

Vol. 1, No. 2



# ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

ISSN: 2521-8565

Diciembre de 2017

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones



Universidad  
Nacional de Música

Lima - Perú



# ANTEC

**REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**ISSN: 2521-8565**

Lima, Vol. 1, N.º 2, diciembre 2017

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones-  
Cicrem



**LIDERANDO LA EDUCACIÓN  
MUSICAL EN EL PERÚ**

## **Universidad Nacional de Música**

**Carmen Angélica Escobedo Revoredo**

Directora General

**Nilo Augusto Velarde Chong**

Director Académico

**Omar Percy Ponce Valdivia**

Jefe del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones

*Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* es una revista de publicación semestral, impresa y electrónica, gestada por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones –Cicremp de la Universidad Nacional de Música de Perú, como un medio de circulación de la producción intelectual en el campo de la música en el ámbito nacional e internacional. Su contenido es validado por un comité académico de arbitraje y está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de la música y áreas interdisciplinarias.

E-revista: [revistas.unm.edu.pe](http://revistas.unm.edu.pe)

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

ISSN: 2521-8565

Dirección para correspondencia:

Universidad Nacional de Música

Jr. Carabaya 421, Cercado de Lima 15001

Perú

Tel.: (0051 1) 4269677 – anexo 113

E-mail: [revista.investigacion@cnm.edu.pe](mailto:revista.investigacion@cnm.edu.pe)

### **Universidad Nacional de Música**

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones. N. 2 (diciembre 2017).

Lima: UNM, Cicremp.

Semestral

ISSN: 2521-8565

1. Música - Publicaciones periódicas - Perú

I. Universidad Nacional de Música – Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones



Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones

Universidad Nacional de Música

**Director General**

Omar Percy Ponce Valdivia  
Universidad Nacional de Música, Perú

**Editora**

Roxana Bada Céspedes  
Universidad Nacional de Música, Perú

**Asistente de edición**

Alexandra Cipriani Ronceros  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

**Comité de Evaluación**

Dante Edmundo Valdez Ortiz  
Universidad Nacional de Música, Perú

Nelson Mauricio Valdebenito Cifuentes  
Universidad de Chile – Facultad de Artes, Chile

Víctor Hugo Ñopo Olazabal  
Universidad San Martín de Porres – Instituto de Arte, Perú

**Comité de Redacción**

Ruth Mamani de los Ríos  
Universidad Nacional de Música, Perú

Jinet Ambar Díaz Oré  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

**Revisión de traducciones**

Violet Cavicchi  
Department of Music Brown University, USA

Jorge Luis Torres Joaquín  
Idiomas Católica – Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

**Edición melográfica**

José Manuel Llancari Olivera  
Filarmonika Music Publishing, USA

# ANTEC

## Revista Peruana de Investigación Musical

### *Preludio*

Prólogo.....	9
--------------	---

### *Temas*

#### Artículos

##### **Alejandro García Sudo**

El Códice Martínez Compañón como portador de epistemologías patrióticas andinas.....	13
--	----

##### **Daniel Hugo Romero Vizcarra**

Aportes del músico Eduardo Fernández a la optimización del tiempo en el aprendizaje de la guitarra clásica .....	29
--	----

##### **Mónica Susana Mestanza Revoredo**

Paralelismo conceptual entre el Impresionismo pictórico y la composición musical de Claude Debussy: el caso de <i>Preludio a la siesta de un fauno</i> .....	43
--	----

##### **Ricardo León Otárola Yllescas**

Presencia del contrabajo en la producción discográfica del vals criollo del Perú de 1940 a 1960 .....	59
---	----

Acerca de los autores.....	71
----------------------------	----

### *Toda*

#### Reseña

##### **Ricardo López Alcas**

La música Moche: fundamentos, cosmovisión y dualidad (2015) y La música Nasca: fundamentos, permanencia y cambio (2016) .....	73
---	----

Instrucciones para autores.....	79
---------------------------------	----

# ANTEC

## Revista Peruana de Investigación Musical

### *Prelude*

Foreword.....	9
---------------	---

### *Themes*

#### Articles

##### ***Alejandro García Sudo***

Andean Patriotic Epistemologies in the Martínez Compañón Codex .....	13
---	----

##### ***Daniel Hugo Romero Vizcarra***

Eduardo Fernandez's Contributions to Time Optimization in Classical Guitar Learning.....	29
---	----

##### ***Mónica Susana Mestanza Revoredo***

Conceptual Parallelism between Pictorial Impressionism and Musical Compositions by Claude Debussy: The Case of <i>Prelude to the Afternoon of a Faun</i> .....	43
---	----

##### ***Ricardo León Otárola Yllescas***

Presence of the Double Bass in the Record Production of the Peruvian Vals Criollo from 1940 to 1960 .....	59
--	----

About the authors .....	71
-------------------------	----

### *Coda*

#### Review

##### ***Ricardo López Alcas***

Moche Music: Fundamentals, Worldview and Dualism and Nasca Music: Fundamentals, Continuity and Change, by Américo Valencia Chacón .....	73
--	----

Instructions for authors .....	79
--------------------------------	----



**ANTEC** es el nombre originario del instrumento musical aerófono expandido por diversas culturas de Perú. La flauta compuesta por varias cañas consecutivas, está presente en representaciones iconográficas desde el mundo prehispánico así como en instrumentos propiamente musicales construidos en cerámica, metal y cañas. Con la denominación de Antara, es actualmente un instrumento central en importantes prácticas musicales tradicionales y contemporáneas de comunidades costeñas, andinas y amazónicas, en una amplia gama de variantes.



## ILUSTRACIONES DEL VOL. 1, N.º 2

### PORTADA

Estampa E 61 “Yndios bailando en el Patio de la Chichería” del códice *Truxillo del Perú*, vol. 2, escrito por Baltasar Jaime Martínez Compañón hacia 1789.

### PERSONAJE DEL PRESENTE NÚMERO

Músico tocador de antara *Antik*, de la música denominada *Chunchos de Huanta* del departamento de Ayacucho. Dibujo consignado en el Capítulo I “Instrumentos musicales de la sierra y de la costa del Perú – Sección Aerófonos” del *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (INC, 1978, p. 202).

### CONTRATAPA

Sala de Usos Múltiples de la Universidad Nacional de Música – Sede principal, ubicada en el Jirón Carabaya 421, Cercado de Lima. Archivo fotográfico de la Oficina de Imagen y Comunicaciones – UNM.





---

## PRÓLOGO

---

*Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* es un espacio dirigido desde el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones de la Universidad Nacional de Música–UNM, que fomenta y difunde la investigación musical generada desde nuestra comunidad así como estudios equivalentes de investigadores externos.

El trabajo del equipo editorial se fundamenta en uno de los pilares de la educación superior universitaria: la investigación, y su comunicación a la sociedad, rol que hemos asumido en concordancia con el proceso de adecuación de Conservatorio Nacional de Música a Universidad Nacional de Música, regido por el sistema universitario y la Ley 30220, así como por la Ley del CONCYTEC, la cual promueve la búsqueda y generación de nuevos conocimientos científicos como labor fundamental de estudiantes, egresados y docentes de la comunidad académica. La misma pone especial énfasis en la necesidad de implementar la actividad investigativa en los docentes y establece además su adscripción al Directorio Nacional de Investigadores e Innovadores (DINA) y al Registro Nacional de Investigadores en Ciencia y Tecnología (REGINA) con el fin de acreditar su calidad docente y la de sus investigaciones.

En este contexto, *Antec* como primera revista de investigación musical en Perú, apunta a posicionarse en la literatura científica y académica en el campo de la música como publicación seriada, a participar de los rankings de medición de impacto nacional e internacional y difundir la investigación académica en todos los ámbitos disciplinarios e interdisciplinarios de la música.

La presente entrega, segunda del ciclo 2017, guarda relación con la periodicidad establecida para este tipo de publicaciones –de dos números anuales– y concentra estudios de músicos formados académicamente en Perú y el extranjero. Como autores invitados hemos contado con la colaboración de Alejandro García Sudo, investigador y candidato doctoral en Musicología por la Universidad de California (UCLA); y Ricardo Otárola Yllescas, reconocido instrumentista y maestro de contrabajo, integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Por parte de nuestra casa de estudios, se hacen presente destacados docentes: Daniel Romero Vizcarra, docente de la especialidad de Guitarra, quien además de formarse en Francia ha impartido la docencia en el Conservatorio Claudine Collart; y Mónica Mestanza Revoredo, docente de Historia de la música y profesora principal del *Markham College* de Lima.

En el primer artículo Alejandro García replantea la lectura de las ilustraciones y músicas del histórico libro *Trujillo del Perú* de 1789, llamado también Códice Martínez Compañón. Según lo expuesto por el autor estas retratan el intento de los pueblos por perpetuar sus propios cánones culturales y musicales basados en su orgullo local, lo cual es considerado vestigio de fundamentos patrióticos andinos y no necesariamente un retrato fiel de rebeldía o resistencia indígena. Mientras que Daniel Romero enfoca su estudio en la falta de tiempo como problemática constante y palpable en el proceso de aprendizaje de la guitarra clásica, en tal sentido, plantea que optimizar el tiempo proporcionará una ruta eficiente para el aprendizaje y búsqueda de la autonomía formativa que requiere todo estudiante. Para ello, sustenta su análisis basado

en el libro de uno de los referentes pedagógicos más notables de Latinoamérica: el guitarrista Eduardo Fernández.

Por su parte, Mónica Mestanza nos transporta a la convergencia de las artes literarias y la música, como una manifestación paralela a la corriente pictórica impresionista surgida en Francia a fines del siglo XIX. Tal es el caso de Stéphane Mallarmé y Claude Debussy en el *Preludio a la siesta de un fauno*, donde un mundo ajeno a los convencionalismos se hace tangible mediante el análisis de los elementos musicales. Seguidamente, Ricardo Otárola nos acerca nuevamente a la música peruana desde su experiencia en la interpretación de la música criolla, la misma que le ha permitido reconocer los factores que favorecieron la incursión del contrabajo en la discografía local, así como, analizar el tratamiento rítmico y las aplicaciones innovadoras de la armonía funcional lograda por los músicos peruanos al configurar progresivamente el acompañamiento del vals. Otárola rinde, además, un justo reconocimiento a los músicos precursores que encaminaron la importante presencia con la que cuenta hoy el contrabajo en este género musical.

Finalmente, en nuestra sección de *Coda*, Ricardo López Alcas, en su desarrollo como estudiante de Musicología de la Universidad Nacional de Música, hace un recuento de los estudios del reconocido musicólogo Américo Valencia Chacón en una muy bien lograda reseña sobre sus dos recientes publicaciones: *La música Moche*, del año 2015 y *La música Nasca*, del año 2016. Textos que –a decir del propio autor- son dos partes conexas para la comprensión general del proceso musical andino.

Como vemos, estudiar la música no solo comprende la ejecución esmerada de un instrumento musical o la composición de una obra, sino también implica develar, investigar y documentar la música en su desarrollo paralelo con la sociedad en la que se contextualiza. No obstante, la carencia de estudios de investigación musical en Perú y de espacios que promuevan su ejercicio, es una evidencia del estado actual del arte, caracterizado por la baja producción académica generada en el país. Por tanto, la austera presencia de investigación en y desde nuestro campo de estudio no es más que la repercusión de tal déficit. De ello que, ser promotores y partícipes del cambio y aportar objetivamente a la generación del conocimiento es un compromiso que debemos asumir como ciudadanos y como institución.

Roxana Bada Céspedes  
Editora de Antec



# *Temas*







*El Códice Martínez Compañón  
como portador de epistemologías patrióticas andinas*



*Andean Patriotic Epistemologies in the Martínez Compañón Codex*

---

**Alejandro García Sudo**

Candidato Doctoral en Musicología (PhD in Musicology)<sup>1</sup>  
Universidad de California, Los Ángeles–USA (UCLA)

agarcia8@alumni.uwo.ca

---

*Para Bernardo García Martínez*

## Resumen

El obispo de Trujillo dejó un testimonio gráfico de su visita pastoral a las provincias serranas del norte del virreinato peruano en el llamado Códice Martínez Compañón (1782-1785). Las partituras contenidas en ese documento son una fuente primaria indispensable para aquellos interesados en las músicas vernáculas del mundo andino. De hecho, algunas tonadas y bailes del Códice son, para muchos, evidencia de una historia de mestizaje cultural y de supervivencia de músicas prehispánicas. Otros añaden que la hibridez estilística de esa música podría interpretarse como un espacio de resistencia o contracultura indígena.

En este trabajo se argumenta que las posturas anteriores pecan de miopía y se ofrece un tercer derrotero menos frecuentado. La tesis central es que la música del Códice pudo haberse originado como una expresión de orgullo local o patriota que fue avalada por las autoridades de los pueblos que acogieron al obispo. Dichas autoridades andinas movilizaron símbolos y rituales aristocráticos para reclamar legitimidad en una época de incertidumbre política. Se sugiere que Martínez Compañón y varios caciques colaboraron en tal proyecto compartido y que la música del Códice expresaba anhelos de perpetuar antiguas formas de gobierno colonial, no de destituir las.

---

<sup>1</sup> La versión original de este texto (en inglés) surgió de las discusiones de un grupo de trabajo titulado “Iberian-American Performances, 1770s-1820s” que la profesora Elisabeth Le Guin y un servidor coordinaron entre 2015 y 2017 bajo auspicios del Center for 17th- & 18th- Century Studies de la Universidad de California, Los Ángeles. Versiones preliminares de la versión en español se leyeron en el Primer Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (25 de noviembre de 2016) y en una Jornada Musicológica Internacional del Conservatorio Nacional de Música de Perú (2 de mayo de 2017). Agradezco la invitación y comentarios del maestro Omar Ponce Valdivia y los estudiantes de la especialidad de Musicología del citado Conservatorio.

## Palabras clave

Música andina; Historiografía; Poscolonialismo; Ilustración

## Abstract

The bishop of Trujillo's three-year-long pastoral visit to the northern realms of the Viceroyalty of Peru (1782-1785) was documented in the Martínez Compañón Codex, an intricately illustrated document. Musical notation contained therein remains a key reference for all those interested in Andean vernacular music. For many, the Codex's songs and dances exemplify a history of cultural miscegenation and attest to the endurance of Pre-Columbian music. Other scholars add that the music's stylistic hybridity could be read as a space of indigenous resistance or counterculture.

The following essay shows how both of these premises are short-sighted and presents a third, less-familiar interpretation. The main argument is that the Codex's music might have originated as expressions of nativist pride or patriotism that were sanctioned by the local authorities who sheltered the bishop during his visit. Andean leaders deployed a collection of aristocratic symbols and rituals to stake claims to legitimacy in times of political uncertainty. The essay suggests that several *caciques* collaborated with the bishop to that effect, and that the Codex's music registered a shared desire to perpetuate ancient forms of colonial government, not annul them.

## Keywords

Andean Music; Historiography; Postcolonialism; Enlightenment

Recibido: 21/09/17

Aceptado: 20/11/17

## INTRODUCCIÓN

Para dejar testimonio de su visita pastoral a la arquidiócesis de Trujillo y sus diócesis sufragáneas, el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1737-1797) encomendó la elaboración de cientos de acuarelas en las que quedó retratado el paisaje y la vida cotidiana del norte del virreinato peruano. Las láminas del llamado "Códice Martínez Compañón" se reunieron en una serie de tomos titulados *Trujillo del Perú*, la mayoría de los cuales se resguarda en la Biblioteca Real de Madrid. Como es sabido, varias láminas del tomo II contienen algunos de los registros musicales más tempranos del mundo andino. No sería descabellado suponer que las veinte tonadas, tonadillas, cachuas y demás bailes del Códice fueron transcritas *in situ* entre 1782 y 1785, los años de la visita pastoral, o incluso antes.<sup>2</sup> Es por eso que, desde su redescubrimiento, muchos se han entusiasmado ante la posibilidad de que las partituras sean una transcripción más o menos fidedigna de cantos, bailes y ceremonias vernáculas que se llevaron a cabo en Trujillo, Cajamarca y sus inmediaciones en las últimas décadas del Siglo XVIII. Algunos de estos cantos y bailes se han considerado precursores de los que subsisten hoy día en Perú y sus países vecinos.

---

<sup>2</sup> El Códice puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; las partituras musicales están en las Estampas 176-193. Hace décadas, Robert Stevenson planteó que la música del Códice, si bien de origen "vulgar", fue transcrita por el obispo, por emisarios que éste mandó antes de su visita, o incluso por miembros de la familia Solís que estuvieron a cargo de los asuntos musicales de la catedral de Trujillo entre 1781 y 1823 (Stevenson, 1960, pp. 157-158). También podría haber influencia de música similar de origen europeo que se practicaba en la región desde mucho tiempo atrás.

Las láminas del Códice, minuciosamente clasificadas y detalladas, revelan las aspiraciones ilustradas de su época. Martínez Compañón las envió a sus superiores en Lima y Madrid como complemento de informes escritos, y quizá las hubiese incluido en una historia general de Trujillo que ya no pudo terminar de escribir. El obispo probablemente quería convencer a sus lectores de que sus feligreses eran de los más civilizados y laboriosos del reino, a modo de propaganda. Vistas de ese modo, las ilustraciones y transcripciones musicales del Códice no serían tanto un retrato fiel de sucesos verídicos, pues cabe pensar que el obispo y sus colaboradores plasmaron una versión idealizada de la región y sus pobladores—una acorde a ideales ilustrados de los Borbones. Como veremos, hay un estudio académico reciente que parte de este último supuesto para argumentar que en la música del Códice se atisban, con todo, señales de resistencia ante el proyecto civilizatorio del obispo.

A continuación argumentaré que ninguno de los planteamientos anteriores, por sí solo, examina a conciencia las circunstancias que dieron luz a los registros musicales del Códice. Dividiré el estudio en tres partes. Para comenzar, pondré en tela de juicio varias premisas a partir de las cuales se ha interpretado el Códice y su música. En la primera parte (I) cuestionaré la idea de que Martínez Compañón y compañía registraron cantos y bailes indígenas de forma fidedigna, como si hubiesen contemplado criterios etnográficos o fines de memorialización similares a los de generaciones posteriores. En la segunda parte (II) someteré a examen la tesis de que el Códice puede leerse como un artefacto al servicio de colonizadores que querían imponer su ideología pero también, simultáneamente, como un registro velado de prácticas y mentalidades de quienes resistieron tal imposición. Trataré, en cada caso, de identificar las corrientes intelectuales en las que se insertan esas premisas.

En la tercera parte (III) esbozaré una alternativa. Traeré a cuento consideraciones historiográficas que no han sido bien atendidas en nuestro campo de estudio musicológico y que considero útiles para reinterpretar el Códice y su música. Sugeriré que algunas de las tonadas y bailes de dicha colección podrían escucharse como expresiones de patriotismo nativista por parte de autoridades y pueblos andinos que movilizaron símbolos y rituales monárquicos buscando acentuar su legitimidad e identidad corporativa. Hay que contemplar la posibilidad de que caciques y pobladores del norte del virreinato colaboraron abiertamente con Martínez Compañón en la producción del Códice, y que parte de la música en cuestión, tal y como se presenta en el papel, pudo simbolizar deseos de perpetuar acuerdos tributarios y territoriales propios de un sistema de gobierno colonial. A mi modo de ver, en muchas láminas del Códice se percibe el anhelo de dar valor y continuidad a tradiciones y lazos políticos locales que quizá peligraban ante los impulsos reformistas.

## I. PARTE

Como en otros países de América, los propulsores del proyecto nacional peruano se valieron de ceremonias y espectáculos cuyo propósito era enaltecer un pasado prehispánico legendario y, de tal forma, brindar orgullo y una identidad común a regiones y estratos sociales diversos. Ejemplo temprano de estos esfuerzos en el ámbito teatral limeño fue la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra (1858-1925), cuyo tema son las gestas heroicas de los incas. Buena parte de la música de esta ópera se ajusta a prácticas orquestales del romanticismo tardío, pero esto no necesariamente minimizó el impacto que semejante escenificación tuvo sobre el público de 1900, año de su estreno.<sup>3</sup> Sea como sea, en la partitura de *Ollanta* sí hay música que el público hubiera percibido como de origen autóctono o nacional. Un ejemplo es el canto de la figura

---

<sup>3</sup> Como sugiere la musicóloga Leonora Saavedra refiriéndose a un caso mexicano comparable—la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, también de 1900—la falta de significadores musicales indígenas explícitos no necesariamente impedía al público de su época asociar la música de la ópera con el pasado prehispánico que se representaba en escena (Saavedra, 2014, p. 84).

1, que se presentó en 1900 como un yaraví ancestral, es decir, un canto elegíaco de tiempos previos a la conquista del Perú.



**Figura 1:** Extracto de la música de *Ollanta* en reducción para piano  
Las voces superiores susurran la frase “ay, ay, todo el mundo para mí acabó”  
Fuente: Valle Riestra, 1921, p. 8.

Melodías parecidas a esta continuaron evocando sensibilidades incaicas en décadas subsiguientes. En 1925, Marguerite y Raoul d’Harcourt publicaron decenas de las tonadas callejeras que recopilaron en Perú, Bolivia y Ecuador y clamaron detectar en ellas la esencia de la música inca (d’Harcourt y d’Harcourt, 1990, pp. 135-136)<sup>4</sup>. Los d’Harcourt admiraban la supuesta pureza prehispánica de cantos monódicos que se basan en escalas pentatónicas—algunos de ellos similares a los de la voz superior en la figura 1—y propagaron la idea de que esa música ancestral, que llamaron primitiva, seguía viva entre la población indígena a pesar del paso de los siglos.

Musicólogos peruanos habían difundido opiniones parecidas con anterioridad. Un ejemplo es Leandro Alviña (1880-1919), autor del famoso canto “Ollantay”, quien se valió de crónicas coloniales para rastrear la historia de varios géneros populares andinos. En 1908, Alviña escribió que el yaraví se había arraigado en el corazón del pueblo peruano desde tiempos inmemoriales y que dicho canto en modo menor evocaba nostalgia por paisajes serranos y la “naturaleza

<sup>4</sup> El libro fue publicado por primera vez en París en 1925 por Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

dulce y taciturna del indio” (Alviña, citado por d’Harcourt y d’Harcourt, 1990, pp. 169-170). Estas y otras teorías de corte esencialista se popularizaron a medida que el discurso indigenista atrajo el apoyo de aparatos estatales e intelectuales influyentes (Coronado, 2009).

Considérese ahora la tonada “El Tupparamo de Caxamarca” para violín, voz y bajo, tomada de la parte inferior de la estampa 191 del Códice Martínez Compañón (figura 2). Puede constatarse que en la década de 1780 ya se conjuntaban muchos atributos del supuesto yaraví ancestral. Al igual que en el canto superior de la figura 1, en el canto de la figura 2 se percibe la posible influencia de una melodía vernácula de origen pentatónico, si bien con características propias de la música europea, como el re sostenido que actúa como grado sensible.<sup>5</sup> En ambas Figuras, el canto gravita en torno al acorde de mi menor y se ejecuta de preferencia de forma sobria y lamentosa, en *tempo adagio*, enfatizando pausas al final de varias frases. No todo es similar, desde luego. En la tonada del Códice, la melodía acomoda versos octosilábicos prototípicos de la lírica del Siglo de Oro español, dejando adivinar, en ocasiones, sutiles desfases rítmicos con el pulso regular del bajo acompañante. Con todo, a fin de cuentas, las semejanzas dejan abierta la posibilidad de que ambos ejemplos se hayan inspirado en el mismo tipo de canto popular, y también de que la música del Códice, redescubierta en la década de 1880, haya influido en la de compositores más jóvenes.

**Adag° tonada el tuppamaro de Caxamarca**

The image shows a musical score for three parts: Violin (Violín), Voice (Voz), and Bass (Bajo). The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: "De los ba-ños don-dees-tu-be. Lue-go, vi-nea tu lla-ma-da. Sin-tien-do yo tu be-ni-da con-fu-so de tu lle-ga-da." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*De los baños donde estube  
luego vine a tu llamada  
sintiendo yo tu benida  
confuso de tu llegada*

**Figura 2:** “Tonada el Tupparamo de Caxamarca.” *Trujillo del Perú*, Volumen II, Estampa 191. Transcripción: Omar Ponce Valdivia

<sup>5</sup> La idea de que éste y otros ejemplos del Códice provinieron o se inspiraron en música pentatónica, si bien discutible, se ha contemplado en la literatura académica desde finales del Siglo XIX (Pinilla, 1980, pp. 397-398; Claro Valdés, 1980, pp. 28-29).

Explicar el origen del yaraví y su aparente permanencia en el tiempo es difícil. Muchos han especulado que composiciones como el Tupamaro de Cajamarca resultaron de un acomodo entre estilos europeos y andinos, o bien—para acudir a una metáfora racial hartamente socorrida en América Latina a partir del Siglo XIX—que son fruto de una “hibridación” o “mestizaje” musical. Determinar qué elementos musicales son auténticamente prehispánicos es algo que quizá nunca se podrá lograr con certeza. No obstante, este tipo de pregunta ha prevalecido en la agenda de investigación de músicos y musicólogos que se formaron en un ambiente permeado por historias de supervivencia de músicas indígenas milenarias. Algunos han dado por hecho que vestigios musicales como los del Códice registran el momento exacto del encuentro de músicas andinas y europeas. Otros han buscado precisar qué atributos netamente prehispánicos sobrevivieron a tal hibridación.

Por citar un par de ejemplos, recuérdese un estudio de 1959 donde el musicólogo peruano Josafat Roel Pineda (1921-1987) concluyó que el yaraví contemporáneo, también llamado “triste” en varios países sudamericanos, desciende directamente del *harawi* prehispánico, si bien filtrado por siglos de “colonización” (Roel, 1959, pp. 133-134, 177). Tómese en cuenta también el estudio otrora inédito de Carlos Vega (1898-1966), también de mediados de Siglo XX, donde el musicólogo argentino meditó a profundidad sobre el origen estilístico de las tonadas y bailes del Códice.<sup>6</sup> Tras estudiar las láminas originales en Madrid, Vega concluyó que virtualmente todas las partituras del Códice son “fórmulas híbridas” pero que al menos tres tonadas son “tristes de influencia aborigen”, a saber: “La brugita para cantar de Guamachuco” (Estampa 190), “El diamante para bailar cantando de Chachapoyas” (Estampa 187) y, en efecto, “El Tupamaro de Caxamarca”, la pieza de la figura 2.<sup>7</sup>

Vega puso en tela de juicio la habilidad de quienes anotaron la música del Códice a finales del siglo XVIII y clamó haber corregido muchas de las transcripciones basándose en supuestas normas absolutas de fraseología (que no eran tal cosa porque se sustentaban en la familiaridad de ese autor con algunas convenciones de la música popular andina de su época). El esfuerzo de Vega por definir el origen de cada pieza y por “enderezar las ovejas descarriadas” fue quizás acertado desde un punto de vista técnico, pero no oculta su afinidad con las preconcepciones que hemos venido identificando: que hay música más auténticamente indígena que otra, que esta tiene una forma correcta o ideal que ha persistido por siglos y, en fin, que Martínez Compañón registró transcripciones exactas de esa música y quería representar sus atributos indígenas o mestizos esenciales. Sin embargo, como se sugirió en este apartado, esos son anhelos y expectativas que surgieron en décadas posteriores, en otro contexto histórico.

## II. PARTE

No soy el primero en señalar que el análisis estructural de esta música, por sí solo, tiene utilidad limitada. El etnomusicólogo Raúl Romero escribió en 1995 que los habitantes del valle de Mantaro, al este de Lima, se relacionan con el yaraví y otras músicas andinas de formas que no siempre concuerdan con las de musicólogos expertos y sus archivos. Lejos de hallar definiciones y continuidades históricas certeras, Romero se topó con estilos muy diversos y con acaloradas discusiones en torno al significado de la tradición y la innovación en las músicas andinas. Concluyó que no tiene caso buscar ejemplos de pureza o hibridez, pues es en el constante debate del pasado de una comunidad y su música que surgen las certidumbres e

---

<sup>6</sup> El estudio de Vega fue editado, publicado y anotado por Diana Fernández Calvo (2013).

<sup>7</sup> Las últimas dos tonadas están obviamente emparentadas entre sí musicalmente. La tonada 191b no debe confundirse con la otra “Tonada El Tupamaro, Caxamarca” del Códice, la de la estampa 188, que quizá está mal etiquetada y que Vega asociaba a un baile de salón dieciochesco.

inquietudes identitarias más significativas (Romero, 2001, pp. 2-3, 144-145). Romero nos invita a explorar la relación de cada localidad con su memoria, sus ceremonias y repertorios.

A esta discusión habría que añadir una premisa adicional que se discute con frecuencia en el campo de la etnomusicología histórica: que la relación de una comunidad con su música cambia a medida que se presentan circunstancias que modifican las ideas y expectativas de una comunidad acerca de su presente y su pasado (McCollum y Hebert, 2014). Para señalar lo obvio: la música y sus significados se transforman junto con los usos y gustos fluctuantes de su público. Es por eso que la música no puede analizarse como una estructura sonora que existe aislada de la sociedad, inmutable al paso del tiempo, como si los intérpretes y escuchas carecieran de un entendimiento histórico propio y dinámico de sus repertorios.

Del mismo modo, el análisis de una tonada como la de la figura 2 no debería limitarse a la comparación formal de todos los yaravíos o “tristes de influencia aborígen” conocidos, como si éstos constituyesen un género ideal desapegado de las circunstancias de cada canto, o como si las cualidades con las que se ha definido esa música—aborígen, híbrida, mestiza—se percibieran de igual modo en todo tiempo y lugar. Quienes piensan así sucumben a un análisis “presentista”, que se suscita cuando conceptos y teorías pertenecientes a un dominio temporal específico se transfieren forzosamente a otros dominios temporales, alterando la integridad ontológica de los sujetos históricos y la validez del análisis mismo (Bryant, 2000, p. 511).

Replantear la investigación histórica como un campo relativista en el que conviven distintas subjetividades, epistemologías y temporalidades es una idea que se ha explorado exhaustivamente en los estudios poscoloniales. Los musicólogos que se suman a esa corriente señalan que la historia de la música colonial hispanoamericana se ha escrito de forma eurocéntrica y que es necesario releer archivos y partituras críticamente para traer a la superficie las voces y visiones indígenas que quedaron sumergidas en interpretaciones anteriores (Coelho, 2005). David Irving, por ejemplo, por distancia de la idea de mestizaje, que privilegia el punto de vista de ciertos grupos, y conceptualiza el encuentro de europeos, americanos y asiáticos como un “contrapunto social” en el que la interacción de muchas voces y músicas—hegemónicas y subalternas—ha dado lugar a un abanico de transculturaciones (Irving, 2010, pp.1-12). Como Romero, Irving nos invita a escribir historias que reconozcan esa multiplicidad de puntos de vista.

El Códice Martínez Compañón ya se ha examinado con esta lupa. En un estudio de 2014, Simón Palominos Mandiola partió de premisas poscoloniales para argumentar que varios grupos indígenas se resistieron a la disciplina del colonizador mediante la apropiación y resignificación de hábitos y tecnologías europeas (2014, pp. 35-57). El autor sugiere que parte de esa resistencia se llevó a cabo con músicas y bailes, es decir, en espacios performativos donde ejecutantes y escuchas indígenas tuvieron libertad (limitada) para perpetuar ideas y sentimientos propios de su cultura.

Para Palominos Mandiola, algunas tonadas híbridas del Códice vendrían a confirmar la existencia histórica de esos espacios culturales subalternos en América porque, si bien estas músicas nos llegan distorsionadas por el puño y letra del colonizador, resuenan una y otra vez como expresiones imperfectamente acopladas a la estética europea. La transculturación o mestizaje estilístico de la tonada del Tupamaro de Cajamarca sería evidencia de subversión y la pervivencia de “epistemologías de diferencia binaria” entre conquistadores y nativos. Finaliza Palominos Mandiola proponiendo que tal alteridad sonora emblemática la historia y subjetividad latinoamericana (pp. 38-52).

Al menos en este ejemplo, la lectura poscolonial no nos ha ayudado a avanzar mucho conceptualmente. Nuevamente se presenta la idea de que hay atributos del Códice y sus intérpretes que son esencialmente indígenas o mestizos y que se han mantenido reconocibles como tales por siglos. También subyace la noción de que hay una clase indígena meta-histórica

cuya resistencia anti-colonial ha sido la misma desde la conquista hasta el día de hoy. Estas premisas son a veces tan rígidas y presentistas como las de estudios previos. Con la crítica anterior no se busca descalificar a un autor en particular ni negar los efectos adversos del colonialismo. Simplemente se señala que nuestra comunidad académica es propensa a teorizar la experiencia colonial un tanto dogmáticamente y no siempre con un examen detallado de los sujetos históricos.

El impulso por traer a cuento narrativas de opresión y resistencia indígena es tan potente que ha dejado su huella incluso en historiadores que exploran las fuentes primarias con sumo cuidado. Tal es el caso de Tiziana Palmiero, una autoridad en el Códice Martínez Compañón. Entre otras cosas, Palmiero ha venido dando sustento cada vez más sólido a una hipótesis que circula desde hace décadas: la idea de que varios ejemplos musicales e iconográficos del Códice Martínez Compañón están emparentados con la tradición lírico-escénica del lamento del príncipe Atahualpa, quien fuera aprisionado y ejecutado por los españoles en los baños reales de Cajamarca en 1532.

Palmiero y otros señalan que la tonada del Tupamaro de Cajamarca pudo provenir de una representación teatral de la “decapitación del Inca” y otras escenas ligadas a ese episodio legendario. Si tal escenificación tuvo lugar entre 1782 y 1785, quizá denotó simpatías por la rebelión de Túpac Amaru II, suprimida cerca de Cusco en 1781 (Quezada, 1985, p. 97; Palmiero, 2011, pp. 32-33; Palmiero, 2014, pp. 314, 365, 455, 464, 480-482). Para respaldar esta hipótesis, Palmiero dedica algunas páginas de su tesis doctoral a documentar instancias de rebelión indígena en el norte del virreinato y la participación de Martínez Compañón en los esfuerzos por suprimirlas (Palmiero, 2014, p. 161-168, 181). Así pues, Palmiero también tiene la expectativa de hallar ecos de resistencia simbólica en la música que quedó registrada en el Códice—evidencia de que individuos insatisfechos con el sistema colonial imaginaban utopías de restauración incaica por medio de la música y otras artes escénicas.<sup>8</sup>

La inquietud que producen estas aseveraciones es la completa falta de atención a situaciones en que las voces marginadas pudieron haber aspirado a colaborar con el régimen colonial. ¿Por qué una representación de la ejecución del Inca tuvo que ser un acto subversivo y no una práctica ritual de la comunidad? ¿Hubiera Martínez Compañón dado tal publicidad a semejante representación músico-teatral si esta hubiese sido un franco acto de rebeldía? En todo caso, ¿por qué toda relectura poscolonial debe basarse en antagonismos? ¿Es el Códice realmente ejemplo de un texto absolutamente opresivo que no daba lugar a otras voces u opiniones? Hay que explorar más el horizonte histórico en que se desarrollaron estos personajes antes de decretar *a priori* en qué consistió el diálogo entre supuestas voces hegemónicas y subalternas.

### III. PARTE

Los consejeros de Carlos III echaron a andar un proyecto reformista a lo largo y ancho del imperio hispanoamericano en la década de 1760. Anhelando instituir un sistema de recaudación más eficiente, estos reformadores borbónicos redibujaron el mapa político americano e instituyeron una nueva burocracia cuyo racionalismo centralizador y desapego de las realidades locales empezó a minar cargos, tributos y acuerdos administrativos de larga data (Lynch, 1987, p. 8-11).

---

<sup>8</sup> Las rebeliones andinas del Siglo XVIII son tema de muchos estudios. Serulnikov (2005, pp. 257-260) explica que el levantamiento de Túpac Amaru II forzó un reacomodo de poder entre autoridades coloniales y pueblos indígenas y engendró expectativas utópicas de restauración del poderío inca basadas en creencias mesiánicas y visiones cíclicas de la historia que no compaginaban con las narrativas ilustradas de orden y progreso. En general, el intento borbónico de controlar espacios públicos, disciplinar sujetos y homogeneizar tiempos y prácticas culturales se vio cuartado por la resistencia de poblaciones indígenas, dificultando la relación entre Estado y sociedad civil (Walker, 2005, pp. 77-80).

Martínez Compañón, originario de Navarra, se entrenó en Salamanca y Madrid en ese contexto reformista. Quizá como recompensa por colaborar en la purga de los jesuitas, recibió una cotizada prebenda de chantre en la catedral de Lima, dignidad que ocupó de 1767 a 1778 (Rodríguez van der Spoel, 2013, p. 19-22). Martínez Compañón se ocupó de algunos asuntos musicales limeños en esos años, pero se le recuerda más por administrar capellanías y cofradías, organizar seminarios conciliares y mantenerse activo en la Universidad de San Marcos, donde se familiarizó con el pensamiento francés ilustrado. Se unió a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, organización caritativa en la que se discutieron proyectos utópicos. Sus miembros buscaban maneras de fomentar la industria, la educación y la espiritualidad de la población indígena, que era mayoritaria en el Perú (Berquist, 2014, p. 38).

En 1779 Martínez Compañón fue nombrado obispo de Trujillo, ciudad ubicada en la costa norte del virreinato. Era un centro comercial medianamente importante y hogar de una población considerable: unos 118,000 indios, 80,000 mestizos, 22,000 españoles y 16,000 africanos, según los criterios de un censo contemporáneo (Berquist, 2014, p. 42). Por siglos, Trujillo había sido el puerto de entrada a la sierra norte del Perú, es decir, a asentamientos pertenecientes a los reinos cuismancu y chimú que fueron avasallados por el imperio inca alrededor de 1470 y luego por los españoles en el Siglo XVI. Nótese que la presencia europea en esas serranías no era novedad alguna. De hecho, Chachapoyas es uno de los asentamientos españoles más antiguos de los Andes; los conquistadores se establecieron ahí en la década de 1530 para negociar acuerdos de sucesión con los sucesores de los chimú, que habían mantenido cierta autonomía bajo el gobierno de los incas. Queda todavía mucho por explorar de la historia colonial previa a la llegada de Martínez Compañón a la región.

Al iniciar su recorrido a caballo por las provincias serranas en 1782, el obispo de Trujillo tenía la consigna de preservar la paz e incrementar la productividad económica de la provincia. Si lo logró o no es debatible. Censos disponibles sugieren que la visita fue casi milagrosa: parece ser que, en tres años, Martínez Compañón reactivó las minas de plata de Hualgayoc, fundó decenas de pueblos, iglesias y escuelas y remozó igual cantidad de caminos y canales. Ciertamente, lo más probable es que parte de su quehacer cotidiano, no tan glamoroso, haya sido visitar cada uno de los pueblos de la sierra, dialogar con gobernantes y comerciantes y supervisar, arbitrar o renegociar estatutos de propiedad, tributo y sucesión.<sup>9</sup> Tal había sido la labor de otros visitadores eclesiásticos que actuaban como representantes *de facto* de la Iglesia y de la Corona en zonas remotas del continente. No sería extraño descubrir que el obispo, al igual que otros emisarios de su época, exageró la magnitud de sus labores para promocionarse.

Se sabe poco de los pormenores de la visita. Martínez Compañón no tuvo tiempo de escribir la historia de los eventos porque fue nombrado arzobispo de Santa Fe en Nueva Granada al concluir la visita. Fuera de algunas cartas que envió a sus superiores, quedan pocas reflexiones de los años circundantes. De éstas, las más conocidas son las *Descripciones Geográficas* de José Ignacio Lecuanda, contador de aduana en Lima y sobrino del obispo. Lecuanda las publicó en entregas en el *Mercurio Peruano* en 1793 y 1794 para hacer patente, entre otras cosas, que su tío había sido benevolente con la población indígena a su cargo, pues el sistema de repartimiento forzado se había suprimido a inicios de su mandato y “todo quanto produce [la] industria, labranza y crianza [de los pueblos] está esento de los Reales Derechos, [de modo que] el tributo u omenage que en todas partes pagan los Vasallos a sus Reyes más es en ellos insignia del reconocimiento que pensión gravosa” (citado en Rivera Martínez, 1998, p. 131-132). Según este testimonio, Martínez Compañón no sólo habría reactivado la economía de las provincias sino que habría ganado adeptos a diestra y siniestra y contribuido a mejorar la vida de la mayor parte de la población.

---

<sup>9</sup> También se abocó a diseñar planes de estudio y disciplinar alumnos de escuelas primarias (Ramírez, 2008, pp. 73-99). La música seguramente jugó un papel importante en este ámbito.

¿Tiene caso que un musicólogo se empape de los rumores y detalles de esta visita pastoral? Ciertamente. Como lo presenta Geoffrey Baker en el área cusqueña (2008, pp. 9-11), estudiar la historia de los pormenores políticos y eclesiásticos de las zonas no metropolitanas es indispensable para entender la cosmología y las prácticas musicales de cientos de comunidades urbanas y rurales en Perú. Baker nos recuerda que, en la colonia, los pueblos del Cusco estaban gobernados por sus propios alcaldes y justicias, que tenían un grado de autonomía considerable, que seleccionaban y entrenaban a sus propios músicos y, sobre todo, que tenían capacidad y motivos para colaborar o retar a emisarios metropolitanos. Por ejemplo, hubo alcaldes, justicias y cabildos locales que reaccionaron enérgicamente en contra de reformas borbónicas que alteraron los cargos y privilegios que les correspondían por derecho y linaje. Túpac Amaru II se sublevó para protestar disposiciones que diezmaron el ingreso de sus pueblos y familias cusqueñas.

Con esto en mente, regresemos a los eventos de la visita de Martínez Compañón al norte del virreinato y a las circunstancias que dieron luz a las láminas del Códice. Es probable que el obispo haya mandado hacer estas últimas con algo de egoísmo, para glorificar sus esfuerzos como visitador, reformador y guía espiritual. En varios de sus testimonios escritos, sus prioridades y puntos de vista definitivamente se imponen sobre los de otros.<sup>10</sup> Esto no implica, sin embargo, que las voces marginadas hayan sido siempre las de individuos que militaban contra el régimen o que cooperaban con el obispo a regañadientes. Por el contrario, algunas de las voces que no dejaron registro escrito y que quizá haría falta recuperar o decodificar podrían ser las de sujetos y corporaciones andinas que se aprovecharon de la visita pastoral y maniobraron tras bambalinas para defender o renegociar sus privilegios en un momento en el que un alto dignatario se acercó a sus puertas a hacer reformas y ofrecimientos—situación que no se presentaba muchas veces en la vida, cabe señalar.

Aproximémonos a la música y las ilustraciones del Códice desde esta perspectiva. Una representación teatral de la captura y decapitación de Atahualpa en Cajamarca pudo ser un acto diplomático organizado por autoridades y pobladores locales que optaron por hacer un despliegue magno de leyendas y repertorios tradicionales para subrayar el hecho de que ellos eran los herederos legítimos de los asientos y tributos que caciques y conquistadores ancestrales acordaron compartir desde 1532. Quizá el propósito de tal despliegue ceremonial, extraordinario, era convencer al obispo y a otros emisarios recién llegados de que había tradiciones y lazos políticos locales que no valía la pena desdibujar con el frenesí de las reformas.

Otros pueblos pudieron haber estado clamando cosas similares al escenificar tonadas y bailes que quedaron asociados en el Códice a las localidades de Chachapoyas, Huamachuco y Otuzco (donde sí había energías rebeldes en esos años, cabe señalar). Esta lectura daría especial significado a una cachua navideña que dice: *“Dennos lecenia Señores, supuesto ques Nochebuena, para cantar y baylar al uso de nuestra tierra. Quillalla Quillalla Quillalla.”* La escenificación de ese canto ritual en 1784 o 1785, con sus distintivas interjecciones en lengua indígena, pudo haber sido patrocinada por grupos políticos y eclesiásticos locales que intentaron convencer al obispo de que ellos eran los expertos en los “usos de su tierra” y, por ende, los expertos con quienes debía entablar negociaciones e iniciar proyectos reformistas.

Bien pudiera ser, como se ha sugerido a raíz de la obra de Juan Carlos Estenssoro Fuchs (2005) y otros historiadores, que el despliegue de privilegios, íconos y ritos nobiliarios en el

---

<sup>10</sup> Es de suponer que Martínez Compañón se presentaba con actitud paternalista y algo autoritaria en los pueblos. En mayo de 1786 le aseguró al rey de España que mantenía por iguales a los indígenas siempre y cuando éstos se persuadiesen de que “el Señor los ha tratado con mucha misericordia y amor de haberlos redimido de la dura servidumbre que padecían bajo el imperio despótico de los Incas [...] y siempre que así mismo lleguen a convencerse de que en las negociaciones y tratos particulares con los españoles y demás castas son verdaderamente beneficiados” (citado en Vargas Ugarte, 1966, p. 207).

Perú era un acto hueco—un alarde inofensivo de soberanía residual, en el fondo inexistente, que no restaba nada de poder real a los colonizadores. Tal situación no invalidaría el hecho de que los títulos y tributos andinos eran un elemento constitutivo de la gobernabilidad de muchos pueblos y de su relación con la metrópolis; de que había individuos que encontraban significado y prestigio en las ceremonias e íconos asociados; y de que distintas localidades se valieron de ese sistema de símbolos y privilegios para obtener ganancias a veces a expensas de sus vecinos. Quizá hubo quienes hicieron lo posible por llamar la atención o cambiar la actitud de Martínez Compañón hacia sus comunidades con ayuda de esos símbolos aristocráticos—con música, por ejemplo.

Por su parte, a pesar de actuar paternalista e interesadamente, el obispo pudo haber estado proporcionando un servicio a muchos de los pueblos serranos al interceder por ellos ante el gobierno virreinal con un documento atractivo que hacía gala de sus buenas costumbres y su trabajo productivo. Muchos en la comarca deben haberse alegrado de ser representados como súbditos pacíficos y laboriosos, o sea, en polos opuestos al de Túpac Amaru II, de cuyos conflictos en tierras lejanas seguramente llegaron noticias. El Códice podría verse como un intento de promocionar las virtudes del norte del virreinato a los ojos de reformadores en Lima y Madrid que no estaban al tanto de los pormenores de Trujillo, Cajamarca, Huamachuco, Chachapoyas y localidades todavía más pequeñas. Quizás Martínez Compañón usó las ilustraciones del Códice para convencer a ciertas autoridades metropolitanas y de ultramar de que valía la pena invertir recursos en una región pacífica o de que se debían perpetuar los arreglos políticos previamente establecidos para asegurar el desarrollo y el gobierno estable. Cabe especular que varios en los pueblos pudieron haber estado de acuerdo con ese proyecto publicitario.

Así pues, no todos los aspectos de la visita fueron desiguales o coercitivos. Hubo alcaldes andinos que obtuvieron del obispo fondos adicionales para escuelas, caminos y acequias y que aseguraron así su estatus político. A cambio, el obispo los pudo contar como aliados y probablemente aseguró sus tributos. Sabemos que Martínez Compañón forjó una relación cercana con el cacique Don Patricio Astopilco y Caravanco, cacique de las siete guarangas de Cajamarca, quien pidió ayuda a la Corona para fundar escuelas y donó parte de sus tierras para tal efecto. El obispo impulsó dicho proyecto y confirmó a 40,380 habitantes en tal jurisdicción (Berquist, 2014, p. 64). Quizá Don Patricio instó a su gente a proporcionar festejos y música en retribución, y quizá incluso comisionó la manufactura de varias de las ilustraciones y transcripciones musicales del Códice como acto conmemorativo, de bienvenida o despedida para el obispo.<sup>11</sup> ¿Habría sido ese el contexto en el que se cantó la tonada del Tupamaro de Cajamarca?

Si se acepta lo expuesto hasta este punto, entonces se debe contemplar la posibilidad de que el Códice Martínez Compañón haya registrado las “epistemologías patrióticas” de músicos, gobernantes y demás pobladores de los pueblos del norte del virreinato peruano. “Epistemología patriótica” es un término que se toma prestado de la obra de Jorge Cañizares-Esguerra (2001), historiador ecuatoriano. Cañizares-Esguerra lo usó en un contexto ligeramente distinto para referirse al discurso y pensamiento aristocrático de clérigos e intelectuales criollos que comenzaron a hacer gala de su conocimiento de historias nativas y de sus colecciones de artefactos prehispánicos a mediados del Siglo XVIII. Hacían eso para legitimarse como autoridades veraces y expertas en una época en la que escritores y viajeros procedentes de Europa denostaban las fuentes históricas y la producción académica del Nuevo Mundo por la supuesta falta de objetividad de los testimonios de indígenas y conquistadores de generaciones pasadas. Según Cañizares-Esguerra, numerosos intelectuales criollos comenzaron a reivindicar tradiciones orales, crónicas y artefactos hispanoamericanos para poner en alto el nombre de sus localidades y regiones natales. Ejemplos de este tipo de pensador en otras latitudes del

---

<sup>11</sup> Parece que Astopilco habitaba la antigua casa del príncipe Atahualpa (Palmiero, 2014, p. 159).



**Figura 3:** “Danza del chimo.” Trujillo del Perú, Volumen II, Estampa 151



**Figura 4:** “Alcalde Yndio de Sierra.” Trujillo del Perú, Volumen II, Estampa 50

continente americano fueron Juan José de Eguiara y Eguren, catedrático de la Real y Pontificia Universidad de México que anotó y criticó fuentes primarias de la conquista de México del Siglo XVI, y las autoridades novohispanas que restauraron la llamada Piedra de Sol (“calendario azteca”) en la década de 1790.

Guiarse por epistemologías patrióticas no equivalía a haber desarrollado sentimientos protonacionalistas. Las autoridades criollas e imperiales no buscaban necesariamente cultivar una identidad común entre pueblos, ciudades o regiones diversas del continente americano—ya se vio que ese impulso aparecerá más adelante, en el Siglo XIX. Según Cañizares-Esguerra, las epistemologías patrióticas de la segunda mitad del Siglo XVIII se fundamentaban más bien en la labor entusiasta de grupos letrados bien acomodados que estaban orgullosos de sus ciudades, provincias y legados, interesados en reivindicar a sus antepasados ante los forasteros, y deseosos de dialogar con el movimiento ilustrado europeo bajo premisas avaladas con criterios americanos. Entre ellos se contaban aristócratas, anticuarios, clérigos y escritores.<sup>12</sup>

Martínez Compañón podría considerarse partícipe de esa corriente intelectual. Por un lado, es evidente que el obispo albergó esperanzas de presentarse ante el mundo como un pensador moderno que catalogaba plantas, animales, personas y objetos de forma científica. Sin embargo, él y sus colaboradores también parecen haber querido desplegar un conocimiento erudito de historias, costumbres y leyendas locales—un saber que no era tan accesible para el visitante casual porque demandaba compenetración con las formas de pensar, vivir y gobernar en el

<sup>12</sup> Para Higgins (2000), la aparición de epistemologías patrióticas en el mundo hispanoamericano estuvo relacionada con el surgir de “subjetividades criollas” en América. Esta subjetividad no era un tipo de mestizaje sino más bien un “posicionamiento ambiguo” entre cosmovisiones europeas y americanas.

Nuevo Mundo. Tal valoración de prácticas y saberes nativos deja abierta la posibilidad de que el contenido textual e iconográfico del Códice no sea realista del modo documental o etnográfico que entendemos hoy día. En el marco de una epistemología patriótica, las representaciones de ceremonias, leyendas y músicas autóctonas habrían sido fidedignas en la medida que dieran fe de los imaginarios de cada localidad, no de los hechos objetivos.

Es por eso que debemos tener cautela antes de asociar toda representación de la captura y ejecución del Inca con episodios históricos concretos. A pesar de su tono quejoso, el lamento del Tupamaro pudo haber estado simbolizando y celebrando leyendas ancestrales y los linajes hispanoamericanos asociados. Interpretarlo como un mensaje de resentimiento hacia las autoridades coloniales podría ser desacertado.<sup>13</sup> Del mismo modo, sería imprudente equiparar el interés de Martínez Compañón en íconos, ceremonias y artefactos de origen prehispánico con una curiosidad indigenista similar a la de pensadores de fines del Siglo XIX o principios del XX. Es probable que el obispo haya estado menos interesado en revivir las grandezas de un pasado milenario ya desaparecido que en enaltecer las tradiciones, músicas, símbolos e imaginarios de un venerable sistema de gobierno colonial que, a pesar de su apariencia arcana, preservaba vitalidad y funcionalidad a los ojos de gobernantes y súbditos de la Corona.

¿Y qué decir de los súbditos y sus imaginarios en este sentido? Aunque Cañizares-Esguerra no lo contempla, propondría que a fines del siglo XVIII se desarrollaron epistemologías patrióticas andinas análogas a las criollas entre grupos mestizos e indígenas. Ese patriotismo probablemente se acentuó a medida que caciques, latifundistas, comerciantes, clérigos, e intelectuales de los pueblos—patricios serranos—temieron ser opacados o declarados obsoletos por burócratas y reformistas de la metrópolis, forasteros poco familiarizados con los usos de sus tierras. Al recibir noticia de la llegada del obispo—visitador de alto rango con el que podían dialogar de frente—esos líderes andinos pudieron haber invocado símbolos, leyendas y linajes aristocráticos estratégicamente. Algunos de sus fines hubieran sido ostentar y ennoblecer sus historias personales y grupales, defender sus privilegios corporativos, promover el desarrollo de sus pueblos y tierras en sus términos propios y dejar constancia de su abolengo y funcionalidad dentro de un sistema político, social y cultural que había operado exitosamente por más de dos siglos. Sostengo que tales eran las preocupaciones que guiaban los debates históricos e identitarios de aquellas comunidades andinas y que la música del Códice podría ser un testimonio fidedigno, si bien no letrado, de sus imaginarios tradicionales—o sea, de sus epistemologías.<sup>14</sup>

De ser así, el garbo y refinamiento de la música del Códice Martínez Compañón no sería ni una distorsión de autoridades coloniales que se apropiaron de músicas indígenas ni una expresión de rebeldía de sujetos subalternos que se resistieron al coloniaje. Entretengamos más bien la posibilidad de que esas músicas e ilustraciones fueron una colección de auto representaciones patrióticas que fueron desplegadas orgullosamente por todas las autoridades indígenas y coloniales involucradas. Ese tipo de auto-representación era afín a la cosmovisión de los pueblos andinos de 1785 y compatible con las instituciones fundacionales de la monarquía hispanoamericana, o sea, con las del sistema político que imperaba antes de las reformas borbónicas.

Espero que las palabras anteriores convenzan al lector de ya no ver estas tonadas y bailes dieciochescos de forma genérica, como producto de un mestizaje estilístico abstracto, o de forma contracultural, como un desencuentro sempiterno entre clases hegemónicas y subalternas,

---

<sup>13</sup> A la misma conclusión llega la historiadora Emily Berquist (2014, p. 112) cuando dice que tales representaciones no eran señal de insubordinación de las poblaciones indígenas sino demostración de que éstas eran capaces de desplegar su herencia cultural sin dejar de permanecer leales a la Corona.

<sup>14</sup> Esto podría entenderse también en los términos planteados por Romero (2001). El encuentro entre pueblos andinos y reformistas borbónicos desencadenó una serie de “pasados debatidos”. La respuesta de esos pueblos fue hacer despliegue nativista de entendimientos, costumbres y músicas locales. Tal respuesta tradicionalista vendría ser una manifestación de sus epistemologías patrióticas.

sino como enunciaciones históricas que resultaron de complejas negociaciones políticas e identitarias entre integrantes de un antiguo régimen. Seguramente podremos entenderlas más a fondo si tenemos paciencia y acceso a los archivos diocesanos y parroquiales necesarios. Y confío que esta agenda de investigación será aplicable a repertorios similares en otras partes del continente.<sup>15</sup>

## REFERENCIAS

### Fuentes primarias

- Trujillo del Perú: vol. 2. (2015). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/trujillo-del-peru--volumen-ii/html/>
- Valle Riestra, J. (1921). *Ollanta, Reminiscencias por su autor José Valle Riestra*. Lima: Guillermo Brandes.

### Fuentes secundarias

- Baker, G. (2008). *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Berquist, E. K. (2014). *The Bishop's Utopia: Envisioning Improvement in Colonial Peru*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bryant, J. M. (2000). On Sources and Narratives in Historical Social Science: A Realist Critique of Positivist and Postmodernist Epistemologies. *British Journal of Sociology*, 51 (3), 489–523.
- Cañizares-Esguerra, J. (2001). *How To Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford: Stanford University Press.
- Claro Valdés, S. (1980). Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII. *Revista musical chilena*, 34 (149-150), 18-33.
- Coelho, V. A. (2005). Music in New Worlds. En Carter, T. y Butt, J. (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (pp. 88-110). Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Coronado, J. (2009). *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- D'Harcourt, M. y d'Harcourt, R. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- Estenssoro Fuchs, J. C. (2005). Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En Majluf, N. (ed.), *Los incas, reyes del Perú* (pp. 93-173). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Fernández Calvo, D. (2013). La música en el código del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año XXVII, número 27, 345-412.

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, valdría la pena escribir otro texto que explore la forma en que el Código y su música dialogaron con una vasta red de epistemologías patrióticas análogas en otros pueblos de América y más allá. O sea, habrá que situar esta discusión dentro de un gran movimiento ilustrado continental y trasatlántico cuyos vectores hispanoamericanos siguen sin explorarse por completo (Withers, 2007).

- Higgins, A. (2000). *Constructing the Criollo Archive: Subjects of Knowledge in the Bibliotheca mexicana and the Rusticatio mexicana*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Irving, D. R. M. (2010). *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Lynch, J. (1987). The Origins of Spanish American Independence. En Bethell, L. (ed.), *The Cambridge History of Latin America. Volume III: From Independence to c. 1870* (pp. 3-50). Nueva York: Cambridge University Press.
- McCollum, J. y Hebert, D. G. (2014). Foundations of Historical Ethnomusicology. En McCollum, J. y Hebert, D. G. (eds.), *Theory and Method in Historical Ethnomusicology* (pp. 1-34). Lanham: Lexington Books.
- Palmiero, T. (2011). Tupamaro de Caxamarca: Tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el códice Martínez Compañón (1782-85). *Revista musical chilena*, 65 (216), 8-33.
- Palmiero, T. (2014). *Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado.
- Palominos Mandiola, S. (2014). Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacio de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad. *Revista musical chilena*, 68 (222), 35-57.
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú*, Tomo IX: Procesos e instituciones (pp. 363-677). Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Quezada, J. (1985). Decadencia y ocaso de la cultura musical en la colonia (1760-1823). En *La música en el Perú* (pp. 93-102). Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Ramírez, S. E. (2008). To Serve God and King: The Origins of Public Schools for Native Children in Eighteenth-Century Northern Peru. *Colonial Latin American Review*, 17 (1), 73-99.
- Rivera Martínez, E. (comp.). (1998). *Antología de Trujillo*. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.
- Roel Pineda, J. (1959). *El wayno del Cuzco*. Lima: Comité Interamericano de Folklore.
- Romero, R. R. (2001). *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.
- Saavedra, L. (2014). El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 19 (35), 79-100.
- Serulnikov, S. (2005). Andean Political Imagination in the Late Eighteenth Century. En Jacobsen, N. y Aljovín de Losada, C. (coords.), *Political Cultures in the Andes, 1750-1950* (pp. 259-277). Durham: Duke University Press.
- Stevenson, R. M. (1960). Early Peruvian Folk Music, *The Journal of American Folklore* 73, 112-132.
- Vargas Ugarte, R. (1966). *Tres figuras señeras del episcopado americano*, Lima: Charles Milla Batres.
- Walker, C. (2005). Civilize or Control? The Lingering Impact of the Bourbon Urban Reforms. En Jacobsen, N. y Aljovín de Losada, C. (coords.), *Political Cultures in the Andes, 1750-1950* (pp. 74-95). Durham: Duke University Press.

Withers, C. W. J. (2007). *Placing the Enlightenment: Thinking Geographically about the Age of Reason*. Chicago, The University of Chicago Press.



*Aportes del músico Eduardo Fernández a la optimización del tiempo  
en el aprendizaje de la guitarra clásica*



*Eduardo Fernández's Contributions to Time Optimization in  
Classical Guitar Learning*

---

**Daniel Hugo Romero Vizcarra**

Universidad Nacional de Música

danielromerovizcarra@gmail.com

**Resumen**

La presente investigación propone una solución al problema de la falta de tiempo en el estudio de la guitarra clásica, analizando para ello los aportes del libro *Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista* del músico y pedagogo uruguayo Eduardo Fernández. En el trabajo se exponen vías concretas de aplicación del citado texto para los diferentes aspectos pedagógicos, como el análisis musical, la digitación y la solución de dificultades técnicas.

**Palabras clave**

Optimización del tiempo; aprendizaje de la guitarra; Eduardo Fernández

**Abstract**

The present research proposes a solution to the lack of time in classical guitar learning by analyzing the contributions of Uruguayan musician and teacher Eduardo Fernandez as found in his book *Technique, Mechanism, Learning: An Investigation into Becoming a Guitarist*. This research presents specific steps so as to apply the cited book to different pedagogical aspects such as musical analysis, fingering, and solutions to technical difficulties.

**Keywords**

Time Optimization; Study of Guitar; Eduardo Fernandez

Recibido: 16/10/17

Aceptado: 24/11/17

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace de la inquietud por encontrar solución a los problemas frecuentes en la enseñanza de la guitarra clásica. La búsqueda de estas soluciones conlleva a una reflexión sobre el origen de los problemas aquí abordados. Siguiendo este camino se concluye que son diversos aspectos, tanto musicales como contextuales, los que entran en juego respecto a la falta de tiempo en el estudio de la guitarra clásica.

El guitarrista y pedagogo uruguayo Eduardo Fernández escribió el libro titulado *Técnica, mecanismo y aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista* en el que encontré la validación de procedimientos didácticos que hasta entonces había aplicado de manera empírica. En este trabajo se explican los aportes más resaltantes del libro para su aplicación en la optimización del tiempo de estudio de la guitarra clásica; ya que la falta de tiempo es un problema frecuente en el proceso de aprendizaje.

El trabajo se divide en dos partes: en la primera, se contextualiza el problema en la experiencia docente —concretamente, en la Universidad Nacional de Música de Perú— y en la segunda, situándonos en la labor de enseñanza, se propone una gama de procedimientos didácticos que constituyen soluciones concretas para el problema. Cabe mencionar que el texto de Fernández es en sí mismo un aporte y que el presente trabajo busca clarificar su aplicabilidad y valorar su eficacia, por ello sugiero la lectura del libro a los guitarristas.

Para este trabajo de investigación he tomado como base teórica los planteamientos de Jacques Rancière sobre la “emancipación intelectual”, la cual será una importante premisa para entender el proceso de aprendizaje en términos generales. Por otra parte, dicha teoría está directamente relacionada con la postura de Fernández, ya que promueve la búsqueda de la autonomía en el estudiante. Aplico estos marcos con la convicción que, sabiendo que el camino del conocimiento no tiene fin, somos los guitarristas los responsables de nuestro aprendizaje.

Finalmente, haberme embarcado en esta investigación ha sido una experiencia sumamente enriquecedora tanto a nivel personal como profesional. Mientras que como docente y autodidacta de la guitarra me veo en la obligación de aportar herramientas y recursos que podrían ser útiles en el proceso de formación de nuevas generaciones entregadas a la profesión de la música.

Por el aprecio y gratitud que tengo hacia mis alumnos y mis mentores, y por el grato compromiso que siento con la actividad que más me apasiona —la enseñanza— espero honestamente cumplir con el cometido de ofrecer un beneficio a la comunidad guitarrística y musical en general.

## 1. EL APRENDIZAJE DE LA GUITARRA EN EL ÁMBITO PROFESIONAL

### Situación de la enseñanza en instituciones de formación musical en el Perú

En Perú, la formación de guitarristas se desarrolla en escuelas superiores estatales y en conservatorios regionales de música de las principales ciudades del país, como Arequipa, Cajamarca, Cusco, Puno y Trujillo. Algunas de estas instituciones otorgan el grado universitario, como el Conservatorio Regional de Música Luis Duncker Lavalle de Arequipa y el Conservatorio Regional del Norte Público Carlos Valderrama de Trujillo. En la capital, existen universidades privadas que imparten la carrera de música, como la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad San Martín de Porres, el Conservatorio de Lima Josafat Roel Pineda y la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas —esta última se enfoca principalmente en el ámbito de la música popular—.

Por su parte, la Universidad Nacional de Música —la misma que hasta junio del presente año fuese el Conservatorio Nacional de Música— se ha consolidado como uno de los principales

centros de formación de guitarristas del país. La carrera profesional de Guitarra se desarrolla dentro del Programa Académico de Interpretación Musical y se imparte en dos secciones: la Sección de Estudios Preparatorios (SEP), que a su vez se divide en las subsecciones Escolar y Post-escolar, y la Sección de Estudios Superiores (SES), la cual otorga grado universitario. Ser parte de la Universidad Nacional de Música como estudiante de la SES depende de la resolución positiva de rigurosos exámenes teóricos y de especialidad, y no solo se debe lidiar con un alto nivel requerido sino también con la escasa cantidad de vacantes ofertadas anualmente por la institución —que por lo general fluctúan entre dos y cuatro— y la elevada demanda de postulantes.

Además de la exigencia del repertorio y la competencia entre postulantes, hay otro aspecto que hay que tener en cuenta: en el proceso de admisión el estudiante rinde el examen de especialidad ante una de las comisiones del jurado; sin embargo, en este examen se pone en funcionamiento más de una comisión, por lo cual los criterios de calificación pueden no ser homogéneos.

En la especialidad de Guitarra, los lineamientos académicos están expresados en una sumilla oficial; no obstante, para contribuir con la formación de músicos profesionales, se hace necesario ciertos cambios, sobre todo en el establecimiento de la cantidad y dificultad de las obras para cada ciclo, pues en la situación actual, los alumnos tienen que estudiar un amplio número de obras, lo que genera reducir la profundización en el trabajo de cada una.

### **Un paradigma formativo, un paradigma académico**

La estructura académica de la Universidad Nacional de Música constituye y se asume como un paradigma en la formación de los guitarristas. La cuestión del caso es saber si dicha estructura es coherente con los nuevos contextos, si continúa siendo válida y por cuánto tiempo más lo será. Por ello, esta investigación surge a raíz de la percepción de una malla curricular cuestionable, que carga injustificadamente a los estudiantes de obligaciones que distraen su ejercicio principal. ¿Es acaso la perpetuación del paradigma académico la que ha generado las escasas de tiempo en los estudiantes de guitarra?

Si se tiene en cuenta que un guitarrista abordará la música desde la perspectiva del instrumentista, el estudio del propio instrumento debería ser su principal actividad y representar así la mayor carga horaria no lectiva, pero basta con preguntar a los alumnos sobre la cantidad de horas que requieren para cumplir con los trabajos de sus cursos teóricos —además de las horas lectivas que estos abarcan— para saber que la balanza del tiempo de estudio no se inclina hacia el instrumento. Seguir este paradigma desde un punto de vista metodológico genera, por ejemplo, que un estudiante de guitarra que llega a dominar la lectura en clave de do en 1.<sup>a</sup> línea y leer ejercicios de relativa complejidad, probablemente sea menos capaz de ejecutar su instrumento en una clave inusual; por lo tanto, habrá invertido tiempo en adquirir una destreza que no le será útil.

### **Sobre la idiosincrasia del estudiante de guitarra**

Es materia de investigación multidisciplinaria entender la idiosincrasia de un grupo humano, por la gran diversidad de factores que influyen en ella. Todo ser humano pertenece a la vez a diferentes grupos sociales (Calin, 1998, p. 1). Es en esa relación de pertenencia donde se constituye los rasgos distintivos de una colectividad, en este caso, de los estudiantes de guitarra.

El carácter subjetivo de la interpretación musical sugiere que el aprendizaje no sea categórico. Al no estar en el dominio de la ciencia, en la praxis musical no existe el concepto “mejor interpretación” como la mejor opinión, método, alumno o maestro; por lo que se considera que la formación del guitarrista debería estar enfocada en implementarlo de recursos, con la

finalidad de que en algún momento pueda aplicar sus propios criterios y ejerza su voluntad de desarrollo musical. Evidentemente es necesario, en primer lugar, que el estudiante tome conciencia de sus propias capacidades.

Jacques Rancière (1987) llama “emancipación intelectual” al proceso en el que la inteligencia se subordina a la voluntad. Esta propuesta de acción es antagónica con la realidad observable en los estudiantes de guitarra, quienes dejan ver que es más fácil esperar el conocimiento que buscarlo. En todo caso, esto es a lo que se le ha acostumbrado al estudiante. Esta situación de no subordinación desencadena además otros indicadores como la sobrevaloración del calificativo del curso en detrimento de la valoración del aprendizaje real, y condiciona así al alumno a validar su desempeño solo a través de los ojos del profesor y no somete su trabajo a su propio juicio, reflexión y decisión, por lo que el estudiante buscará la aprobación del profesor antes que buscarla desde sí mismo.

Para evidenciar lo antes dicho se trae al recuerdo la siguiente anécdota, en la que a un alumno, luego de una de sus actuaciones, se le preguntó: “¿Es esta la versión que te gustaría escuchar?” Respondió: “Creí que así le iba a gustar [a usted]”. Se hace necesario, entonces, indicar que esta posición no es conveniente cuando se busca que el estudiante aprenda a formar su opinión crítica, sobre todo en el contexto de la educación universitaria que debe tender al desarrollo de la autonomía. En relación con esto, Rancière (1987, p. 51) dice: “El secreto de los buenos maestros es guiar discretamente la inteligencia del alumno a través de sus preguntas, las mismas deben ser suficientemente discretas para hacerles trabajar sin abandonarlos” [traducción propia].

## 2. QUÉ ES OPTIMIZAR EL TIEMPO

### Eduardo Fernández ofrece su libro

En el año 2000 el guitarrista y pedagogo uruguayo Eduardo Fernández publica el libro titulado *Técnica, mecanismo y aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*, de la casa editorial Art Ediciones de Montevideo, Uruguay. Dicho texto es analizado en el presente trabajo con la finalidad de describir sus aportes a la optimización del tiempo en el aprendizaje de la guitarra.

El texto de Fernández es una propuesta sobre cómo llegar a ser guitarrista que —sin pretender ser un método— presenta un importante enfoque pedagógico. Cuenta con dos secciones: la primera trata sobre los mecanismos necesarios para tocar guitarra y la segunda, sobre los procedimientos técnicointerpretativos de este arte. En el desarrollo del texto se presentan diversas formas de aplicación de estos mecanismos, que se contextualizan en fragmentos o pasajes de obras guitarrísticas.

Acerca de su propio libro, Fernández (2000) dice: “Sobre todo, si hay algún aporte en esta obra, espero que sea más bien el método de llegar a las conclusiones que las conclusiones mismas” (p. 9). Para complementar dicho enunciado, se puede citar al filósofo francés Rancière (1987, p. 24) quien menciona que “podemos aprender solos y sin maestro si así lo queremos, por la fuerza de nuestro deseo o la imposición de la situación” [traducción propia].

### Responsabilidad compartida docente - estudiante

En el complejo proceso de la enseñanza-aprendizaje, maestro y estudiante entran en una profunda relación. Dependiendo de la perspectiva, sería relativamente simple asignar un porcentaje mayor de responsabilidad a uno o a otro. Por el carácter subjetivo de toda opinión no tendría beneficio alguno conocer dicho porcentaje sino para señalar a un potencial culpable. En cambio, asumir que existe una responsabilidad compartida entre dos partes que buscan un

fin común sería una posición pertinente. Si bien existen estos dos roles, que en el proceso son específicos, esta sección se enfoca específicamente en la del docente. Según Burga (2004) los lineamientos del nuevo enfoque pedagógico buscan que el proceso:

- 1) promueva la construcción de los conocimientos y la participación activa de los educandos en este proceso; 2) se oriente al desarrollo de estructuras mentales básicas y de la capacidad para 'aprender a aprender'; 3) genere aprendizajes duraderos recogiendo los saberes previos de los estudiantes y logrando que dichos saberes sean significativos para el proceso educativo y, en particular, para los alumnos; y 4) favorezca el rol del docente como un facilitador del aprendizaje; entre otros importantes aspectos. (pp. 9-10)

Estos lineamientos de orden general no deberían ser ajenos a la educación musical, por ello, son integrados al cuerpo analítico de este trabajo.

### **Cómo optimizar el tiempo de aprendizaje: aportes al aprendizaje**

Habría que preguntarse primero qué es optimizar, ya que el eje de esta investigación gira en base a la optimización del tiempo en la formación del guitarrista clásico. Según el Diccionario de la Real Academia Española, "optimizar" es "buscar la mejor manera de realizar una actividad". Por otro parte, Fernández plantea una solución al problema de la falta de tiempo sugiriendo una ruta óptima de aprendizaje. Para Fernández (2000, p. 11), el aprendizaje de la guitarra es un proceso de adquisición de un mecanismo o el dominio de un pasaje, en el caso de la técnica. El aprendizaje de una obra "consta entonces de la suma de mecanismos utilizados más la técnica específica requerida para la ejecución total de la obra". Hasta este punto se ha tratado únicamente de los aspectos mecánicos de la ejecución instrumental, los cuales carecerían de sentido si fueran ajenos a un objetivo de mayor trascendencia: hacer música.

Hacer música es un fenómeno amplio y complejo, que puede potencialmente ser abordado por cualquier disciplina que estudia al hombre y al sonido como sus medios de expresión o, en términos más concretos, como la organización humana del sonido (Blacking, 1974, p. 45). Este trabajo, enfocado en la ejecución musical de la guitarra clásica, otorga gran importancia al análisis musical como un pilar de la actividad interpretativa.

El acto interpretativo es un acto no lineal, se presenta más bien con un carácter cíclico, ya que en el proceso de maduración de la obra se vuelven a repetir algunos de los pasos iniciales del aprendizaje. Inevitablemente surgirán cambios en las digitaciones, el *tempo*, la articulación o en la comprensión misma de la obra. Cuanta mayor profundidad se alcance en el análisis musical, mayor será la especificidad mecánica aplicada, mayor será la necesidad de precisión técnica y, por ende, mayor será el aprendizaje, ya que la cantidad de información se incrementa.

- **Sustento del análisis musical**

El acto de la interpretación musical tiene como punto de partida una voluntad, que en el caso del compositor dará como resultado la composición de una obra y en el caso del intérprete, la *performance* de la misma. Se trata de la misma voluntad en etapas distintas y con roles distintos en apariencia; sin embargo, son dos dimensiones del mismo proceso. Mientras el compositor escribe en notación musical la representación de su voluntad, el intérprete realiza el camino inverso: a través de la notación intenta interpretar la voluntad del compositor. En ambos actores la voluntad se pone de manifiesto en el hecho de buscar respuesta a una pregunta simple: ¿qué quiero escuchar?

Esta voluntad es también la que nos guiará a través del proceso de aprendizaje. Lejos de la subjetividad implicada con el "talento", la voluntad musical se limita a la creatividad, y esta al conocimiento musical en el más amplio sentido de la palabra. Siguiendo esta línea de

pensamiento, primero se debe “conocer” para luego “querer”, por lo que el análisis musical sería el paso inicial de la interpretación, aun desde su estadio más elemental.

Entonces la respuesta a ¿qué quiero escuchar?, resumirá todos los conocimientos y las pautas para seguir en la interpretación. Esta necesidad interpretativa es la que motivará el progreso técnico del guitarrista; es decir, necesidad musical y necesidad técnica son hechos correspondientes. Es frecuente que el estudiante anhele tener una mejor técnica al suponer ingenuamente que así interpretará una obra a cabalidad; sin embargo, es posible que cuente con la técnica necesaria para expresar lo que siente en ese momento, pero no con el convencimiento de que la técnica debe estar al servicio de la música.

- **Selección del pasaje**

Respecto a la solución de fragmentos musicales técnicamente complejos, Fernández (2000) señala: “no es que el pasaje sea difícil, sino que su dificultad es solamente el resultado de nuestra situación frente a él” (p. 40). En consecuencia, plantea que se puede resolver un pasaje difícil en una sola sesión de estudio. Evidentemente la percepción de dificultad de este pasaje dependerá del nivel guitarrístico; no obstante, los procedimientos a través de los cuales se llegará al resultado son útiles a cualquier nivel, es decir, “no existen obras difíciles, la noción de dificultad es nuestra y no de las obras” (Fernández, 2000, p. 40).

La solución de problemas planteada por Fernández es simple y resultará muy familiar, se trata de pasar de lo sencillo a lo menos sencillo de manera progresiva. Aunque tal teoría luce bastante simple, suele permanecer en mente cierto pasaje que se rehúsa a ser adoptado como “sencillo”. Adoptar la visión de Fernández implicaría entonces un radical cambio de nuestra perspectiva.

Con el objetivo de hallar solución a un problema técnico, es imperativo que el pasaje seleccionado tenga un sentido musical identificable. Ello permite entender que la dificultad aparece al interior de un contexto en el que se entremezclan diversos mecanismos que deben ser adaptados progresivamente hasta lograr la solución. A partir de esta idea, los errores de ejecución aparecen en los puntos en que se desconoce con profundidad analítica qué es lo que ocurre mecánicamente.

En el ejemplo de la figura n.º 1 se muestra un pasaje que cumple con las indicaciones precedentes.



Figura n.º 1: Dificultad en op. 35 n.º 13 de Fernando Sor (citado por Fernández, 2000, p. 41)

En este estudio de Fernando Sor —en el lugar marcado con x en la figura n.º 1— se presenta una dificultad, la cual se intenta solucionar habitualmente del modo que aparece en la figura n.º 2.



Figura n.º 2: Solución habitual del fragmento del op. 35 n.º 13. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 41.

Es muy probable que —incluso una vez resuelto el problema, habiendo empleado mucha energía y tiempo en las repeticiones— al contextualizarse se vuelva a errar. Por el contrario, si se hace el trabajo tomando en cuenta el contexto, como se muestra en la figura n.º 1, se podrá apreciar que no hay necesidad de poner la cejilla entera en el lugar marcado con la x sino solo hasta la cuarta cuerda, y así se corregiría el error fácilmente.

- **Digitación del pasaje**

Si bien es cierto que no se pueden determinar reglas generales para la digitación, sobre todo en un instrumento como la guitarra, cuyas posibilidades en cuanto a la ubicación de las notas son muy diversas, el objetivo es hacer música. La digitación será adecuada en cuanto busque servir a dicho fin. Fernández (2000) dice: “Cuanto mejor comprendamos qué implica exactamente digitar un pasaje, más profunda y exacta será nuestra digitación del mismo” (p. 44).

Son cuatro los factores que hay que tener en cuenta al momento de abordar la digitación de un pasaje: *tempo*, articulación, timbre y dinámica (Fernández, 2000, p. 45). Estos factores están relacionados con los cuatro componentes mismos de la música: ritmo, melodía, armonía y timbre (Copland, 1961, p. 47).

- **Operadores y versión cero**

Fernández introduce el concepto de “versión 0” que es el punto de partida en la construcción de ejercicios contextualizados a los que se agregan gradualmente dificultades hasta llegar al pasaje original. Para este fin presenta el concepto de “operadores” que son elementos mecánicos que hacen del pasaje seleccionado lo que es técnicamente. En la figura n.º 3 se puede observar a partir del tercer compás una serie de nomenclaturas que corresponden a la descripción de los elementos mecánicos que constituyen la dificultad técnica.



Figura n.º 3: Elementos mecánicos utilizados en la realización del fragmento del op. 35 n.º 13. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 52.

A continuación se explican las nomenclaturas que aparecen en el ejemplo, se recomienda, además, la consulta del libro para un entendimiento más profundo.

- CP: cambio de presentación
- TL+1: traslado longitudinal más un espacio

- TL-1: traslado longitudinal menos un espacio
- B: del francés *barré* que significa ceja
- TT 3+2: traslado transversal del dedo tres, más porque se sube de dos cuerdas hacia la sexta cuerda
- TT 3-1: traslado transversal del dedo tres menos uno porque se baja de una cuerda hacia la primera

El concepto de “versión 0” consistirá en eliminar en lo posible los elementos mecánicos (operadores) de manera progresiva con la finalidad de crear una versión suficientemente contextualizada como para empezar a trabajar en la solución del problema técnico. En la figura n.º 4 se observa el pasaje original seleccionado del estudio op. 13 n.º 35 de Fernando Sor con los respectivos operadores.

Este mismo fragmento será utilizado para mostrar las diferentes versiones que propone Fernández hasta llegar a la versión original.



Figura n.º 4: Pasaje original del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 54.

Metodológicamente, es importante que el estudiante obtenga por sí solo la “versión 0” del pasaje deseado. La búsqueda de la “versión 0” dará como resultado el entendimiento de los elementos mecánicos que convergen y constituyen la dificultad técnica del pasaje. Este proceso dará como resultado los operadores utilizados y, por consecuencia, la pauta para construir las siguientes versiones en las que se agregan progresivamente dichos operadores.

Evidentemente un pasaje de determinada dificultad técnica se puede descomponer en un número mayor o menor de versiones. Se dejará esto a criterio del estudiante, pues la finalidad es comprender la constitución del pasaje, para lo cual —dependiendo del tiempo que disponga y del grado de interés por profundizar en su aprendizaje, o la necesidad— buscará el número correspondiente de versiones.

En el ejemplo siguiente podemos observar la “versión 0” que Fernández propone, en la cual notablemente se eliminan los cambios de posición, además de utilizar una posición en la cual no hay necesidad de hacer ninguna tensión en los dedos. Se muestra también una progresión de 6 versiones, partiendo de la figura n.º 5 que corresponde a la “versión 0”.

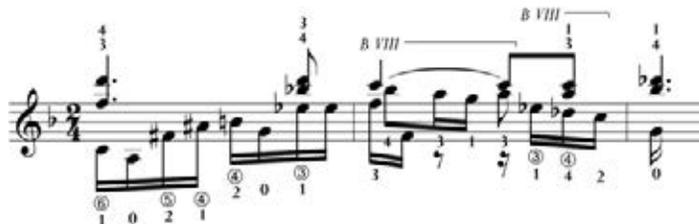


Figura n.º 5: “Versión 0” del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 54.

En la figura n.º 6, correspondiente a la primera versión, podemos observar que se eliminan las indicaciones de las cuerdas, lo cual sugiere que en esta etapa ya no se haga necesariamente uso de la lectura.

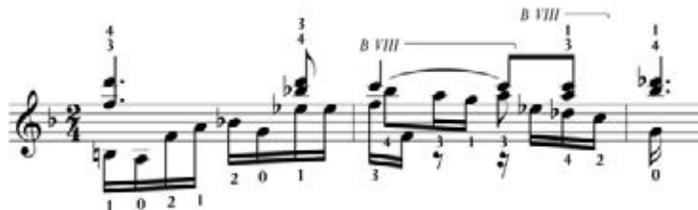


Figura n.º 6: Versión 1 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 59.

En la figura n.º 7, correspondiente a la segunda versión, se comienza a trabajar la extensión del dedo 1 hacia el si bemol, así como también en la segunda semicorchea del segundo tiempo del primer compás.



Figura n.º 7: Versión 2 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 59.

En la figura n.º 8, correspondiente a la tercera versión, se comienza en una posición más abajo, acercándonos de esta manera a la distancia de la extensión requerida en el pasaje original.

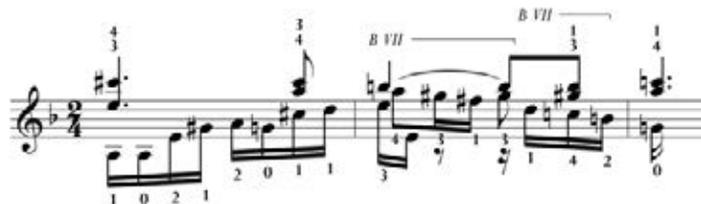


Figura n.º 8: Versión 3 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 59.

En la figura n.º 9, correspondiente a la cuarta versión, se continúa bajando una posición; sin embargo, aún no se aborda el traslado transversal requerido en la tercera semicorchea del segundo tiempo del segundo compás.

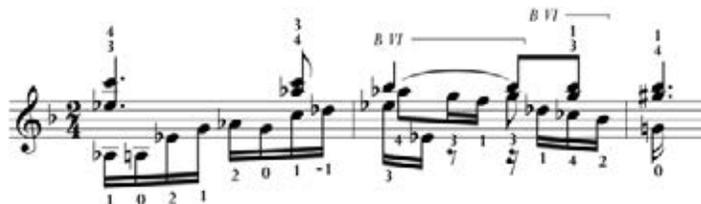


Figura n.º 9: Versión 4 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 59.

En la figura n.º 10, correspondiente a la quinta versión, se sigue bajando una posición. Nuevamente las extensiones se asemejan más a la versión original.



Figura n.º 10: Versión 5 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 60.

En la figura n.º 11, correspondiente a la sexta versión, además del cambio de posición, se introduce el cambio de posición requerido en la tercera semicorchea del segundo tiempo del segundo compás.



Figura n.º 11: Versión 6 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35 de Sor (citado por Fernández, 2000, p. 60).

Cabe resaltar el nivel de especificidad de la digitación además de que asegura un conocimiento profundo de la técnica requerida para la ejecución del pasaje. Escribir dichas digitaciones facilitará la ejecución de la obra en el futuro, sobre todo si se tiene en cuenta la fragilidad de la memoria. La figura n.º 12 corresponde a la versión final.



Figura n.º 12: Versión final del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 49.

Como se ha mencionado anteriormente, la construcción de estas versiones —luego de la identificación de los operadores involucrados— es un proceso flexible de acuerdo a la percepción de la dificultad del pasaje, que puede tener una relación con la destreza del guitarrista, pues en algunos casos se requerirá menos versiones y en otros más.

Por otra parte, teniendo en cuenta que un mismo pasaje puede sugerir diferentes digitaciones, es importante asegurarse de que el proceso de construcción de versiones se esté haciendo sobre una digitación alineada con los objetivos interpretativos. Cuando la ejecución

del fragmento musical alcance el nivel interpretativo deseado y sea reproducible a voluntad se puede decir que el pasaje está resuelto.

Finalmente, Abel Carlevaro (quien fue profesor de Eduardo Fernández), citado por Escande (2012), dijo refiriéndose a sus estudiantes de música: “Hay gente que trabaja doce horas por día, yo creo que hay que pensar doce horas diarias y trabajar una” (p. 9).

### **Aportes a la búsqueda de la excelencia en interpretación**

La búsqueda de la excelencia se convierte en un camino conocido, plausible, en la medida en que se tenga una ruta o al menos se plantee una: este es uno de los objetivos del trabajo. Como en la investigación, el proceso de elaboración de un plan clarifica el camino a seguir. La búsqueda de la excelencia podría ser considerada también como la investigación sobre la excelencia.

La búsqueda de la excelencia responde a cuestionamientos tanto específicos como generales. La excelencia tiene también etapas y niveles, así un guitarrista principiante puede obtener un resultado excelente de acuerdo a su nivel.

Al revisar la definición de “excelencia” según la RAE, se puede leer: “Superior calidad o bondad que hace digno de singular aprecio y estimación algo”. Entonces, la condición de excelencia responderá a los parámetros que describe tal concepto.

#### **• Plantearse objetivos musicales**

Existen diversos caminos para llegar a solucionar problemas técnicos, lo cual indica que el planteamiento de posibles caminos es proporcional a esta diversidad. Sin embargo, Fernández (2000) plantea algunas pautas que se deben seguir en la elaboración de lo que él denomina la “ruta”, que es la realización de las versiones progresivas creadas para contextualizar la resolución de problemas técnicos.

Una premisa general es recordar en todo momento que el objetivo principal es hacer música. Este objetivo primordial desemboca en objetivos más específicos. Por ejemplo, veremos que la música existe cuando la tocamos, por lo cual, la contextualización va mostrando nuevos objetivos específicos, como puede ser la importancia de estudiar poniéndose en una situación psicológica de *performance* musical; esto implicará detectar los elementos que constituyen dicha situación. Si bien es complicado lidiar con el nerviosismo que se experimenta naturalmente al tocar en público, la seguridad —que puede ser adquirida mediante un trabajo consciente— se constituye en el mejor aliado.

Uno de los errores de los alumnos es iniciar el estudio sin tener un objetivo claro. Inevitablemente se harán repeticiones, pero son justamente estas repeticiones —y sobre todo si son numerosas— las que son potencialmente peligrosas por perpetuar paradigmas erróneos de estudio.

Es complicado para un estudiante elegir en cada repetición el objetivo específico, pero considerando que el objetivo mayor es hacer música, preguntarse si lo que uno está tocando es realmente lo que quiere escuchar podría tener la connotación de un imperativo hipotético kantiano: “Debo tocar lo que quiero escuchar”. Para dicho fin, hay que tener en cuenta específicamente los aspectos constituyentes de la música: la dinámica, el *tempo*, la articulación, el carácter, entre otros que constituyen el mapa que se debe seguir para llegar a responder ¿qué quiero escuchar?

Estudiar lento es una condición ineludible que hay que tener en cuenta para el logro, además de la sensación inmediata de mayor facilidad que motiva a seguir y que empodera al estudiante. Si esta sensación de control total es predominante, se podría crear un nuevo paradigma de ejecución de las obras.

Tanto en el trabajo de la versión cero como en el de la ruta, deberá siempre tenerse presente que el objetivo es hacer música, y al tocar una cualquiera de las versiones debe ponerse en ello la misma entrega que en una ejecución pública. Si ese objetivo ha estado presente en todas las fases de nuestro trabajo, no hay duda no sólo de que lo llevaremos a cabo, sino que además lo habremos disfrutado y nos habremos enriquecido. (Fernández, 2000, p. 71)

- ***Sintiendo los primeros resultados***

Los primeros resultados buscan instaurar un nuevo paradigma de estudio: motivar al estudiante a tomar la responsabilidad de su educación y de su trabajo desde la perspectiva del logro. Por su parte Woolfolk (2006) plantea:

El valor del logro es la importancia que tiene el éxito para el estudiante. El valor intrínseco es el gozo que obtiene de la tarea. El valor utilitario está determinado por la magnitud en que la tarea contribuye al logro de metas a corto y largo plazos. (p. 390)

Así mismo, el texto de Fernández está estructurado para obtener resultados de manera inmediata. Además, dota al estudiante de la capacidad de corroborar su propio avance y, en un estado avanzado, planificar autónomamente su trabajo.

- ***Aspectos psicológicos en juego***

Desde la perspectiva psicológica, la sensación de logro es el ingrediente principal de la motivación para seguir en la búsqueda de la excelencia. Según McClelland (1989), los individuos con altos índices de logros, se fijan objetivos realistas teniendo en cuenta su rendimiento; de esta manera, saber que hay un avance comprobable hace la diferencia entre la fantasía del progreso y el progreso real (p. 527). La actividad artística se escabulle en la ambigüedad de lo subjetivo. Sin embargo, en la etapa de formación musical es recomendable tener en cuenta que los aspectos psicológicos son importantes en el desarrollo de esta actividad, debido a que el lado emocional de cada persona está de manifiesto.

Un estudiante que repite y repite un pasaje sin obtener una solución apropiada, mínimamente se sentirá frustrado al cabo de cierto tiempo. Así, un procedimiento metodológico estructurado alrededor de la medición de objetivos le permite ganar confianza en su trabajo personal, lo cual le proporciona autonomía y percepción crítica y constructiva de sí mismo.

## **CONCLUSIONES**

— En cuanto a la optimización del tiempo en el estudio de la guitarra, el aporte de Eduardo Fernández plantea una ruta óptima de aprendizaje, pues propone una solución accesible que toma en cuenta los aspectos más relevantes de la labor musical interpretativa y de la enseñanza. La proposición de estrategias de pensamiento a los estudiantes fomenta su autonomía, su pensamiento crítico y su capacidad de auto evaluación, que es un pilar en la formación superior.

—Tomando en cuenta el modelo de una clase individual por semana —instaurada en los conservatorios— la capacidad de validar o descartar instantáneamente los avances, con conocimiento de causa, optimiza el proceso de aprendizaje al requerir en menor grado la validación externa, además de empoderar al estudiante.

Teniendo en cuenta lo precedente, es parte de la responsabilidad docente orientar al estudiante en la creación de un proyecto de vida post estudios, la cual, teniendo en cuenta nuestra realidad socioeconómica, debería también poner énfasis en el aspecto laboral.

Por último, desde nuestra perspectiva como docentes es importante preguntarse constantemente en qué medida estamos cumpliendo con nuestra función como músicos

educadores. Tal reflexión permitirá conocer si lo aportado hasta el momento cumple cabalmente con el objetivo de formar futuros músicos, artistas y ciudadanos involucrados con el bienestar y progreso de la sociedad.

## REFERENCIAS

- Blacking, J. (1974). *How musical is man?* Washington: University of Washington Press.
- Burga, E. (2004). *Los procesos de aprendizaje en la formación docente: una mirada desde el Nuevo Enfoque Pedagógico y la interculturalidad*. Lima: Ministerio de Educación. Recuperado de <http://repositorio.minedu.gob.pe/bitstream/handle/123456789/97/045.%20Los%20procesos%20de%20aprendizaje%20en%20la%20formaci%C3%B3n%20docente%20una%20mirada%20desde%20el%20nuevo%20enfoque%20pedag%C3%B3gico%20y%20la%20interculturalidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Calin, D. (1998). Construction identitaire et sentiment d'appartenance. *Psychologie, éducation & enseignement spécialisé*. Recuperado de <http://dcalin.fr/textes/identite.html>
- Copland, A. (1961). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la lengua española* (21.ª ed.). Madrid: EspasaCalpe.
- Escande, A. (2012). *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo: Penguin Random House Group.
- Fernández, E. (2000). *Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art Ediciones.
- McClelland, D. C. (1989). *Estudio de la motivación humana* (vol. 52). Madrid: Narcea Ediciones.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle [El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual]*. París: Fayard.
- Woolfolk, A. (2006). *Psicología educativa*. México: Pearson Educación.





*Paralelismo conceptual entre el Impresionismo pictórico y la  
composición musical de Claude Debussy: el caso de Preludio a la siesta  
de un fauno*



*Conceptual Parallelism between Pictorial Impressionism and  
Musical Compositions by Claude Debussy: The Case of Prelude to the  
Afternoon of a Faun*

---

**Mónica Susana Mestanza Revoredo**

Universidad Nacional de Música

mestanzamoni@yahoo.es

**Resumen**

La importancia de la obra *Preludio a la siesta de un fauno*, en el contexto artístico de su época, radica en las innovaciones que realizó Claude Debussy, en las que se puede apreciar el espíritu de libertad del compositor. En ese contexto, convivieron las artes plásticas, en especial la pintura que —dados los nuevos conceptos que aplicaron los pintores llamados impresionistas— generó un gran impacto en la música. De este modo, se plantea un cierto paralelismo entre ambas artes. En el presente trabajo se analizarán algunos aspectos musicales del *Preludio* relacionándolos con las características estéticas, técnicas y conceptuales de la pintura impresionista.

**Palabras clave**

Debussy; Impresionismo; elementos; preludio; análisis.

**Abstract**

The importance of the composition *Prelude to the Afternoon of a Faun* in the artistic context of its era is found in Claude Debussy's innovations demonstrating the composer's free spirit. In this context, the plastic arts coexisted, especially the art of painting which, given the new concepts applied by the so-called impressionist painters, produced a major impact on music. Therefore, a certain parallelism between these two arts is proposed. This research will analyze some musical aspects of the *Prelude* by connecting them with the esthetical, technical and conceptual features of impressionist painting.

### Keywords

Debussy; Impressionism; Elements; Prelude; Analysis.

Recibido: 31/07/17

Aceptado: 02/11/17

## INTRODUCCIÓN

El motivo del presente trabajo nace de la inquietud por ampliar mis conocimientos sobre las relaciones que se dan entre la pintura y la música de fines del siglo XIX.

En 1850 aproximadamente, París era el centro del movimiento cultural europeo de donde surgían artistas destacados de todas las artes, principalmente de la pintura. En aquella época aparece un grupo de pintores en busca de independencia artística, principalmente por buscar deshacerse de los estrictos códigos fijados en aquel entonces. A estos pintores se les llamó impresionistas por su nuevo estilo de la representación de la realidad. La música, que también seguía las reglas establecidas por la Escuela de Viena, empezó a buscar nuevos caminos. Es entonces que Claude Debussy aparece en el escenario impregnado por los nuevos conceptos artísticos, la exótica música de Oriente y con un espíritu de libertad total que se negaba a seguir con los cánones de los románticos. A pesar de que se negó siempre a ser llamado “impresionista”, es indudable el estrecho contacto que tuvo Debussy con los pintores impresionistas así como con los poetas simbolistas. Es así que, a través de este vínculo, nace el *Preludio a la siesta de un fauno*, composición que marcó el inicio de una nueva etapa en la historia de la música.

Mi interés por encontrar paralelismos entre la pintura y la música tiene sus orígenes en mi afición por la pictórica y aquello que desde mi infancia en la música de Debussy —especialmente el *Preludio a la siesta de un fauno*— me impactó profundamente, causándome sensaciones con el tratamiento instrumental, la sinuosidad de la melodía y la innovación orquestal que hasta ese momento no había escuchado. Inmediatamente asocié esta obra con cuadros de los pintores impresionistas cuyos contornos son difusos y donde se pierde la perspectiva. Estas “impresiones” que me dejaron el *Preludio* y las pinturas de los impresionistas las fui incorporando poco a poco en mi ejercicio como docente de Historia de la música, pues considero que es una materia en la que no se puede dejar de mencionar los movimientos artístico-culturales que contextualizaron decisivamente la música. En ese sentido, para la presente investigación me he propuesto investigar de qué maneras se da el paralelismo entre la pintura impresionista y el *Preludio a la siesta de un fauno*.

Los procedimientos metodológicos empleados aquí se han basado en el acopio de fuentes escritas y de fuente oral. El principal procedimiento reside en el análisis de las características conceptuales de la pintura impresionista, así como el análisis de los elementos melódicos, armónicos y de forma del *Preludio*. Este análisis será presentado en partituras de reducción al piano.

Finalmente, elaborar este trabajo ha sido una experiencia gratificante y enriquecedora para mis conocimientos, a través del cual espero contribuir con una estrategia pedagógica novedosa que comprenda el logro artístico desde dos perspectivas: la musical y la pictórica. El presente trabajo puede también ser importante en el campo de la interpretación musical, siendo algunos elementos abordados como el uso de la dinámica, el fraseo y los colores orquestales del planteamiento impresionista, de especial interés para instrumentistas y directores de orquesta.

## 1. PARIS EN EL S. XIX Y EL MOVIMIENTO IMPRESIONISTA

### ¿Qué es el movimiento impresionista?

Durante la década de 1860, Édouard Monet junto con un grupo de nuevos pintores y escritores franceses como Emile Zola, Edgard Degas, Claude Monet, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, entre otros jóvenes que cultivaban una estética novedosa, solían reunirse regularmente en el Café Guerbois de París para discutir las nuevas propuestas del arte pictórico. Les gustaba pintar al aire libre los efectos de la luz con pinceladas visibles de color puro y a menudo, escenas de la vida cotidiana en París. A sus contemporáneos, las obras de estos pintores les parecían inacabadas y sus temas, insustanciales. Pero los nuevos artistas anunciaban el fin de una tradición dominante desde el Renacimiento. Muchas de sus ideas las tomaron de Gustave Courbet y sus colegas realistas que en 1850 se habían rebelado contra el arte academicista y su énfasis en los temas históricos, religiosos y mitológicos.

Hasta entonces, la generalidad de los artistas que deseaban darse a conocer no tenía más camino que las Exposiciones Universales para tratar de pasar los cánones establecidos por un jurado que representaba el arte de una aristocracia decadente, pero cuyos gustos seguían impregnando la vida cultural de las ciudades más importantes de Francia. La decisión de estos artistas de organizar una exposición de sus obras fue crucial, pues como artistas de vanguardia estaban excluidos *de facto* del Salón —la principal exposición pública de París para lograr el reconocimiento artístico—. La primera muestra, en la que se presentaron como Sociedad Anónima de Artistas, Pintores, Escultores y Grabadores, tuvo lugar en 1874. Los cuadros que ofrecieron allí eran de una novedad tal en materia de representación de las formas y de las coloraciones naturales, que provocaron la más violenta resistencia de los visitantes, ya que turbaron los hábitos visuales y los conceptos estéticos de la época.

Los críticos fueron despiadados, pero fue el comentario despectivo de Luois Leroy el que los denominó irónicamente como impresionistas, en referencia al cuadro *Impresión, sol naciente* de Claude Monet (ver anexo, ilustración n.º 1), donde el agua y el cielo se funden imperceptiblemente el uno en el otro. Desde entonces los llamados impresionistas celebraron en París ocho exposiciones que constituyeron un paso fundamental en la independencia del artista moderno con respecto a las instituciones académicas y a la creación de un mercado privado del arte. Lamentablemente, estos solo cosecharon burlas y rechazo, y muy escasos compradores.

El grupo, ridiculizado por los comentarios, no se desmoralizó; la respuesta de Pissarro a un amigo sirve de ejemplo: “Nuestra exposición va bien, es un éxito. La crítica nos abruma y nos acusa de no estudiar. Yo vuelvo a mis estudios que valen más que leer; no se aprende nada con ello”. (Ocampo, 1981, p. 14)

Visualmente, el grupo de impresionistas se inspiró en una importante fuente: la xilografía japonesa. De ella admiraban la osadía y la actitud informal hacia las leyes de la perspectiva. La ausencia del modelado de las figuras y los colores puros y brillantes de las estampas japonesas llevaron a un gran número de pintores a replantear su propio enfoque.

En su rebeldía contra el academicismo, los impresionistas desarrollaron sus propios temas, los cuales celebraban la vida moderna parisina. En lugar de episodios del pasado, religiosos, míticos, etc., pintaron escenas de las diversiones y ocupaciones de la gente de la ciudad y de los suburbios, además de paisajes naturales. El tema tenía menos importancia que la forma de pintarlo. Para la mayoría de los impresionistas aquello no era más que un mero vehículo que permitía mostrar los cambios de brillo y de luminosidad, y así afectaban al color con reflejos y sombras. Vuillermoz (1957, p. 44) nos dice al respecto que “los planos transparentes que captan las luces se encuentran y se penetran como las ondas sonoras ya que la pintura espiritualizada se transforma en música pura” [traducción propia].

Por otro lado, el Impresionismo respeta e ilustra esta clásica definición del arte: la naturaleza vista a través de un temperamento. La sola ambición de Monet de ser él mismo (y no otro) y la nobleza de sus ideales residen en una lealtad perfecta y en una íntima fidelidad a sí mismo y al mundo.

El tema más repetido de la pintura impresionista es el paisaje que hasta entonces había sido considerado un tema secundario. Esto constituye el pretexto idóneo para analizar los cambios de luz y la incidencia de estos sobre los objetos. Esta característica constituye uno de los elementos fundamentales del movimiento impresionista. Los pintores buscaban trasladar al lienzo las sensaciones que se producen cuando la luz se posa sobre un objeto o un paisaje. De ahí que Monet pintó varias veces la *Catedral de Ruán* (ver anexo, ilustración n.º 2) para mostrar cómo la luz tiene la capacidad de transformarla constantemente.

Los pintores impresionistas usaban pinceladas cortas, irregulares, sueltas, rápidas y vívidas de color. La técnica estaba dictada por la prisa, empleando generalmente para esto una gran cantidad de pintura. Sin embargo, no es que nos encontráramos ante una escuela de artistas intuitivos que trabajaban apresuradamente, por el contrario, cada uno de ellos se dedicaba largo tiempo a estudiar la nueva técnica pictórica. Por otro lado, ellos estaban muy al tanto de la llamada teoría de los colores que sostiene la existencia de colores primarios y colores complementarios. La retina del espectador es la que se encarga de mezclar los colores al mirar un cuadro a cierta distancia, por lo tanto, el pintor no los mezcla en la paleta, sino que los superpone en el lienzo.

Por otro lado, se eliminaron los contornos y, por lo tanto, al difuminarse los detalles, el dibujo perdió la gran importancia que había tenido hasta ese momento. La sombra no era negra en un cuadro impresionista, sino del color complementario correspondiente. Así se rompía con la dinámica propia del dibujo y el claroscuro, para demostrar que una sombra podía ser más clara e intensa y seguir creando la sensación de sombra y profundidad. A esto se le agregó la ausencia de perspectiva; por tanto, desapareció el punto de referencia. Los impresionistas apostaron por una pintura plana y bidimensional.

La fotografía ejerció una gran influencia sobre la pintura impresionista. Fue gracias a las primeras fotografías en movimiento que se pudo observar cómo se movían exactamente las personas y los animales. Al mismo tiempo, aquellas imágenes obtenidas con las nuevas cámaras instantáneas, que captaban las impresiones momentáneas de la naturaleza en un momento concreto, hicieron que algunos artistas empezaran a reconsiderar la noción misma de la composición del cuadro. Pero también la fotografía les permitió a los pintores adoptar un punto de vista panorámico más amplio. Por primera vez, la pintura empieza a no representar las cosas como son en la realidad, a alejarse de las formas. Por otro lado, el arte de la pintura impresionista le da a los objetos un valor humano, ya que reproduce las cosas tal como las ve el ojo humano: una visión cambiante y móvil. Al respecto, Monterroza y Valencia (2010) comentan que es notorio que “la pintura toma elementos de la fotografía y rompe con los planteamientos anteriores. Por ejemplo, la organización espacial cambia con los encuadres centrados, pues la pintura aprende de la fotografía los nuevos esquemas que acaban con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas” (p. 127). Esta afirmación está relacionada con el ritmo visual en la pintura impresionista, que se da a través de la repetición de luces, sombras, colores y formas, para darle a las figuras humanas y animales una sensación de movimiento. La artista plástica G. Senno comenta sobre este aspecto que la pintura impresionista busca darle movimiento a una bailarina, al modo de caminar de una persona, a un ejercicio deportivo o a otras actividades (G. Senno, comunicación personal, 2017). Para la representación de estas escenas es importante comprender el concepto de ritmo. Son las figuras las que tienen que dar la idea de movimiento según la óptica de los pintores impresionistas.

Hacia 1886 cuando se realizó la octava y última exposición impresionista, la polémica inicial se había apagado, y varios miembros del grupo empezaron a gozar de cierto éxito. Además, se

estaban separando estilísticamente. Para pintores como Degas, la pintura al aire libre fue una etapa, no un compromiso. Incluso Renoir, uno de los más fervientes defensores de esta práctica, conservó su admiración por sus maestros y las antiguas tradiciones. Solo Monet permaneció fiel a la filosofía impresionista hasta el final de sus días.

### **El impacto de la pintura impresionista en las artes**

El Impresionismo fue un movimiento clave dentro de la historia de la pintura donde tiene una importancia crucial tanto en el aspecto formal como conceptual. Formalmente, su estilo rompe con la tradición pictórica de hace siglos. Y conceptualmente, se introducen aspectos clave, como el de la impresión y la visión subjetiva, que marcarán definitivamente el arte posterior.

El Impresionismo significó la ruptura definitiva de las reglas tradicionales, de ahí su especial importancia. Apareció como un fenómeno que convulsión al mundo artístico desde sus raíces y ejerció una gran influencia en la literatura, pero principalmente en la música. De esta manera, como sostiene Román de la Calle (2007), “las artes plásticas se esfuerzan, en sus manifestaciones experimentales, por incorporar la organización temporal a su propia estructura, mediante cambios, movimientos y elementos de la acción” (p. 96).

Así como los pintores impresionistas se rebelaron en contra de la representación tradicional de la realidad, los escritores llamados simbolistas se rebelaron en contra del convencionalismo de la poesía francesa. Siguiendo el pensamiento de los pintores, poetas como Stephan Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud empezaron a escribir en un estilo en el que se enfatizaba la fluidez, la sugerencia y la pureza musical y sonora en el efecto de las palabras.

Uno de los aspectos más importantes es que el Impresionismo hizo cambiar las condiciones de relevancia de la estética, como comenta Vuillermoz (1957), que el impresionista es el artista que se interesa en las atmósferas, en los reflejos, en los aromas y en las vibraciones misteriosas que escapan a toda materia.

## **2. EL PARALELISMO CONCEPTUAL ENTRE LA PINTURA IMPRESIONISTA Y CLAUDE DEBUSSY**

### **La pintura musical: características de la obra de Claude Debussy**

Claude Debussy nació en 1862, cuando el mundo musical estaba dominado por el Romanticismo alemán con Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, etc. En 1873 ingresó al Conservatorio de París donde, después de algunos años, sorprendió a sus maestros tocando extrañas armonías que desafiaban las reglas entonces establecidas. El joven compositor, al igual que los pintores impresionistas, necesitaba salir del salón y hacer música más fresca, más sencilla. Los once años que pasó estudiando en el Conservatorio solo le sirvieron para rechazar con más fuerza los principios menos característicos de la música francesa, como la técnica del virtuosismo y las formas clásicas. Durante su adolescencia, era señalado por sus ideas pocas o nada ortodoxas. En 1880 realizó numerosos viajes a Rusia donde se interesó profundamente por la música nacionalista de ese país, donde el Grupo de los Cinco estaba a la vanguardia.

En 1889 su imaginación se vio fuertemente impactada. Debussy tuvo una revelación de capital importancia, una revelación de un arte totalmente liberado, que cambiaría el devenir de su carrera musical. La Exposición Universal de ese mismo año le dio un espacio importante a la música popular representada por orquestas, cantantes y bailarines de diversos países. Debussy descubrió el pabellón reservado al arte oriental, del que se cautivó de manera inmediata, y lo visitó en numerosas ocasiones. Las orquestas de percusión y las danzas rituales lo cautivaron, en especial los bailarines y la orquesta de gamelanes de la isla de Java que atraparon su imaginación efervescente, lo cual le daría una nueva dirección a sus creencias estéticas. Como los músicos de Oriente, Debussy destaca la importancia de la calidad del sonido.

La gracia y la nobleza de la actitud de los artistas, su técnica coreográfica tan reservada y pudorosa, la discreción y la distinción de sus gestos estaban ahí para encantarlos, pues esas pequeñas estatuas vivientes realizaban a través del lenguaje de la plasticidad lo que Debussy deseaba extraer del vocabulario de los sonidos. (Vuillermoz, 1957, p. 64) [Traducción propia].

Fue en esa misma exhibición que asistió a un recital del pianista Louis Diemer, quien interpretó obras de Marin Marais y Jean Philippe Rameau para clavecín, acompañado por *viola da gamba*, flauta y *viola d'amore*, lo que a Debussy llamó mucho su atención.

Por esa época, pintores y poetas se juntaban para discutir abiertamente sobre sus innovaciones, algo que Debussy rechazaba, pues la sola idea de formar parte de un grupo organizado lo horrorizaba. No buscaba hacer proselitismo, incluso entraba en pánico de solo pensar que los jóvenes músicos podían ir tras sus huellas. Ello no le impediría seguir dócilmente la voz dentro de la cual estaban ligados los sinfonistas del pincel.

Debussy solo tenía veintidós años cuando ganó el afamado Premio de Roma con su cantata *El hijo pródigo*. Sin embargo, en 1887 abandonó su estancia en la Villa Medici de Roma pues se oponía a las estrictas normas académicas. En la década de los 90, la más productiva de su carrera, estrenó la ópera *Pelléas et Mélisande*, basada en un drama simbólico del poeta belga Maurice Maeterlinck. La serena intensidad y la sutileza de la obra tuvieron un gran impacto en la audiencia, y así la ópera se convirtió en un suceso a nivel internacional. Debussy ya era famoso.

Poco después de que retornase de Roma, Debussy se contactó con un círculo de artistas que le permitirían aclarar sus sueños y sus aspiraciones. Conoció a Mallarmé y a otros poetas a quienes frecuentaba. Por otro lado, quedó sorprendido con las obras de los pintores llamados impresionistas que sacaban de sus paletas gamas de infinitos colores, cuya yuxtaposición determinaba extraños fenómenos que modificaban su función cromática en el lenguaje pictórico y que comunicaban una sensibilidad no entendida; tal como lo hicieran el cuarto y el séptimo grado de una gama diatónica, que enriquecería sus obras.

En 1893 Debussy realizó una visita a los monjes de la abadía de San Pedro de Solesmes. Por razones políticas, los monjes benedictinos habían sido expulsados de su propia abadía y debían llevar sus vidas en la ciudad. Esto le permitió a Debussy acudir al pueblo donde residían y observar cómo se llevaba a cabo el servicio religioso y escuchar la música litúrgica.

A pesar del cáncer, Debussy trabajó sin descanso hasta que estalló la Primera Guerra Mundial en 1914, hecho que apagó sus deseos de seguir componiendo. Sin embargo, al año siguiente su ánimo para componer se reavivó. Pero a fines de ese mismo año, su salud se vio fuertemente afectada. Murió en 1918 durante el bombardeo a París, ocho meses antes de la victoria francesa.

Su obra está marcada por innumerables acontecimientos que le dieron una nueva visión de la música. En el año 1889 asistió por primera vez a una ópera de Wagner, *Parsifal*, y luego a *Los maestros cantores de Núremberg*. Esta sería una fuerte influencia para el joven compositor ya que se estaba gestando un nuevo pensamiento armónico: el atonalismo. Las ideas de Wagner lo atraían y lo repelían a la vez, ya que las consideraba muy pretensiosas por tratar de abarcar todas las artes y resumirlas en un espectáculo fastuoso. Hacia fines del s.XIX, el joven Debussy trató de buscar un lenguaje propio y salir del estilo romántico cuando este tendía a desvanecerse. Marías (1988) afirma que “los escritos de Debussy [...] no tienen ambición alguna, no pretenden ni teorizar ni menos aún crear doctrina o definir un sistema: son escritos totalmente ocasionales, que se refieren con frecuencia a la actualidad musical parisina del momento” (p. 1).

Recordemos que desde comienzos del s. XIX existió una gran preocupación por conquistar una sonoridad orquestal cada vez más intensa. Comenzando por Beethoven, la búsqueda de sonoridades potentes y de registros más amplios en los compositores era creciente. Los instrumentos se adaptaron progresivamente a esta nueva estética: las teclas del piano crecieron en número, la trompeta adquirió pistones, al arpa se le adicionaron pedales para así poder realizar todos los cromatismos. Así que la orquesta siguió creciendo con el afán de obtener un

efecto sonoro potente, en una búsqueda más elocuente para que los compositores puedan transmitir todos los estados del alma y las pasiones desbordantes en sus obras musicales. Debussy trató en todo momento de salirse de este camino donde la música ya no tendría que servir más para expresar los sentimientos personales del compositor: y se opuso a esta visión masiva de la orquesta, buscando en su lugar una combinación tímbrica sutil, refinada y enriquecida por el lenguaje sonoro con modalidades más amplias y flexibles. Debussy intentó renovar el uso de sus recursos hasta el punto de dar a la orquesta una transparencia sonora casi aérea, y para ello propuso una estética más descriptiva dentro de la cual el compositor no sería más el centro de su obra. El carácter de su obra evocó las imágenes favoritas de la pintura impresionista: la lluvia, la luz del sol a través de las hojas, el mar, la bruma. Debussy trató de expresar las impresiones sentidas a través de la evocación de estas imágenes. Esa fue la esencia de la música impresionista: nebulosa, misteriosa, imaginativa y que hizo uso de un acompañamiento orquestal discreto y sutil.

En el caso de Debussy, su música sobrepasa la mera descripción; en todos los títulos de sus piezas se encuentra una referencia visual y al igual que lo hacen los pintores impresionistas como Monet, Sisley, Pissarro y Renoir en sus paisajes, no define los contornos, sino que constantemente sugiere unas sensaciones sonoras que evocan en el oyente algún tipo de paisaje sonoro o emocional. (Rosell, 2011, p. 182)

Claude Monet y Debussy tenían un pensamiento en común que los animaba a seguir innovando: reemplazar la palabra consciencia por percepción, y así encontrar el fundamento filosófico del Impresionismo pictórico y musical, que renuncia al ideal quimérico de inmovilidad y de eternidad del clasicismo para inspirarse en los hechos inmediatos que los sentidos nos dan en presencia de las incesantes transformaciones del aspecto de las cosas.

Debussy se inspiraba frecuentemente en ideas pictóricas y literarias, de ahí que su música suene libre y espontánea, casi improvisada, sin sujetarse a los patrones románticos. Su enfoque del color tímbrico, la atmósfera orquestal y la fluidez melódica son características propias de la música impresionista. Y a pesar de que Debussy siempre rechazó esta calificación, se encuentran estrechos lazos entre su música y los recuerdos de las impresiones sentidas de la naturaleza. No es coincidencia que su música tenga una gran influencia del arte pictórico más revolucionario del momento. Debussy transpuso en sus obras sensaciones visuales y auditivas; la insistencia con la que se dedicaba a esta forma de expresión nos hace pensar en la prioridad que los pintores impresionistas le daban al paisaje, estableciendo diferentes analogías con aspectos musicales. Debussy se pronunció a favor de una música que proviene del contacto íntimo del artista con la naturaleza. Ella fue para el joven compositor una forma de escapar del universo romántico, descrita como una entidad neutra, sin sentimientos.

Es en esta comunión con la naturaleza donde Debussy le da vida a obras como *Nuages, La mer, Reflets dans l'eau, Clair de lune*, entre otras, que como cuadros, nos evocan los juegos cambiantes de la luz en la atmósfera.

En efecto, solo la música tiene el poder de evocar a su capricho los paisajes inverosímiles, el mundo indudable y quimérico que se afana secretamente en la poesía misteriosa de las noches, en esos mil ruidos anónimos que producen las hojas acariciadas por los rayos de la luna. (Debussy citado por Hernández, 2009, p. 139)

Debussy tuvo mucho contacto con la música medieval así como con los modos del *cantus firmus*. Su visita al monasterio de Solesmes causó gran impacto en el compositor, de ahí que empleó los modos en su música, como en *Chansons de Bilitis* que está en modo lidio. Wenk (1976) examina el uso de la modalidad en Debussy al sostener que para el compositor era importante demostrar hasta qué punto la melodía dominaba su pensamiento musical.

En cuanto al tratamiento de la armonía, Debussy buscó su propio camino. No se orientó hacia la música atonal como los compositores de la escuela vienesa de esa época, pero buscó una forma de escapar de la tonalidad, del modo mayor y menor. Justamente la armonía es

uno de los elementos distintivos del impresionismo. Debussy se burló de las reglas clásicas de la armonía, utilizando acordes de séptima de dominante, por ejemplo; fuera de toda tonalidad particular, simplemente por su belleza intrínseca, independiente de su contexto tonal. En lugar de encadenar un acorde de séptima de dominante a su resolución al primer grado, lo une con otro acorde de séptima de dominante de otra tonalidad sin importar la primera.

Debussy puso su genio en hallar una versión musical del impresionismo pictórico, lo cual logró creándose una técnica propia, sirviéndose de acordes nuevos y de formas inéditas en el trato de los antiguos, en liberarlos por completo de toda obligación preparatoria y resolutive, en introducir en ellos las notas sustitutivas y adicionadas. (Zamacois, 2003, p. 169)

Por otro lado, Debussy le dio una nueva vida a las fórmulas armónicas arcaicas que utilizaban el *faux-bourdon*, las quintas paralelas, las relaciones modales, etc., combinándolas con agregados sonoros como resultado de los acordes con notas añadidas o acordes por superposiciones tonales; es decir, por la utilización de la politonalidad. La impresión es una disolución tonal, que evita la disonancia en sí. No niega rotundamente la tonalidad, pero busca la funcionalidad de los bloques sonoros a través del timbre.

El vocabulario armónico de Debussy es muy amplio. La música impresionista trata de la desaparición de la noción de la disonancia, de la ausencia de preparación y de resolución y del empleo nada ortodoxo de las progresiones de acordes hasta de cinco notas. Debussy hizo uso de la escala pentatónica que escuchó de la música javanesa y de la escala de tonos enteros que —a diferencia de una escala mayor o menor— no tiene una sensible que la lleve a un centro tonal, y esto crea un efecto borroso e impreciso. También creó una paleta de infinitas gamas sonoras y policromas.

El pulso en la música de Debussy es a veces inconsistente como la tonalidad, pero no por ello deja de poseer una gran riqueza. Su flexibilidad rítmica se refleja en la cualidad fluida y no acentuada del idioma francés. Debussy compuso cincuenta y nueve canciones, muchas de las cuales fueron inspiradas en poemas simbolistas franceses en los que plasmaba la sutileza de la poesía. Tener en sus manos el libreto de *Pelléas et Mélisande* del simbolista Maeterlinck le dio una suerte de seguridad intelectual, dada la dificultad para traducir en sonidos situaciones y sentimientos sutiles y complejos a la vez. Así, en la que sería su única ópera, Debussy incorporó el pensamiento del dramaturgo en una creación sonora que sigue la línea del texto poético con espontaneidad, transponiendo en su rara atmósfera sugestiva la plasticidad de las imágenes. El libreto carece de unidad de espaciotiempo, propia del drama tradicional. Las alusiones a las circunstancias de los personajes son vagas, no se sabe cuándo ni dónde transcurren los hechos: texto ideal para un músico que no tiene preocupación alguna por el progreso ni el destino de la música tonal, y cuyo ritmo es tan efervescente como los etéreos personajes de Maeterlinck.

Pero esto no corresponde a toda la obra de Debussy. Él hace uso también de valores rítmicos considerados totalmente inusuales en toda práctica establecida: las superposiciones polirrítmicas, las fórmulas exóticas y hasta humorísticas, que hacen de su música una acumulación de eventos sonoros imprecisos y rarificados, como la línea en la pintura. Debussy tiende a suprimir la barra de compás, ya sea por una impresión de casi inmovilidad del ritmo o por una incesante fluctuación de un ritmo frenético. Esto último está directamente relacionado con la conexión entre el ritmo debussiano y el de la polifonía renacentista. Debussy emplea la repetición de patrones rítmicos que reflejan las técnicas isorrítmicas del período antes mencionado, así como las de retrogradación, disminución y aumento de fragmentos rítmicos para darle forma a una frase.

Después de su visita algunas iglesias de Roma y de escuchar la música de Palestrina y Orlando di Lasso —maestros de Renacimiento—, Debussy declara, en una carta que cita Heinlein (1962), que para él la única música sacra que existe es la de esos compositores y que “la de Gounod y Compañía parece proceder de una especie de misticismo histórico y da la impresión de una farsa siniestra” (p. 69). Debussy estaba en desacuerdo con la forma sonata, la gran estructura

fuertemente asociada a los alemanes que la tomaban como un logro supremo. Para él, la fórmula exposición-desarrollo-exposición estaba fuera de moda, y la tomó con gran libertad en su composición. En lugar de los temas tan formales y bien constituidos que se dan en la forma sonata en lugares específicos, Debussy compuso temas que representaban a las cosas, a las personas y a las escenas desde su propio punto de vista.

La forma sonata es más refinada no por estar de moda sino por el proceso dialéctico que esta implica, en contraposición de dos áreas tonales diferentes, siendo así que el bitematismo alcanza su apoteosis en los clásicos, su agonía en los románticos y la defunción en los impresionistas. (Ramírez, 2010, p. 114)

La forma de Debussy no es predeterminada, es totalmente libre y está en constante transformación. Se destaca justamente el uso de formas libres para imitar a los fenómenos naturales y los habituales, como lo hiciera Vincent van Gogh en su cuadro *Habitación en Arlés* (ver anexo, ilustración n.º 3), donde rompe con las leyes de la perspectiva, sin perder por ello la noción de la realidad como lo menciona Rassial (2011).

La melodía debussiana no constituye más el papel principal en sus composiciones, pues pasa a un segundo plano, y se da prioridad a otros componentes del discurso musical. La melodía es un reflejo de la armonía que esta emplea, afectada a la vez por la visión pictórica del impresionismo. No es ejecutada por un solo instrumento, nace por la superposición de diferentes colores, de manera que su contorno se desdibuja, se fragmenta en varias secciones, pierde la cuadratura de las frases y no se aprecian las cadencias con claridad. Las líneas melódicas con continuos cambios de acento nos llevan al pasado, a la elasticidad del canto gregoriano, de cuyas fuentes Debussy tuvo mucha inspiración a raíz de su visita a Solesmes. Maxime Jacob, citado por Rynex (2016, p. 55), sostiene que “conscientemente o no, muchos músicos llegaron a Solesmes buscando una fuente, como Satie y Debussy, por ejemplo. No existe duda de que el modo gregoriano está presente en muchas obras de compositores franceses” [traducción propia].

Son muy marcadas la indefinición y la subjetividad características del impresionismo, que dejan a la audiencia una total libertad para captar nuevas sensaciones como lo hicieron los pintores al dejar de marcar los contornos para que al espectador le sugiera una imagen. Con el impresionismo musical se da el inicio a la valoración del color sonoro, al que contribuyen la tonalidad, el registro y los matices, los cuales recrean una atmósfera de sensualidad y fantasía.

Otro aspecto importante en la música de Debussy es que está muy influenciada por el género popular —música que sea fácil de escuchar—. Él recicló el lenguaje de este género dentro de su propia obra, ya que tenía fascinación por la sencilla e inagotable riqueza de la música popular y un insaciable hábito de transportar la cultura popular —de todo aquello que había absorbido, desde América hasta España— a todos los ámbitos posibles. De ahí la cantidad de obras que Debussy compuso tanto para piano como para orquesta inspiradas en la expresión popular de diversos pueblos. Al respecto Fulcher (2001) concuerda con que además de componer obras para salón, Debussy creó muchas piezas basadas en el lenguaje vernacular de otras culturas. Estaba totalmente fascinado por la música popular de Norteamérica como las marchas, las baladas y el *ragtime*.

### **La obra *Preludio a la siesta de un fauno*: una visión musical**

En 1876 se publicó el poema *La siesta de un fauno* del simbolista Stéphane Mallarmé, quien se caracterizó por escribir textos en los que los sentidos no se dan con inmediatez sino que se van construyendo a través de una trama compleja entre las palabras y los símbolos. El poema representa escenas de los sueños de un fauno en el calor de la tarde quien, tras perseguir a las ninfas, cae rendido en la siesta para poseer en sueños a la naturaleza.

Debussy había compuesto una obra inspirada en un poema de Mallarmé, *Apparition*, y cuando compone el *Preludio a la siesta de un fauno*, ya ambos artistas se conocían bastante bien, de ahí que la historia de esta obra sea un claro reflejo de la profunda amistad de Debussy con el poeta. Es así que el propio Mallarmé, cuando supo de la intención del músico de componer una obra para su poema, dijo, según Wenk (1976, p. 149): “creí haberme metido yo mismo dentro de la música” [traducción propia]; pues no quería de ninguna manera una representación exacta puesta en ella.

En 1893 Debussy estrenó *La dama elegida* y el *Cuarteto op.10*, que llamó la atención de los parisinos. Ese mismo año, programó varios conciertos en Bruselas, en cuyo repertorio estarían las obras mencionadas, dos canciones y, para cerrar, el programa incluyó el manuscrito aún no publicado del *Preludio, interludio y paráfrasis finales para la siesta de un fauno*; pero Debussy consideró que la obra no estaba lista para ser interpretada y la retiró del programa. En 1894 la obra ya estaba terminada y lista para ser interpretada, pero de ella solo quedó la primera parte, el preludio.

Como Mallarmé no quería una traducción exacta del poema en música, la composición no está totalmente ligada al mismo, sino que es una ilustración bastante libre que hizo Debussy del poema, la impresión que le dio su propia lectura. Hernández (2009) no se equivoca al afirmar que “Debussy concibe la música desde el mismo ángulo desde el que Mallarmé lo hace respecto a la poesía, como espacio privilegiado de ficción” (p. 136). Es así que el compositor se propuso sugerir a través de la música las escenas que se dan entre los deseos y los sueños del fauno usando una orquestación que le asigna a cada instrumento una tarea narrativa. La sutileza y la sensualidad de los timbres de este pequeño poema sinfónico de solo nueve minutos de duración eran totalmente nuevas en aquellos tiempos. Los solos de los vientos, los llamados de los cornos con sordina y el *glissando* del arpa crearon una amplia variedad de delicados sonidos. La dinámica es tenue, y son pocos los pasajes en los que suena la orquesta entera, en la que los trombones, las trompetas y los timbales están excluidos. Al respecto, Martínez (2009) comenta que “el empleo de los timbres en la obra es radicalmente novedoso, de una delicadeza y de una seguridad completamente excepcional” (p. 105). La música va incrementando sensualmente para luego disminuir en un voluptuoso agotamiento.

Los primeros compases de *Preludio* son un solo de flauta con cromatismo ondulante, cuyo pulso inconsistente pero en constante movimiento hace que, junto con la tonalidad, esta pieza tenga un carácter soñador, casi somnoliento. Esta melodía se repite una y otra vez, más rápida, más lenta, junto con una variedad de acordes exuberantes. La fluidez y la levedad propia del Impresionismo se encuentran en esta obra. A pesar de no haber un pulso marcado, no se da la sensación de vaguedad, debido a la sutileza del ritmo. No es simple ni compuesto al oído, ambos se confunden con los pensamientos del fauno que simboliza el conflicto entre instinto y razón, reflejado en el contraste entre la flauta y las cuerdas.

El *Preludio* termina con la melodía principal tocada por los cornos con sordina que aparentan venir desde lejos. El sonido de los platillos antiguos se evapora finalmente en el silencio. Con estas nuevas sonoridades y técnicas musicales, la obra posee todos los fundamentos de la música moderna que sorprenden siempre por esa mezcla íntima de imágenes y de evocaciones de tan solo un instante, pero que dejarán una profunda y eterna marca en las generaciones posteriores de compositores.

Cuando se estrenó *Preludio a la siesta de un fauno*, gran parte del público reaccionó de manera positiva, mas no la crítica especializada. Pero para muchos la obra fue considerada como un nuevo camino para la música que por primera vez se expresaba con un lenguaje totalmente nuevo. La música meditativa basada en el poema de Mallarmé no podía haber estado mejor plasmada que en las innovaciones de Debussy, quien ignoró casi por completo las reglas de la armonía, de la orquestación y de la forma para entrar al dominio de las evocadoras imágenes y sensaciones que esta obra produce al oyente. Vuillermoz (1957) hace referencia al impacto que *Preludio a la siesta de un fauno* había causado en Maurice Ravel quien declaró que había sido un

éxito excepcional y que si él tuviera la posibilidad de tener un último contacto con la música al momento de morir, sería esta obra maestra la que el elegiría para que lo acompañe al más allá.

### 3. PINTANDO UN PRELUDIO

#### Un nuevo concepto de forma musical

La estructura de *Preludio a la siesta de un fauno* no encaja dentro de las grandes formas clásicas. La obra presenta rasgos de forma ternaria ABA', pero el aspecto no narrativo del texto y de la música nos conduce a una sucesión de instantes dispersos donde el tema inicial de la flauta hace de hilo conductor. Al respecto, Mesa (2014) sostiene que "Debussy en este caso parece tener la intención de despistar o distraer la percepción del oyente y crear una sensación en la cual el espacio y el tiempo no tienen límites evidentes" (p. 17).

La forma es una especie de arco que comienza con un movimiento ascendente en el compás 48 y continúa con una clara intención de llegar a un clímax hacia la mitad de la pieza en el compás 55. Entre los compases 52 y 63 se puede sentir claramente una sensación de liberación, de luminiscencia, de bienestar. Después del clímax, el fauno pierde contacto con la realidad y se pierde en la confusión antes de quedarse dormido, lo cual Debussy representa a través de dinámicas y motivos cambiantes que reaparecen. El movimiento descendente del arpa en el compás 106 da inicio a la resolución de *Preludio* con una cuarta justa que contrasta con los tritonos comúnmente usados a lo largo de la obra. El pulso flexible e impreciso con *rubato* del inicio adquiere mayor definición métrica en las secciones centrales. Mediante débiles y translúcidos acentos el compositor logra la fluidez; uno de los rasgos principales del arte impresionista. Esta perspectiva encaja con los rasgos musicales más sobresalientes de la obra.

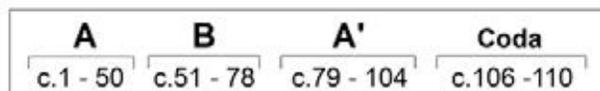


Figura n.º 1: Esquema formal de *Preludio a la siesta del fauno* - Elaboración propia

#### Una paleta de acordes

El *Preludio a la siesta de un fauno* da un paso más en el proceso de emancipación de la funcionalidad. En los primeros compases Debussy crea espacios sonoros que no se rigen por la armonía tradicional y en los que el concepto de la disonancia pierde su sentido. Estos no proporcionan una sensación de seguridad tonal definida. Hay una sensación de ambigüedad tonal. Ramírez (2010) sostiene que el primer acorde de *Preludio* es de un "manejo inusual: aparece como un acorde semidisminuido no dominante sobre A# [...], sin antecedente alguno y como una pincelada armónica que divaga en la tonalidad de mi mayor (p. 115), esta tonalidad se convierte en la referencia tonal a partir de la repetición del tema. Así, como he mencionado anteriormente, Debussy se aleja de los parámetros estrictos de la armonía, los cuales pueden sucederse uno a otro con total libertad, sin prohibición alguna; los une sin restricción y sin someterse a la tonalidad.

El acorde de la #<sup>97</sup> juega un papel protagónico en la obra. Si bien su empleo no es totalmente funcional, como acorde cadencial previo a la tónica o a algún otro acorde de la región, aparece con mucha frecuencia a lo largo del *Preludio* y cumple diversas funciones. Pero en todos los casos le da un colorido armónico y delimita las diferentes secciones. Aparece por primera vez en el compás 5<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Todos los fragmentos elegidos para el análisis han sido tomados de la reducción al piano de The Northon Scores (1995). La gráfica es elaboración propia.



Figura n.º 2: Acorde de la sostenido disminuido séptima – compases 4-5

Un poco más adelante, en los compases 1112 y 2122 se puede notar claramente el paralelismo de acordes. La armonización del tema inicial es elocuente, lo que da una impresión de ausencia de direccionalidad, de estatismo, donde los acordes se alternan sin que ninguno conduzca al otro.



Figura n.º 3.a: compases 11-12



Figura n.º 3.b: compases 21-22

En el compás 31 aparece otro acorde, el de do#<sup>7</sup>, pero el clarinete toca primero una melodía cromática y luego una secuencia de tonos enteros, lo cual genera nuevamente una ausencia de tonalidad.



Figura n.º 4: compás 31

A lo largo de toda la obra hay series de acordes similares, pero hacia el final del *Preludio*, en los compases 107-108, aparece una secuencia inusual de acordes que conducen a la tonalidad de tónica mi mayor. Este fragmento es interpretado por los cornos con sordina y los violines, los cuales dan una sensación de somnolencia.



Figura n.º 5: compases 107-108

El planteamiento armónico de toda la obra resulta llamativo: la primera sección está alrededor de mi mayor, la sección central está en re bemol mayor y en la reexposición vuelve a la tonalidad inicial. Esta relación está muy lejos de tónica dominante o relativa mayor menor.

Las armonías en Debussy, carentes de sentido constructivo, a menudo sirven para el propósito colorista de expresar estados de ánimo e imágenes plásticas. Tanto los estados de ánimo como las figuras, aunque sean extramusicales, se convierten así en elementos constructivos, incorporados a la función musical; ocasionan una suerte de comprensibilidad emotiva. De esta forma la tonalidad se ve completamente destronada en la práctica, si no en la teoría. (Schoenberg citado por Mesa, 2014, p. 20)

### Pinceladas melódicas

El tema inicial de la obra está basado en una melodía constituida por un inusual VI grado (do#) prolongado, para luego descender rápidamente y detenerse nuevamente en la nota inicial más corta, presentado por la flauta. Los cuernos con sordina le siguen en esta melodía que termina en la#, donde se encuentra una mezcla de cromatismo y de gamas tonales. Este tema se presenta tres veces, con algunas variantes, y termina con un motivo más lento.



Figura n.º 6: compases 1-4

El tema lírico (compases 55-58) tiene un carácter muy expresivo, pero alejado del espíritu romántico. Está claramente enunciado en re bemol mayor. La escala de tonos enteros aparece al final para darle color al tema que es presentado por los vientos.



Figura n.º 7: compases 55-60

## CONCLUSIONES

—El paralelismo conceptual entre la pintura impresionista y la composición musical de *Preludio a la siesta de un fauno* de Claude Debussy se da a través de un nuevo lenguaje en el que se expresan ambas artes, basado en la evocación de imágenes.

—La búsqueda de nuevos efectos determinó que Debussy propusiera una armonía novedosa en la que los acordes no guardan relación entre sí, para crear una imagen sugerida, análoga a lo que hacen los pintores impresionistas al yuxtaponer los colores en el lienzo.

—Un factor que tuvo un rol determinante para que se dé el paralelismo fue la ruptura del concepto de perspectiva en la pintura impresionista, del mismo modo que lo hace Debussy al proponer estructuras armónicas totalmente novedosas en el *Preludio a la siesta de un fauno*, como son las gamas tonales en bloques de acordes que no guardan relación entre sí, es decir, fuera de toda tonalidad particular.

—Los elementos temáticos en la composición melódica de esta obra son difusos; en ellos se pierde la cuadratura de las frases, así como ocurre con los contornos fragmentados de la pintura impresionista, lo que contribuye a generar una atmósfera sonora de carácter impreciso.

—En el paralelismo conceptual entre la pintura impresionista y el *Preludio a la siesta de un fauno* destaca el hecho de no pretender destacar el objeto concreto, sino el impacto que este produce.

## REFERENCIAS

### Libros

- Fulcher, J. (Ed.). (2001). *Debussy and His World*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ocampo, E. (1981). *El impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Vuillermoz, E. (1957). *Claude Debussy*. Paris: René Kister.
- Wenk, A. (1976). *Claude Debussy and the Poets* [Claude Debussy y los Poetas]. California: University of California Press.
- Zamacois, J. (2003). *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Idea Books.

### Textos en línea

- Calle, R. (2007). Sobre las relaciones entre música y pintura. *Aisthesis*, (42), 8797. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219818007.pdf>
- Heinlein, F. (1962). Debussy crítico. *Revista Musical Chilena*, 16 (80), 6675. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13863/14143>
- Hernández, S. (2009). 'Plus loin que la musique': evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy. *Quintana*, (8), 135145. Recuperado de [https://www.academia.edu/1207438/\\_Plus\\_loin\\_que\\_la\\_musique\\_evocaciones\\_pl%C3%A1sticas\\_en\\_el\\_pensamiento\\_est%C3%A9tico\\_de\\_Claude\\_Debussy](https://www.academia.edu/1207438/_Plus_loin_que_la_musique_evocaciones_pl%C3%A1sticas_en_el_pensamiento_est%C3%A9tico_de_Claude_Debussy)
- Marías, A. (1988). El escritor Debussy. *Cuenta y Razón*, (33), 17. Recuperado de [www.cuentayrazon.org/revista/pdf/033/Num033\\_016.pdf](http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/033/Num033_016.pdf)
- Martínez, J. (2009). Debussy: influencias plásticas y literarias en *Prélude à l'après-midi d'un faune*. *Revista Garoza*, (9), 103114. Recuperado de [https://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjP8f3MyvUAhXD4CYKHWw\\_DekQFgggMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3123017.pdf&usq=AFQjCNF5PacJeCHhZXMepzAZTOvJEquXQ](https://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjP8f3MyvUAhXD4CYKHWw_DekQFgggMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3123017.pdf&usq=AFQjCNF5PacJeCHhZXMepzAZTOvJEquXQ)

- Mesa, R. (2014). *Análisis estructural e interpretativo del Preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy*. Tesis para optar el grado de Magister. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/41982/1/7177807.2014.pdf>
- Monterroza, A & Valencia, N. (2010). La fotografía y la pintura impresionista: un caso de relación artetecnología. *Trilogía*, (2), 125131. Recuperado de <http://itmojs.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/download/92/97>
- Ramírez, C. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, cultura y pensamiento*, 2 (2), 113123. Recuperado de [http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP2/10\\_Debussy.pdf](http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP2/10_Debussy.pdf)
- Rassial, J. (2011). Le vide, le blanc, le silence et le réel: Cézanne, Mallarmé, Debussy, avec Lacan. *Insistance 1* (5), 3542. Recuperado de [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=INSI\\_005\\_0035](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=INSI_005_0035)
- Rosell, M. (2011). La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educativa. *Educación Artística Revista de Investigación*, 2, 181186. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4369422.pdf>
- Rynex, C. (2016). *Arabesque and the Early Music Influence in Debussy's Trois Chansons de Charles d'Orléans* [La Arabesque y la influencia temprana en Tres Canciones de Debussy de Charles d'Orléans]. Tesis para optar el grado de Doctor en Artes Musicales, Arizona State University, Arizona, USA. Recuperado de: [https://repository.asu.edu/attachments/170739/content/Rynex\\_asu\\_0010E\\_15825.pdf](https://repository.asu.edu/attachments/170739/content/Rynex_asu_0010E_15825.pdf)

## Partituras

- Forney, K. (1995). *The Norton Scores* [reducción al piano] (7a ed., vol. 2). Nueva York: s. e.

## ANEXOS

Ilustración n.º1: *Impresión, sol naciente.*

Fuente: Museo Van Gogh. <https://www2.gwu.edu/~francais/fr05/art/images/impressionSL.jpg>

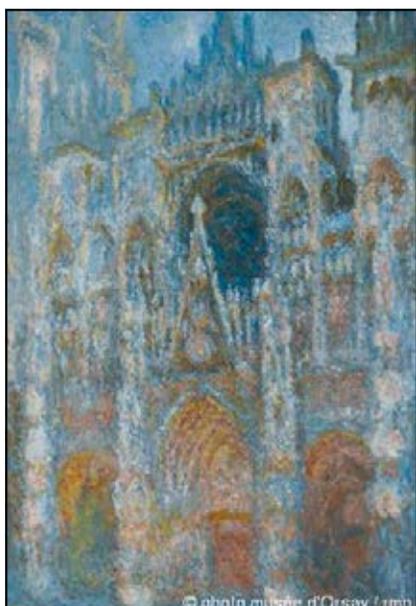


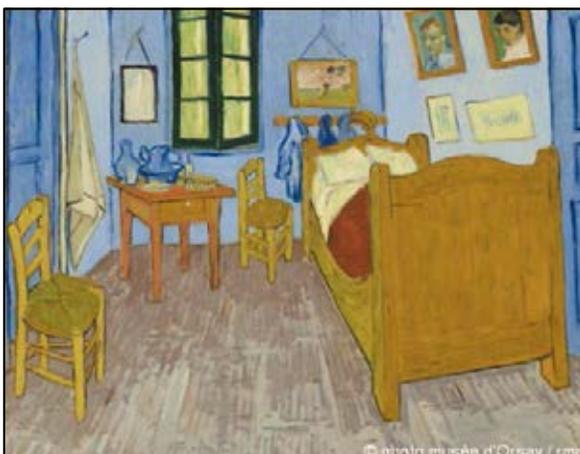
Ilustración n.º2: *La Catedral de Ruán.*

Fuente: Museo de Orsay.

[http://www.musee-orsay.fr/en/info/gdzoom.html?tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bxmlid%5D=001287&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=%2F%en%2F%collections%2F%index-of-works%2F%notice.html%3F%nocache%3D1%26numid%3D001287%26cHash%3D6810f33d25&cHash=15d0d2f310](http://www.musee-orsay.fr/en/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5Bxmlid%5D=001287&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2F%en%2F%collections%2F%index-of-works%2F%notice.html%3F%nocache%3D1%26numid%3D001287%26cHash%3D6810f33d25&cHash=15d0d2f310)

Ilustración n.º3: *La habitación en Arlés.*

Fuente: Museo de Orsay. [http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_af4c6d8bd3b184e27fb16bafbfe5d1d6.gif](http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_af4c6d8bd3b184e27fb16bafbfe5d1d6.gif)





*Presencia del contrabajo en la producción discográfica del vals criollo  
del Perú de 1940 a 1960*



*Presence of the Double Bass in the Record Production of the  
Peruvian Vals Criollo from 1940 to 1960*

---

**Ricardo León Otárola Yllescas**

Orquesta Sinfónica Nacional – Ministerio de Cultura

rotarolay22\_@hotmail.com

**Resumen**

El presente trabajo tiene como objetivo reconocer los diversos factores que habrían determinado la incursión del contrabajo en el acompañamiento instrumental de la música criolla del Perú, específicamente del vals. Analizando el proceso de producción discográfica, se observa cómo el instrumento ha logrado una importante presencia en el formato instrumental criollo.

En este estudio se aborda el aporte musical de contrabajistas que hicieron los primeros registros discográficos y se presenta mediante transcripciones musicales cuáles fueron los recursos instrumentales, formas y patrones rítmico-melódicos que han empleado en la grabación de vals y han ido recreando en el devenir discográfico.

Al estudiar este proceso de adaptación del instrumento y de cómo ha sido su paulatina presencia en la música popular, se obtuvo también una importante data que permite comprender cronológicamente variados aspectos del desarrollo de la música peruana en general.

**Palabras clave**

Música peruana; vals criollo; contrabajo; producción discográfica

**Abstract**

The objective of the present research is to identify the many factors that could have determined the inclusion of the double bass in the instrumental accompaniment of Peruvian *Criolla* music, namely the Peruvian waltz. By analyzing the discography production process, it is observed how the double bass has acquired a significant presence in the *Criollo* instrumental format.

This research addresses the musical contributions of double bassists that took part in the first recordings and presents by means of music transcriptions which instrumental devices, forms, and rhythmic-melodic patterns were used in the recording of waltzes, tools that were reshaped throughout the discography production.

As a result of studying the instrument's process of adaptation and its establishment into popular music, significant chronological data were obtained which will allow understanding of Peruvian music development at large.

### **Keywords**

Peruvian Music; *Vals Criollo*; Double Bass; Discography Production

Recibido: 02/10/17

Aceptado: 30/11/17

## **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo de investigación constituye un acercamiento al análisis del proceso de incursión del contrabajo en la conformación instrumental de la música criolla y su consolidación en una presencia permanente. Se ha concentrado la atención en el análisis de los toques instrumentales aplicados al vals de modo progresivo, con la finalidad de ilustrar la relevancia del instrumento en su desempeño en nuestro acervo musical criollo.

Esta investigación nace precisamente de explorar los factores que determinaron la incursión del contrabajo en el criollismo, en un primer momento, y los factores por los que logró presencia y permanencia. Al mismo tiempo, conoceremos quiénes fueron los contrabajistas que realizaron las primeras grabaciones. Con ello, se realiza un análisis de los patrones rítmicos y los distintos estilos de acompañamiento que se fueron configurando.

En tal sentido, ante la problemática de no existir información escrita documentada sobre el tema, ni investigaciones anteriores enfocadas en este proceso de interculturación musical, considero de suma importancia que las nuevas generaciones de contrabajistas conozcan ampliamente sobre los distintos patrones rítmicos y los estilos de acompañamiento con que hoy cuenta el vals criollo.

Finalmente, elaborar este trabajo y haber emprendido esta, por ahora, breve investigación, ha significado para mí una experiencia más que gratificante, ya que mis inicios musicales fueron precisamente en la práctica de la música criolla, lo cual es para mí una experiencia grandemente significativa.

### **1. BREVE HISTORIA DE LA DISCOGRAFÍA CRIOLLA**

#### **Se forma un mercado de música nacional**

En los albores del siglo XX se genera un movimiento en el que surgen nombres que harían relucir el cantar ciudadano. En Lima surgen Eduardo Montes y César Augusto Manrique, en el distrito de Barrios Altos, quienes son los primeros en grabar música peruana para el mercado discográfico. Como lo señalan Espinoza y Pastorino (2007): "Del repertorio vigente en esos años han quedado como testimonio los discos que el dúo Montes y Manrique grabara en 1911, que se han convertido con el tiempo en el primer documento sonoro sobre música popular costeña hecho en este siglo". Fue para el sello *Columbia Records* de New York que dejaron 182 canciones

de música peruana en 91 discos (Romero, 1988, p. 258), entre valeses, polkas, yaravies y otros géneros, grabación que fue todo un hito para la época.

Los valeses más antiguos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX son los denominados “valeses de la guardia vieja” (Romero, 1988, p. 257), siendo los compositores más importantes: Juan Peña Lobatón, autor del vals “El guardián”; Abelardo Gamarra, autor de “Ángel hermoso”; Rosa Mercedes Ayarza de Morales, pianista compositora y recopiladora de un repertorio popular de diversos géneros, igualmente Alejandro Ayarza, conocido como “Karamanduka”, autor de “La palizada”, Pedro Augusto Bocanegra, autor de “La alondra”, entre otros, quienes con sus obras incrementaron el gusto por la música nacional y la ampliación de un mercado discográfico.

Otros cultores del criollismo, considerados importantes y cuyas canciones son ya asumidas como valeses clásicos del repertorio criollo son el pianista Filomeno Ormeño, Alberto Condemarín, Alejandro Sáenz, autor de “Envenenada” y “La cabaña”, Braulio Sancho Dávila, autor de “Ídolo” y “La abeja” y, finalmente, Felipe Pinglo Alva, autor de más de cien canciones siendo las más emblemáticas el vals “El plebeyo”, “La oración del labriego”, “Historia de mi vida”, entre otras. Pinglo particularmente, logra en relación a otros de su época, amplia erudición en los versos y configura un lenguaje musical que incorpora melodías y armonías de gran complejidad.

En resumen, la cantidad y diversidad de música criolla compuesta en aquella época, sumada a la proliferación de grabaciones fonográficas y su difusión por medios que se masificaban, como la radio, generaron un gran mercado discográfico de música nacional, producción en la que los compositores, además de lograr retribución y difusión de sus obras, iban plasmando en ellas la historia, las formas de pensar y sentir de los limeños.

### **La popularización del contrabajo**

En los años 40 del siglo XX el uso del contrabajo no era común en las músicas populares. No es sino hasta los años 50, y en adelante, que el contrabajo toma notoriedad en la escena musical popular, con el surgimiento de orquestas de diversos géneros que lo incluían de modo cada vez más imprescindible en su conformación instrumental. En el caso de la canción criolla el contrabajo brindaba mayor profundidad de sonido escénico y discográfico al señorial vals, y tal elegancia del sonido orquestal y grave, se convierte entonces en el soporte para nuevos desarrollos en el aspecto armónico y rítmico del género musical.

Así, la presencia del contrabajo en la música criolla del Perú, está vinculada al proceso de industrialización a partir de su inclusión en las grabaciones discográficas del vals. En esta dinámica de producción, los músicos contrabajistas eran “personal de planta” o músicos permanentes de las principales disqueras de la época. Su labor consistía en realizar montajes fonográficos durante largas jornadas en discos de los diversos géneros musicales del momento, dinámica que se mantuvo hasta los años 60.

Ya en la llamada “época de oro de la música criolla” (Llorens y Chocano, 2009, p. 123), considerada porque fue entre los años 60 y 70, todas las radioemisoras, auditorios, teatros o canales de televisión tenían en su equipamiento de instrumentos, por lo menos un contrabajo y un piano acústico. Ello indica que la sonoridad esperada en las audiciones y conciertos era de tipo orquestal o “moderno” y que además había músicos dedicados a estos instrumentos y que eran versátiles a la práctica popular.

## **2. EL CONTRABAJO INCURSIONA EN EL DISCO**

El contrabajo incursiona en el vals criollo en los años 60 del siglo pasado, ante la necesidad de afinar una solidez rítmica y armónica exigida por la discografía, pues hasta la década de los años 40 el formato criollo solo incluía guitarras y pocas veces el piano. Es en la década del 60

cuando el contrabajo cobra auge en Lima, ya que además de la proliferación de grabaciones comienzan a formarse orquestas de los más diversos géneros musicales del momento. Así mismo, en la época llegaban al Perú reconocidas agrupaciones de música “moderna” como el Tango, el *Fox-trot* y otras en las cuales el contrabajo presentaba un rol protagónico.

En su inclusión al vals y la música criolla, la función que desarrolla el contrabajo es la de reforzar los bordones de la guitarra y duplicar los pasajes de enlace armónico, elementos que hasta ese momento estaban designados a la segunda guitarra o guitarra de acompañamiento. Los bordones, que eran ejecutados en la 5ta y 6ta cuerda de la guitarra, producían las fundamentales armónicas y fragmentos escalísticos de bajo “caminante”, indudablemente encontraron una mejor sonoridad en el contrabajo. Es gracias a la profundidad de su sonido en el registro grave y al “peso” de sus sonidos que los músicos de la época logran un resultado potente en lo armónico y decisivo en el aspecto rítmico. El vals logra así un mayor realce en cuanto a su carácter musical y se va afincando en la tradición criolla. Ya en la década del 60 el contrabajo era usado de forma permanente en cuanta grabación de música criolla se hiciera, y mediante los discos se hace parte del corazón y el alma de la música llamada “criolla peruana”.

### **El proceso de inclusión al formato criollo**

Se debe tener en cuenta que las primeras grabaciones que incluyen el contrabajo en el formato criollo se registraron en Lima a inicios del año 1940, no existe documentación de primera fuente. La ausencia de información escrita, de crónicas, textos o publicaciones editoriales en general constituye la limitación central de la presente investigación.

El panorama de la investigación de las músicas populares de Perú, ha centrado su atención por lo general en la música andina; por tal motivo, son escasos los estudios o análisis estructurales de los patrones rítmicos del vals criollo, así como no existen estudios sobre los diversos estilos que surgieron en el acompañamiento instrumental, y menos aún en cuanto al contrabajo.

En una de las columnas del diario *El Comercio* se recoge que, al iniciar el siglo XXI son distintas agrupaciones criollas que en su formato ya incluyen el contrabajo. Menciona como antecedente al conjunto *Los chalanes del Perú* en el que destaca el contrabajista Samuel Herrera, quien posteriormente grabó con la agrupación criolla *Fiesta Criolla* (Ver anexo n.º1). Estas dos agrupaciones datan de los años 1945 y 1950 respectivamente y fueron referente sonoro de las siguientes.

Arroyo (2012), relata que a fines del siglo XIX surge una capa social de artesanos y obreros en los callejones de “Abajo del puente” y “Barrios altos”, lugares en los que habría nacido el vals y la música criolla del Perú, indica además que los instrumentos usados eran únicamente guitarras, por tanto, la adopción del contrabajo vendría años después.

Por su parte, el autor Ladd en la revista *Patrimonio Musical* hace mención a dos contrabajistas que incursionaron en la música criolla: aparece nuevamente Samuel Herrera, y esta vez, Carlos Hayre (Ver anexo n.º 2), un contrabajista que se inició en la música tropical, ambos señalados como “los primeros contrabajistas en realizar grabaciones de música peruana” (Ladd, 2016).

#### **- Primeras grabaciones**

La discografía de la música criolla se inicia en el año 1911 con los discos del dúo Montes y Manrique, los “Padres del criollismo”, así denominados por el compositor Manuel Raygada en su sentido vals “Acuarela criolla”. Sus integrantes: César Augusto Manrique, quien tuvo como maestro a Octavio Casanova, fue el guitarrista y la segunda voz del dúo. Nació en Lima el 25 de setiembre de 1878 en la calle de la Huaquilla, actual Jr. Ayacucho y falleció el 26 de diciembre de

1966 a la edad de 92 años. Por su parte, Eduardo Montes Rivas, primera voz del dúo, nació en Lima el 28 de agosto de 1879 y falleció el 31 de marzo de 1939, a la edad de 64 años.

Al parecer, la incursión de Montes y Manrique en la discografía fue celebrada en el ámbito del criollismo como un hecho de gran trascendencia, pues Donayre (1955), en su artículo “La canción popular: Desde Montes y Manrique a los Troveros Criollos” publicado en la revista *Caretas*, sugiere que: “(...) el 28 de agosto de 1911, [es un día que] debe figurar con letras de oro en la historia de la canción criolla, Montes y Manrique viajan a Nueva York contratados por la casa Columbia (...)”.

Años más tarde surgen conjuntos criollos que estimulados por las primeras grabaciones de tipo industrial que se hacían en Chile y Argentina, inician una carrera artística con perspectivas ya de carácter profesional. En tal efervescencia, algunos conjuntos realizaban grabaciones locales que se realizaban de un modo artesanal, asistían a un estudio de grabaciones que se ubicaba próximo a la vía del tranvía, lo cual generaba mucha interferencia sonora al momento de registrar la música. Sin embargo, la modesta condición no fue impedimento para el surgimiento discográfico de los bardos criollos del momento ni para la plasmación discográfica de sus bellas composiciones, las que además iban incrementando la identidad de la sociedad peruana y limeña con el repertorio criollo.

#### - **Dos contrabajistas fundamentales: Samuel Herrera y Carlos Hayre**

Samuel Herrera, a quien cariñosamente se le llamaba con el sobrenombre de “Sal de soda”, integraba el conjunto criollo *Los chalanos del Perú*, y paralelamente, entre 1944 y 1951 acompañaba en innumerables actuaciones públicas y grabaciones a distintos intérpretes del criollismo, convirtiéndose así en la personalidad del contrabajo. A fines de la década del 50, el estilo de tocar o “bajear” implantado por Herrera era prácticamente el referente de todas las agrupaciones criollas que comenzaban a incluir el contrabajo; este es considerado su principal aporte.

Carlos Hayre nació en Barranco—Lima en 1932 y fallece en 2012 a causa de un agresivo cáncer, es considerado una leyenda de la guitarra costeña del Perú, como lo manifiesta Juárez en una nota de prensa local: “Hay dos grandes vertientes en la música de la costa peruana: una es Óscar Avilés, y la otra es Carlos Hayre”. Entre sus aportes destacan la composición de obras que son consideradas parte del repertorio clásico del criollismo.

Formado en el Conservatorio Nacional de Música, Hayre obtuvo conocimientos de armonía y orquestación, gracias a lo cual interpretaba sólidamente el contrabajo. Su aporte a la presencia del contrabajo consiste en haber realizado arreglos instrumentales que introducen armonías modernas del *jazz* y el *bossa nova*, con un tratamiento técnico específicamente al instrumento, recursos que fueron aplicados al acompañamiento de diferentes géneros musicales peruanos, principalmente —como músico afrodescendiente— instauró los patrones de acompañamiento de los géneros afro costeños de Perú en el contrabajo. Por otra parte, legó su saber a las nuevas generaciones al haber sido maestro de importantes guitarristas del criollismo actual del Perú.

#### **La integración al formato instrumental criollo**

El formato instrumental que en un principio se usaba en el acompañamiento del vals criollo era el dúo de guitarras: una primera guitarra se encargaba de ejecutar las introducciones, interludios y adornos melódicos durante el transcurso de la canción a modo del contracanto trovadoresco, y una segunda, cumplía básicamente un rol de acompañamiento a la melodía cantada, tanto con bajos y acordes en *ostinato*, como realizando melodías de “bordoneo” que son aplicadas al enlace de los acordes. Sin embargo, ejecutar este acompañamiento —rítmico-armónico, melódico y contrapuntístico— significaba una labor bastante recargada para el

guitarrista, llegando por ello algunos conjuntos a emplear dos guitarras de acompañamiento más la primera guitarra, se conforma así el conocido formato del trío criollo. Ocasionalmente, para lograr que esta textura fuera más transparente, se empleaba también el piano de acompañamiento.

Ante esta necesidad de reforzar el acompañamiento, ampliando además el rango sonoro hacia los graves, el contrabajo se integra definitivamente al vals, cumple así un rol de soporte armónico y a la vez rítmico al conjunto, en tanto que refuerza los bordones y notas de paso duplicando el rol de la segunda guitarra en la octava baja. Así se logra que la presencia del contrabajo sea determinante en la nueva textura y carácter del acompañamiento del vals criollo.

Para ampliar sobre la integración definitiva del contrabajo al criollismo, se presenta a continuación un recuento de las principales agrupaciones que han tomado parte en el proceso y de la funcionalidad musical que ha tenido el contrabajo en sus respectivos repertorios.

### - Principales agrupaciones

Dos agrupaciones pioneras en incluir el contrabajo en su conformación instrumental, tanto para actuaciones como para grabaciones fueron *Los Chalanés del Perú*, fundado en 1945 y, *Fiesta Criolla*, en 1956.

*Los Chalanés del Perú*, conjunto fundado por Lorenzo Humberto Sotomayor, tuvo hasta 1949 dos conformaciones: La primera generación, desde 1945, estuvo integrada por Lorenzo Humberto Sotomayor en el piano, Alejandro Cortés y Eduardo Santillana en las voces, Pepe Ladd y Ernesto Samamé en las guitarras y Samuel Herrera en el contrabajo. En una segunda generación, entre 1946 y 1949, fueron integrados Gonzalo Bar y Manuel Campos en las voces, en reemplazo de Cortés y Santillana.

Como una agrupación de amplia versatilidad, revolucionaron la música criolla de entonces con sus brillantes armonías y su dominio de escena, fueron aclamados a nivel nacional e internacional en las giras que hicieron hacia Chile, Argentina y Brasil. *Los Chalanés del Perú* legaron estos elementos a otros grupos de música criolla constituyéndose en una cantera criolla.

*Fiesta Criolla* fue otro de los conjuntos que incluyó el contrabajo. El llamado “conjunto espectáculo” estaba integrado por “Panchito” Jiménez como primera voz, Humberto Cervantes como segunda voz y guitarra, Oscar Avilés como primera guitarra, Pedro Torres en las castañuelas y Samuel Herrera en el contrabajo. En 1956 el conjunto inicia sus actuaciones luego de una amplia campaña publicitaria que ofrecía la colección de discos que grabaron para la empresa discográfica *Sonoradio*. Otro espacio importante para este conjunto fueron las audiciones criollas de *Radio el Sol* que se transmitían diariamente al mediodía, las audiciones de *Fiesta criolla* eran un espectáculo radial muy bien recibido, ya que tanto Cervantes como Avilés se encargaban de poner la “chispa criolla” lanzando espontáneos guapeos y arengas que eran expresiones populares para animar a los concurrentes y auditores.

A lo largo de la historia de la música criolla, otros conjuntos que han integrado la sonoridad del contrabajo en sus grabaciones y que han sido ampliamente aclamados son *Los Embajadores Criollos*, conformado en 1949 y, el *Dúo Los Traveros Criollos*, fundado en 1952. Estos dos grupos idolatrados por el pueblo criollo ya no solo costeño sino nacional, tuvieron a través del disco un éxito apoteósico con su característica sonoridad.

Hacia la década del 60, la popularidad de estos conjuntos en los medios iba en aumento. La producción discográfica era tal que la periodicidad de presentación de nuevas grabaciones era quincenal, las canciones eran transmitidas por las radioemisoras masivas de la época, tales como *Radio La Crónica* o *Radio América*, las que pugnaban precisamente por presentar canciones en calidad de estreno. En esta época de apogeo del criollismo musical peruano, hubo emisoras que alcanzaron a transmitir hasta doce horas continuas de música criolla sin perder

sintonía (Llorens y Chocano 2009, p. 127); en este contexto, la mayoría de emisoras tenían a lo menos un programa dedicado a la música criolla.

#### - **Función musical del contrabajo en el formato criollo**

El contrabajo en el formato criollo cumple una función de acompañamiento muy variada, desarrolla una serie de recursos rítmicos y armónicos que se constituyen en los patrones de base de los diferentes géneros musicales. De acuerdo al arreglo musical, el contrabajo también puede cumplir un rol melódico a modo de contrapunto, o en ocasiones, incluso doblar la línea melódica principal generando una textura particular.

Por otra parte, las formas de acompañamiento del contrabajo guardan estrecha relación con las formas de acompañamiento rítmico de los instrumentos de percusión. Existe entre ambos toques una comunión directa que consiste en afinar o tocar al unísono determinados patrones rítmicos. Por ejemplo, en las estrofas de la canción o vals, ambos deben cumplir un acompañamiento elemental al que se denominada “llevada” o “base”, mientras que en otras secciones como el estribillo ambos ejecutan variaciones o “repiques” con notas más breves, estacadas o sincopadas. No obstante se habla de “patrones”, que pudieran pensarse como modelos fijos, en el uso de estos recursos cada instrumentista tiene una expresión musical particular lo que define si su tipo de acompañamiento es “tradicional” o es un acompañamiento “moderno”.

Por lo general, en el caso del vals, el rol del contrabajo es marcar los tiempos fuertes de cada compás ejecutando la nota fundamental del acorde, aunque a partir de ello, puede ejecutar contratiempos, síncopas, ostinatos rítmicos, motivos en hemiola o pasajes escalísticos diatónicos o cromáticos según las características de la línea melódica principal y según el tratamiento de la armonía. Con la combinación de estos recursos, el acompañamiento contrabajístico puede ser muy variado y creativo según la virtud y expresividad del contrabajista, quien acciona sobre todo buscando un carácter o “sabor criollo”.

### **3. ANÁLISIS DE LOS PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTO DEL VALS**

#### **La “llevada” criolla y sus cultores**

Cuando se utiliza el término “llevada” se hace referencia principalmente a la fórmula rítmica con la que se ejecuta el acompañamiento de un género musical en su modo básico o fundamental. La llevada funciona además como un modelo o patrón rítmico sobre el cual se recrean numerosas variaciones sin desprenderse del género. En este caso, hablaremos de la “llevada del contrabajo” en el vals.

En las primeras grabaciones que incursiona el contrabajo, se observa la ejecución de una llevada básica de tipo lineal, a la que hoy en día se le denomina “acompañamiento tradicional”. Este se basa en el uso de una nota por compás, es decir, una blanca con punto en la nota fundamental de cada acorde o, alternando entre la fundamental y la quinta del mismo cuando hay repetición de acorde en un siguiente compás. En otros casos la llevada puede ser de una blanca seguida de una negra que invierte el acorde dentro del mismo compás. El movimiento máximo de una llevada básica es de tres negras por compás, dispuestas por grados conjuntos, formando una escala diatónica hacia la fundamental del siguiente compás que será nuevamente blanca con punto.

Al final de cada estrofa es tradicional realizar un arpeggio en el tono correspondiente o acorde en que termina la cadencia armónica. Este recurso se puede apreciar claramente en la mayoría de grabaciones del contrabajista Samuel Herrera con el conjunto *Los Chalanés del Perú*.

Se puede decir entonces que el tipo de acompañamiento llamado “tradicional” aún no presenta recursos rítmicos como la sincopación, ni recursos melódicos basados en pasajes cromáticos.

Por su parte, Carlos Hayre es uno de los músicos que revoluciona el acompañamiento o llevada criolla por la manera en que aplica la armonía sobre los moldes rítmicos. Los arreglos de Hayre en el contrabajo tienen fuerte presencia de la música cubana y, a la vez de distintos géneros de la música foránea que por entonces comenzaba a llegar a Lima mediante discos. Hayre tuvo así mismo formación musical en la Escuela Nacional de Música, denominación por entonces del Conservatorio Nacional de Música, y aplicaba sus conocimientos de armonía también en la guitarra, es por ello que su estilo de ejecutar el acompañamiento criollo en el contrabajo ostenta un repertorio de recursos claramente diferenciable de la llevada “tradicional”; se puede decir que posee un estilo innovador, vanguardista dentro del universo criollo, ya que hace uso de recursos como el cromatismo y el carácter sorprendente de sus motivos, así mismo aplica decididamente la síncope y acentos a contratiempo, lo que implica haber logrado un depurado despliegue técnico en la ejecución del contrabajo ligada a un amplio conocimiento teórico y orquestal de la música

#### - Variabilidad rítmico-melódica de la “llevada”

Para comenzar un análisis de la variabilidad en el acompañamiento del vals, recordemos que se ejecuta un bajo fundamental sobre el primer tiempo de cada compás de  $\frac{3}{4}$ .

Como hemos afirmado anteriormente, el rol del contrabajista es sostener rítmica y armónicamente el marco acompañante, por ende, se analiza aquí el tratamiento rítmico de la llevada en su relación con la aplicación armónica.

Las variaciones del acompañamiento son también fijadas en el repertorio de recursos de los contrabajistas a modo de “patrones” rítmico-melódicos que utilizan fija o aleatoriamente en el acompañamiento del vals de acuerdo al movimiento o sentido musical que se le quiere otorgar. Igualmente, la aplicación de un determinado patrón, o variación de este en un punto específico, está relacionado directamente con el sentido de la línea melódica principal, funcionando a manera de contracanto.

Un importante aspecto en la variabilidad es el tratamiento de la articulación. En cuanto a este recurso, el uso del *marcato* –por ejemplo- como acentuación del primer tiempo, es de gran importancia a la hora de diferenciar unos estilos de otros; en este sentido, acentuar el primer tiempo de cada compás implica reforzar la función rítmica del acompañamiento, y no obstante, ello requiere también una buena conducción melódica al enlazar los grados armónicos.

Los motivos melódicos de enlace armónico en el bajo son generalmente pasajes escalísticos que van de fundamental a fundamental de cada acorde. Es tradicional en el vals, aplicar este enlace escalístico por grado conjunto siempre que la armonía se despliega desde la dominante hacia el acorde de tónica, consolidando el cierre de frase.

La parte rítmica juega un papel preponderante en la variabilidad de los motivos del contrabajo acompañante. El empleo de síncoas, hemiolas y notas breves en cromatismos o líneas melódicas son algunos de los recursos más frecuentes y característicos del gusto criollo. Igualmente, los ornamentos melódicos aplicados de manera personalizada por cada contrabajista, dan –independientemente a la función acompañante– gran variedad y belleza a una melodía de bajos.

En conclusión se puede decir que las distintas variaciones de la “llevada” consisten en aplicar de modo integral una articulación específica, un patrón rítmico, y un sentido melódico especial a la ejecución del contrabajo en relación a la estructura y fraseo de la melodía principal.

- **Adopción del cromatismo**

En las siguientes transcripciones se presenta patrones rítmicos que dan personalidad al acompañamiento del vals criollo. Sin estas características, como base para las variaciones, sería imposible mantener un acompañamiento con carácter propiamente criollo.

Los distintos patrones de acompañamiento presentados a continuación se relacionan directamente con el sentido melódico y rítmico de la melodía principal. En el siguiente fragmento se observa una línea de bajo fundamental con un breve pasaje cromático y una inversión en acorde dominante:



Figura n.º 1: Transcripción de fragmento del vals “Corazón”. Fuente: elaboración propia.

El siguiente patrón de acompañamiento corresponde al vals “Barrio bajoportino”, grabado por el contrabajo de Carlos Hayre con el conjunto *Fiesta criolla*. Se observa que el contrabajo logra, con los cromatismos, una línea de mayor movimiento rítmico debido al carácter de contracanto que realiza frente a la melodía principal:



Figura n.º 2: Transcripción de fragmento del vals “Barrio bajoportino”. Fuente: elaboración propia.

Otra de las formas de acompañamiento aplicado en el vals, es la que, apoyada en las notas fundamentales o tónica de dos acordes contiguos, realiza el enlace de estos empleando pasajes cromáticos empleando los semitonos como notas de paso:



Figura n.º 3: Transcripción de fragmento del vals “Tus ojitos”. Fuente: elaboración propia.

- **Combinación de elementos**

Las formas de acompañamiento son entonces combinación y alternancia de los diferentes recursos, llevadas, ornamentos, articulaciones y variaciones rítmico-melódicas como se observa a continuación en los siguientes tres ejemplos:

Ejemplo 1



Figura n.º 4: Llevada con cromatismos. Fuente: elaboración propia.



## CONCLUSIONES

—Luego del inicio de la discografía criolla con el dúo Montes y Manrique, los primeros músicos que incluyeron el contrabajo en las grabaciones de música criolla dieron apertura a un importante proceso. Estos conjuntos fueron, cronológicamente: “Los Chalanes” (1945), “Fiesta Criolla” (1950), “Los Morochucos” (1952), “Los Troveros criollos” (1952), “Los Romanceros criollos” (1953) y “Los Dávalos” (1954). Ellos dieron paulatina presencia al instrumento siendo referencia para la actualidad.

—Se puede reconocer cómo en la industria discográfica, bajo la necesidad de fortalecer el acompañamiento rítmico y armónico, así como la sonoridad de frecuencias graves, el contrabajo queda integrado al acompañamiento del vals criollo —un género musical que hasta entonces no lo había empleado— y pasa de esta manera a tener presencia permanente en el formato criollo.

—Los primeros contrabajistas tuvieron una fundamental participación en la consolidación de la industria discográfica criolla nacional, a través de un proceso que incluyó fases de adaptación y de integración del instrumento a la sonoridad criolla, siendo los maestros Samuel Herrera y Carlos Hayre los principales referentes de este proceso. Cada uno de ellos ha podido plasmar el espíritu musical criollo en el instrumento, legando sus recursos y estilos particulares. Tal aporte es sin duda una ruta fecunda para las próximas generaciones de contrabajistas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, M. (2015). *Aportes para un mapa cultural de la música popular en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Arroyo, E. (2012). *Canción criolla e identidad peruana*. Recuperado de: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002271/Cancion-criolla-e-identidad-peruana>
- Borras G., & Rohner, F. (2010). *Cien años de música peruana*. Lima: Institut Français d’Etudes Andines & IDE. (Grabaciones Históricas 1).
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Institut Français d’Etudes Andines.
- Donayre, J. (1955). La canción popular: Desde Montes y Manrique a los Troveros Criollos. *Caretas*, (97).
- Espinoza, H. y Pastorino, L. (Ed.). (2007). Homenaje a la canción criolla. *El Pisco es del Perú*. 1 (11). Recuperado de: <http://www.elpiscoesdelperu.com/boletines/oct2007/01a.htm>
- Ladd, J. (2016). *Patrimonio Musical*. La abeja: Información y opinión. Recuperado de: <http://laabeja.pe/de-opini%C3%B3n/patrimonio-musical-pepe-ladd.html>
- Llorens, J. y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de cultura
- Panamericana televisión. (19 de julio de 2012). *Guitarrista criollo Carlos Hayre muere a los 80 años*. Recuperado de: [panamericana.pe/locales/110339-guitarrista-criollo-carlos-hayre-murio-80-anos](http://panamericana.pe/locales/110339-guitarrista-criollo-carlos-hayre-murio-80-anos)
- Radio Programas del Perú. (29 de octubre de 2014). *Historia de la música criolla: Origen del vals y primeras grabaciones*. Recuperado de: <http://rpp.pe/lima/actualidad/historia-de-la-musica-criolla-origen-del-vals-y-primeras-grabaciones-noticia-738177>
- Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. En *La música en el Perú* (pp. 257-265). Lima: Patronato popular y porvenir pro música clásica.

Sanabria, J. (2008). *Creación de un método auxiliar para estudiantes de contrabajo enfocado en la música folclórica colombiana* (Tesis de licenciatura). Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia.

## ANEXOS



Ilustración n.º 1: Conjunto *Los chalanés del Perú*. Samuel Herrera izquierda parte superior. Fuente: <http://4.bp.blogspot.com/-pKOF4Lzz18w/TJMSku1JLfi/AAAAAAAAABK8/yOikB8xfCgg/s1600/Los+Chalanes.jpg>



Ilustración n.º 2: Carlos Hayre en la película "Sigo siendo". Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/D2sMBLb5nAg/maxresdefault.jpg>

---

## ACERCA DE LOS AUTORES

---



### **Alejandro García Sudo (Ciudad de México–México, 1984 - )**

Candidato Doctoral en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles. Cursó la Licenciatura en Relaciones Internacionales en El Colegio de México y la Maestría en Musicología en la Universidad de Western Ontario en Canadá. Fue becario Fulbright-García Robles de 2013 a 2016, y ha presentado avances de investigación en Estados Unidos, Canadá, México y Perú. Su tesis doctoral documenta el uso de repertorios musicales latinoamericanos en proyectos panamericanos antes de la Segunda Guerra Mundial (1915-1936).



### **Daniel Hugo Romero Vizcarra (Arequipa–Perú, 1988 - )**

Inició sus estudios con el maestro Oscar Zamora. Estudió en el Conservatorio Regional de París en la clase de Ramón de Herrera y en el Conservatorio Regional de Aulnays Sous Bois con Judicael Perroy. Obtuvo el primer lugar en el “Concurso internacional UFAM” (París–Francia) y en el “Certamen internacional de guitarra Gabriel Estarellas” (Arequipa–Perú). Ha sido profesor de guitarra clásica para la “Ligue d’enseignement de Paris” y en el Conservatorio “Claudine Collart” (Lille–Francia). Actualmente es docente de la Universidad Nacional de Música (Perú).



### **Mónica Susana Mestanza Revoredo (Lima–Perú, 1962 - )**

Graduada de la Facultad de Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma. Estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música con la Maestra Elena Ichikawa. Actualmente es profesora de música en el Markham College de Lima en el Nivel secundario y docente de los cursos de Historia de la Música y Lenguaje Musical en la Universidad Nacional de Música de Perú.



### **Ricardo León Otárola Yllescas (Lima–Perú, 1964 - )**

Inicia su trayectoria artística en la música criolla de Perú de la que es amplio conocedor. Estudió contrabajo en el Conservatorio Nacional de Música de Perú con Tomás Flores, en Santiago de Chile con Eugenio Parra y en Mendoza –Argentina con Omar Arancibia. El año 2006 integró The World Philharmonic Orchestra en París–Francia. Actualmente es docente de educación superior, instructor de la Orquesta de la Pontificia Universidad Católica del Perú y primer contrabajo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú





---

## RESEÑA

---

***La música Moche:  
fundamentos, cosmovisión y dualidad (2015) y  
La música Nasca:  
fundamentos, permanencia y cambio (2016)***

---

***Américo Valencia Chacón***

*Lima: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana*

***Por: Ricardo López Alcas***

*Músico y estudiante de Musicología*

El material arqueológico hallado en diversos lugares del territorio peruano respecto al patrimonio musical del pasado, ha impulsado desde hace más de un siglo la gestión y desarrollo de proyectos de investigación desde enfoques y disciplinas diversas, generando continuamente discusiones y consensos sobre el panorama histórico y sobre el ideario de cómo fue la práctica musical de los grupos sociales que habitaron estos territorios antes de la llegada de los españoles en el siglo XVI. Por una especie de consenso, y definido bajo un referente cronológico, a estos grupos se les llama hoy culturas “pre-hispánicas”.

Uno de los proyectos gestados bajo dicho impulso, es el que inició el musicólogo Américo Valencia Chacón en las últimas décadas del siglo XX, y cuya concretización más consumada se muestra en los dos importantes textos musicológicos que hoy nos ocupa. Se trata de dos textos que se complementan para la comprensión cabal de su propuesta, pues hablan de potenciales aspectos musicales y sonoros de dos importantes culturas que desarrollaron en este territorio durante del periodo Intermedio temprano (200 a.C. – 600 d.C.): la cultura Moche y la cultura Nasca.

El autor, además de tener en cuenta trabajos antecesores y propuestas teóricas de varios autores, generó para esta investigación sus propias herramientas de análisis y contrastó sus hipótesis con el estudio de instrumentos musicales de nuevos hallazgos arqueológicos existentes en diferentes colecciones a las que tuvo acceso. Los dos textos, dan sustento a la confirmación de ideas que durante algunos años se mantuvieron como conjeturas, y que estaban pendientes de una comprobación sonora, tangible más allá de las interpretaciones visuales e iconográficas; a decir del autor, estos hallazgos son parte de un proyecto mayor que pretende profundizar en

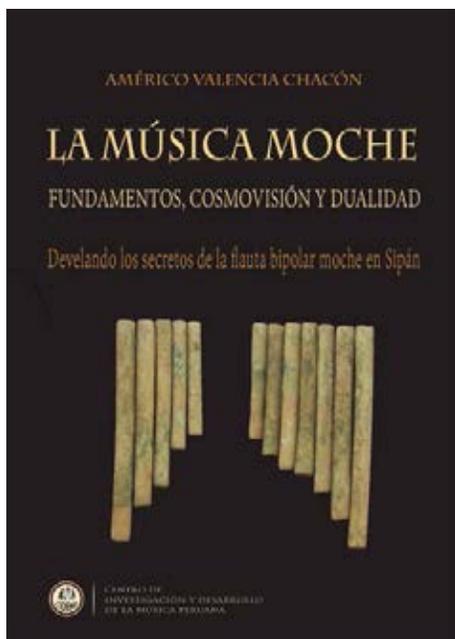
la investigación de los instrumentos musicales arqueológicos disponibles en más museos del país.

Américo Valencia es musicólogo graduado en el *Conservatorio Nacional de Música*, donde se desempeñó como docente desde el año 1987 hasta el 2016, impartió además cátedra en la *Universidad Nacional de Ingeniería* por su formación como ingeniero electrónico. Obtuvo la Maestría en Artes Musicales en *Florida State University* de Estados Unidos y cursó estudios de música electrónica en la misma institución. Fue ganador del *Premio de Musicología Casa de las Américas* en el año 1982, en La Habana – Cuba, con su estudio sobre los conjuntos orquestales de sikus del altiplano peruano, trabajo que, entre varios otros, constituye uno de sus aportes de mayor trascendencia a la comprensión del universo musical del Sikuri, pues, allí plantea conceptos que hoy en día son la base teórica de numerosas investigaciones musicales y han sido herramienta metodológica necesaria para comprensión sistémica de dicha música, estos son el concepto del “diálogo musical” y el de “siku bipolar” a la denominación del aerófono altiplánico. El autor es también presidente del *Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana –Cidemp* y actualmente cursa estudios de doctorado en musicología en la Universidad de Helsinki, Finlandia.

## PRIMER TEXTO

***La música Moche: Fundamentos, cosmovisión y dualidad***, fue presentado por el arqueólogo Walter Alva. En el capítulo de introducción, el autor señala que el texto que fue punto de partida para llegar hoy a esta obra, fue un artículo titulado *El siku bipolar en el antiguo Perú*, publicado en el año 1982 en el Boletín de Lima N° 23, en el cual, mediante un análisis iconográfico planteó la hipótesis del origen moche del instrumento –para el caso llamado “antara” – y de su forma de práctica posiblemente dual cuya herencia sería la forma bipolar en que actualmente se ejecuta el instrumento llamado siku en la región de Puno en la sierra sur del Perú; con los años, estos planteamientos cobraron reconocible impacto en la comunidad académica o de investigadores musicales como también en los ámbitos de la práctica musical o tradición “sikuriana”. En esta primera obra, los resultados se basan en el estudio de una antara Moche cuyas características son las mismas del actual siku altiplánico, es decir se trata de un instrumento comprobadamente dual y que fue ejecutado de modo dialogado, hallado en la tumba 14 del complejo arqueológico Huaca Rajada en Lambayeque, el cual perteneció a un importante personaje denominado “Sacerdote guerrero” y que se conserva en el museo de sitio Huaca rajada.

En el capítulo II, el autor desarrolla argumentos para sustentar sistemáticamente que dicha antara moche es de tipo bipolar, que existen evidencias para afirmar que se aquel instrumento se tocaba en diálogo musical entre dos músicos, y que por tanto, estaría relacionado directamente con los sikus actuales. Comienza su comprobación respecto al origen de esta forma de ejecutar el instrumento y frente a las no concordancias de un sector de investigadores con su conjetura inicial, la cual hasta entonces se basaba en lo arqueológico e iconográfico y hoy ha trascendido



a lo sonoro. Resalta también en este capítulo, la aplicación de una herramienta de análisis musical específico para evidenciar el hallazgo de la escala musical moche, llamada “Diavagrama de antara”. El *Diavagrama* fue diseñado por el autor para representar la dimensión y altura tonal de cada uno de los tubos del instrumento y configurar en gran medida un análisis de tipo físico-acústico, el cual, va detalladamente develando la organización sonora de la antara en cuanto a intervalos y escalas y coincidiendo con el marco conceptual del siku que es la existencia de dos partes complementarias, denominadas *arca* e *ira*, en una relación de bipolaridad en la performance.

En el capítulo III, el autor se ocupa de una antara que, a diferencia de las otras, tiene los tubos dispuestos en una sola serie o “hilera”, instrumento que se encuentra en el ajuar funerario de la tumba 5 correspondiente al “Guerrero músico” del museo *Tumbas Reales de Sipán, en Lambayeque*. Mediante los mismos procedimientos de análisis, el autor expone y sustenta cómo este instrumento, de uso evidentemente individual, tenía los tubos dispuestos en un orden interválico coherente al que denomina “motivo característico”, pues se trata de una fórmula melódica que sería ejecutada por un solo tocador y no por dos, o sea, concebida como un parámetro melódico musical que establece la notación del instrumento. Desde este análisis, enfatiza que dicha antara cuenta con casi las mismas alturas o notas que la antara bipolar de Huaca Rajada, y que estas a su vez tienen una relación notacional muy cercana con la escala musical de algunas antaras de su antecesora cultura Nasca. Así, se comprende la existencia de un continuo entre la música de Sipán-Moche y la música Nasca.

Luego de este hallazgo, los capítulos IV y V son directamente complementarios a la comprensión de cómo lo Nasca se enlaza históricamente con lo Moche. Se trata de la inclusión facsimilar de anteriores trabajos publicados por el autor en los que explicó de manera amplia la técnica de ejecución dual y colectiva, los trabajos re-editados son *Jaktasiña irampi arcampi. El diálogo musical: técnica del siku bipolar* (Julio de 1982) y *El siku bipolar en el antiguo Perú* (Septiembre de 1982). De esta manera, se sugiere integrar el conocimiento de aquellos trabajos anteriores, a la comprensión del importante hallazgo planteado en este libro. Se comprende así lo que Américo Valencia anuncia en el subtítulo del libro: cuáles vienen a ser los “fundamentos, cosmovisión y dualidad” de la música Moche.

En su último capítulo, “Reflexiones y conclusiones”, el autor enfatiza el tono de comprobación de su hipótesis de la existencia de un diálogo musical, propuesta en el año 1982 y refuerza la teoría de la dualidad del instrumento. Por otra parte, al revisar trabajos iconográficos de autores como Jürgen Golte y Makowski, señala el empleo de antaras en otros ensambles de aerófonos, pues se presenta junto a trompetas, ocarinas o tambores lo cual denotaría que su uso fue en diversos estratos de la sociedad moche. En las conclusiones se señala también que aquellos trabajos basados en lo iconográfico, dejan ver su falta de atención a una característica tan evidente de la antara moche como es su bipolaridad, y por tanto, pierden de vista el rol que esta cumplía en la colectivización de las expresiones musicales. A decir del autor, esta falta de atención ha ocasionado interpretaciones divergentes de lo visual. Finalmente, a modo de experimentar estos hallazgos sonoros, el autor presenta una muestra de réplicas de antaras moche, fabricadas en material de caña, proponiendo una notación relativa al sistema temperado actual.

## SEGUNDO TEXTO

***La música Nasca: fundamentos, permanencia y cambio***, es presentado por Ulla Holmquist Pachas, presidenta del Museo del Banco Central de Reserva del Perú (MBCRP), quien resalta la importancia de la intervención de profesionales de otras disciplinas, además de la Arqueología y la Historia del arte, en el desarrollo de contenidos acerca de los objetos arqueológicos y nuevas rutas hacia el conocimiento.



En el capítulo I: Introducción, se contextualiza sobre la cultura Nasca mediante datos históricos y cronológicos mencionados por autores antecesores. Respecto a la música, se anuncia el tema central del texto: el hallazgo del sistema musical y la escala Nasca a partir del estudio de las antaras de la colección del MBCRP, en ellas se observa claramente que ciertos principios interpretativos han tenido permanencia en las músicas de actuales ejecutadas en este tipo de aerófonos andinos. Se hace mención también que el texto es parte de una investigación doctoral del autor para la Universidad de Helsinki, Finlandia.

En el capítulo II, Américo Valencia repasa y comenta en tono crítico el estado del arte respecto a lo dicho hasta el momento sobre las antaras Nasca, cita autores aquí como André Sas, Julio C. Tello, Raoul y Marguerite d'Harcourt, Policarpo Caballero Farfán, Robert Stevenson, Alberto Rossel Castro, Joerg Haerberli, Cesar Bolaños, el proyecto Waylla Kepa y, recientemente Anna Gruszynska-Ziółkowska.

El rango de tiempo de este corpus es de aproximadamente 76 años.

En el capítulo III, se expone las bases teóricas y procedimientos matemáticos empleados en el análisis. Como dijimos anteriormente, se trata de un estudio físico-acústico de las antaras. Para este estudio se detallan aspectos de la acústica del tubo resonante de tubo abierto en un extremo y cerrado en su extremo distal, de las funciones acústicas lineales y no lineales y de su aplicación en la interpretación y formulación de una escala que a partir de entonces es llamada "escala hiperbólica Nasca". Complementando esta propuesta se afianzan también conceptos y herramientas de análisis como son idea de la afinación estocástica, el estilo sonoro "denso" de los conjuntos y las probabilidades visuales del ya mencionado *diavagrama*

En el capítulo IV, el autor plantea centralmente el que sería el "sistema musical de los Nasca", sistema determinado por las relaciones dimensionales entre los tubos del instrumento y sus correspondientes alturas sonoras. A diferencia de otros sistemas como el griego, basado en la teoría de resonancia de la cuerda, el análisis del sistema musical Nasca debió ser abordado aquí a partir de variables distintas como son el concepto de la disonancia, el patrón micro-interválico entre los tubos, el reconocimiento de la octava, la existencia de la escala hiperbólica de trece tonos y la llamada "sétima andina".

En los capítulos V, VI, VII y VIII se aplica este cúmulo de procedimientos al análisis de cuatro grupos de antaras, diferentes entre sí pero homogéneas dentro del grupo, pertenecientes a colecciones arqueológicas de cuatro museos de Perú. Tras este análisis de la diversidad tonal, en el capítulo IX se presenta la transcripción de las escalas resultantes de cada instrumento y su respectivo grupo a la notación anglosajona. Se plantea así la posibilidad que, al igual que los Nasca y que comprobadamente los Moche, otras culturas antiguas como Paracas, hayan conocido tal técnica dual para producir su música desde el momento que existen antaras con escalas repartidas.

En el último capítulo, "Conclusiones", se resalta el carácter de descubrimiento sobre lo planteado respecto al sistema musical Nasca. De la misma manera, el autor enfatiza en la particularidad de su base teórica para sustentar que dichos conocimientos musicales constituirían propiamente un sistema musical y expresivo que bien debe ser reconocido en paralelo a otros sistemas como el europeo-occidental. También recalca que estos hallazgos, dejan de lado

conceptos anteriores que han tenido amplia vigencia solo hipotéticamente, como es el caso de la pentafonía y su falsa asunción como “rasgo distintivo” de la música andina. A partir de este descubrimiento, el autor sostiene la existencia de un sistema musical andino, el cual estaría basado históricamente en lo Nasca y constituido por trece tonos, organización sonora que se anticipó a occidente y su sistema temperado dodecafónico. Sostiene el autor que el sistema musical andino, habría pasado por un largo proceso de cambios y re-adaptaciones desde la desaparición de la sociedades Nasca, perviviendo a través del periodo colonial, hasta llegar a impregnarse en la música del siku bipolar, y pasar desde allí a las demás expresiones musicales locales que constituyen la tradición musical actual; la música Nasca permanecería entonces hoy, transformada, en diversas practicas musicales de la cultura andina.

## FINALMENTE

Estos dos importantes textos, son sin duda un reto teórico para los músicos e interesados en re-conocer la música de las culturas pre-hispánicas que, de algún modo, se sientan lejanos a disciplinas como la física-acústica empleada en el análisis y fundamentación de los hallazgos. Igualmente, la idea de un sistema musical Nasca no deja de ser una propuesta emprendedora, por ser una propuesta que innova sus métodos de análisis y propone el develamiento de rasgos distintivos de lo andino mediante parámetros analíticos contrapuestos a los procedimientos tradicionales del sistema europeo occidental. Los dos textos del investigador Valencia, son de este modo un gran impulso a la reflexión interdisciplinaria, y por qué no, a la apertura de un debate en torno al reconocimiento de las prácticas musicales en las trascendentales culturas Moche y Nasca.

Esperamos que la tarea pendiente de investigar y contrastar hipótesis en varios instrumentos y colecciones de nuestro país, como lo augura el autor, genere también la publicación de nuevas investigaciones y que ésta enriquezca el diálogo entre propuestas, ello sería un estímulo al lector para sumergirse en el conocimiento musical de las culturas que habitaron estos territorios, cuyo patrimonio, presuntamente no desaparece sino, se re-adapta y re-configura en co-existencia con los contextos históricos.

Lima 03 de diciembre de 2017



---

## INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

---

### Alcance y política editorial

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

Tiene por misión visibilizar la generación del conocimiento alcanzado en el ejercicio de la música como profesión del ámbito universitario. Publica trabajos desarrollados por especialistas de las diferentes áreas de la música como son la interpretación, la creación, la educación musical y la musicología. Así mismo, brinda lugar a trabajos provenientes de otros campos como las ciencias sociales y humanas cuyo énfasis temático esté centrado en la música en tanto práctica social, forma de arte, praxis formativa, expresión estética o medio comunicativo.

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

### 1. Características formales del manuscrito

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

Los textos originales, denominados “manuscritos”, serán enviados en versión electrónica Word para Windows con las siguientes especificaciones:

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

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

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

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

En la estructuración del manuscrito, se recomienda seguir el esquema general de trabajos de investigación académica, comprendiendo:

- INTRODUCCIÓN, donde se expone los fundamentos del trabajo, se deje ver claramente los objetivos, marcos y perspectivas y se haga mención de los procedimientos, métodos y materiales empleados.
- DESARROLLO TEMÁTICO, donde se procede a la contextualización, a la discusión central y extendida del tema y al desarrollo de los procedimientos analíticos, distribuyendo estos contenidos en subtítulos.

En caso de presentar imagen o gráfica musical durante el desarrollo temático, independientemente de su inclusión referencial en el documento Word, las imágenes deben ser enviadas en archivos de alta resolución, en formato PNG y las transcripciones o gráficas musicales en archivo editable Finale.MUS, con la numeración asignada en el texto. Cada imagen o gráfica musical deberá reseñar indicando: Figura N.º xx. Título del fragmento. Fuente de la imagen o “elaboración propia” si fuera el caso.

- CONCLUSIONES, que sean de tipo general y específico
- REFERENCIAS, que sean consignadas al final del texto.
- ANEXOS, donde se podrán añadir optativamente imágenes recurrentes o partituras

## 2. Formas para la revista

Los textos a ser publicados podrán adoptar diferentes formas, siempre que sus procedimientos teóricos y metodológicos estén centrados en el campo de la música. Pueden ser:

- Artículo de investigación
- Fragmentos de ensayo o breve ensayo
- *Paper* académico
- Monografía
- Ponencia presentada a congreso, coloquio o seminario académico
- Reseña de libro o disco
- Relato de experiencias
- Historia de vida
- Crónica

## 3. Evaluación de artículos de investigación

Los manuscritos serán revisados por un Comité Evaluador, quienes corroborarán la calidad conceptual y metodológica del texto así como la pertinencia de sus contenidos con los lineamientos generales de la revista o con la temática específica de uno de sus números.

Se aplicará el sistema de “doble ciego”, es decir, tanto el evaluador desconoce el nombre y procedencia del autor, como este recibe las observaciones de manera anónima. El procedimiento será mediado por el Comité Editorial.

#### 4. Derechos de autor

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

#### 5. Citas y referencias

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

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

#### Referencias

- **Autor o autores de libros**
- Berkowitz, S., Fontrier, G. y Kraft. (2017). *A new approach to sight singing* (6th ed.). New York: W. W. Norton & Company.
- Otero, L, M. (2012). *Las TIC en el aula de música*. Bogotá: Ediciones de la u.
- **Libro con compilador (Comp.), editor (Ed.), coordinador (Coord.) o director (Dir.).**
- Díaz, M. (Coord.). (2013). *Investigación cualitativa en educación musical* (Colección de eufonía). Barcelona: GRAÓ.
- **Autor institucional o corporativo / colección**
- Perú, Museo de la cultura. (1951). *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Autor. (Colección Arturo Jiménez Borja).
- **Autor institucional o corporativo / una institución como editor**
- Perú, Instituto Nacional de Cultura INC. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Autor
- **Capítulo de libro**
- Akoschky, J. (2009). Las actividades musicales. En Arnaiz, V. y Elorza, C (Dir.), *La música en la escuela infantil: 0-6* (pp. 37-100). Barcelona: GRAÓ.

- **Capítulo en un libro de congreso**

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

- **Artículo de revista**

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

- **Tesis**

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

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

- **Documentos en línea**

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

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

- **Leyes**

Ley Universitaria, Ley Nº 30220 (9 de julio de 2014). En: *Normas legales*, Nº 527213. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República.

- **Comunicaciones personales**

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

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





Impresión:

Inversiones Harold Alva EIRL / RUC: 20552644655  
Calle Buenaventura Aguirre 391, Of: K, Barranco, Lima, Perú  
harold.alva.v@gmail.com / RPM: #999 074 143  
Diciembre 2017 - Tiraje: 500 ejemplares



## LIDERANDO LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EL PERÚ



Universidad  
Nacional de Música



**Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones–Cicrempe 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, Antec los presenta como conocimientos potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.**