciona nos da un atisbo de su labor: el Colegio Salesiano, la Escuela Regional de Música "Leandro Alviña" — hoy Instituto Superior—, la Asociación Orquestal Cusco, el Coro Polifónico Cusco, la Asociación Coral Inti, la Escuela Nacional de Música —luego Conservatorio y hoy Universidad—, la Universidad Nacional de San Antonio Abad, la Asociación Folklórica Danzas del Tawantisuyo, el Teatro Experimental Universitario del Cusco, el Instituto Interamericano de Educación Musical, el Sindicato Departamental de Músicos del Cusco, la Camerata Cusco, la Municipalidad del Cusco, el Consejo Nacional Académico de Instituciones de Educación Superior Musical del Perú, el Consejo Regional del Cusco y la Agrupación Cultural Rijcháry Wayna.

Dentro de este panorama, transita un gran paisaje humano descrito por el autor, lleno de nombres y recuerdos de maestros, músicos, artistas, colegas, gestores y políticos. Y aunque su recorrido incluye sendos viajes a Lima y Santiago de Chile, la protagonista sin duda es Cusco, la ciudad que lo vio nacer en 1950. En su

relato, una etapa de su vida emerge en ocasiones como una particular variación musical en medio de la obra que es su vida, evocando así su personal significado.

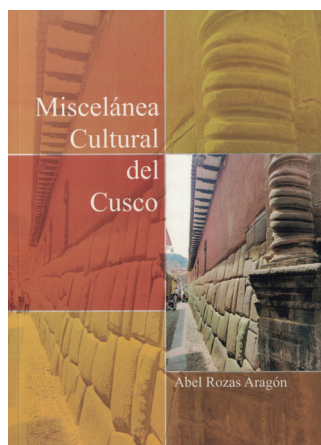
Es esta semblanza vital la que vertebra la recopilación y el orden de los textos que están a continuación, que han sido escogidos, revisados y editados por el mismo autor. Las fuentes de estos textos son muy diversas, distinguiéndose las notas para programas de conciertos —tipificadas por el autor como “presentaciones”—, y los “artículos”, entre los que se hallan revistas de variada índole —escolares, institucionales, académicas—, textos conmemorativos, extractos de libros, discursos, ponencias, artículos y crónicas periodísticas de medios cusqueños. Cada uno de los textos incluye la mención de la fuente original, además de varias notas al pie ofreciendo información complementaria. Acompañan además numerosas fotografías, varias de ellas “incluidas sólo para la presente edición”, que ilustran el contenido.

Corresponden a estos textos una diversidad de temáticas desarrolladas; señalemos aquí sólo unas cuantas de ellas. Algunas de las “presentaciones” revelan la dinámica actividad coral desarrollada en el Cusco, con conciertos de abono, festivales y publicaciones. Esta actividad, según el autor, fue impulsada en la década de 1960 por el músico cochabambino Antonio Ibáñez Rodríguez. Rozas hallaría así una de sus vocaciones, al estudiar dirección coral en la Escuela Nacional de Música, donde se unió a una generación que impulsaría intensamente la actividad coral a través de festivales, talleres y publicaciones, propiciando así lo que él considera como una “singular época de efervescencia de canto comunitario” (p. 35) entre las décadas de 1970 y 1980.

Dedicados a personas y artistas que han dejado huella en el Cusco, varios textos aúnan la investigación con el testimonio, ya sea de la pesquisa o del recuerdo. Hay notas sobre José Castro Miranda, Leandro Alviña, Antonio Ibáñez Rodríguez, Julio Benavente, Armando Guevara Ochoa y Hugo Bonet Rodríguez. Incluye además notas dedicadas a su hermano David Rozas Aragón, un consumado músico y compositor, y a su padre Pedro Damián Rozas Zurita, responsable de la Adoración de los Reyes Magos de San Blas.

Justamente al referirse a esta Adoración, o al contemporáneo Inti Raymi en otro texto, Rozas reflexiona sobre estas tradiciones modernas, de carácter evocativo, arraigo identitario y en constante transformación. Así, el autor comparte su experiencia en 1980 como parte de la “Dirección Colegiada” creada por la Municipalidad que se dedicó a la elaboración conjunta de un revisado “guión/libreto” de dicha ceremonia, donde además se encargó de la composición de su música actual.

Atraviesa este libro la constante reflexión de Rozas sobre considerarse un cusqueño, que reconoce en su identidad lo milenario de su cultura, pero asimismo abrazando plenamente la modernidad. Por ejemplo, al describir su vocación, dice que constató que “lo mío definitivamente era lo académico musical, universal o mejor aún cusqueño” (p. 30). Refiriéndose al legado del compositor Armando Guevara Ochoa, considera que es muestra del “sincretismo cultural i simbiosis musical [...] i que hoy impele al cusqueño a ser partícipe de la cultura universal con derecho propio, sin renunciar a lo suyo” (p. 154). Finalmente, al evocar una audición en 2018 de la *Missa Andina* de Alejandro Núñez Allauca, Rozas dice: “nos resumía lo que somos, sobre todo los *qosqorunas*: amalgama de dos culturas, pero siempre sobre base andina, americana, inca...” (p. 419)

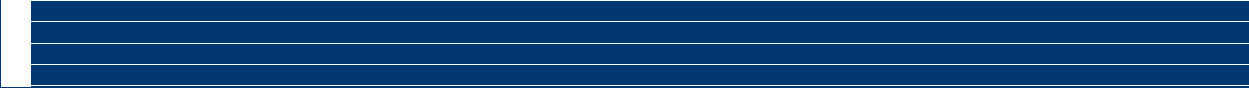


A través de sus diversos textos recopilados, *Miscelánea Cultural del Cusco* ofrece un panorama de la trayectoria vital del cusqueño Abel Rozas Aragón, destacando la generosa semblanza introductoria escrita para la ocasión que articula a los demás textos, dotándoles de “carácter autobiográfico y existencial, a manera de una crónica palpitante” (p. 91). La actividad intelectual y la artística de Rozas se encuentran felizmente en sus páginas, dejando testimonio no sólo de la investigación y la reflexión del autor, sino también de su rica travesía musical y creativa. Y sobre todo, el libro recoge protagonistas, instituciones y hechos poco conocidos de la historia musical de una de las ciudades más importantes de América, el Cusco.

**Junio 2023 - 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

---