



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

LIMA ISSN: 2521-8565



Universidad
Nacional de Música



Instituto de Investigación



Vol. 8, n.º 1



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Lydia Hung Wong
Presidenta de la Comisión Organizadora

Diego Puertas Castro
Vicepresidente de Investigación – Comisión Organizadora

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
Director del Instituto de Investigación

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

ISSN: 2521-8565

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

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

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

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

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

Corrector de estilo
Aurelio Tello Malpartida

Ilustración y diagramación
Patricia Kishimoto

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



Revista indexada en:



Verificación de
originalidad:



Universidad Nacional de Música
Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación. Vol. 8, N.º 1
(Junio, 2024). – Lima: UNM, Instituto de Investigación.

Semestral
ISSN: 2521-8565

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

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





PORTADA

La música electrónica que gestaron nuestros creadores en los años 60 del siglo pasado, siguió sus propios derroteros: rompió con las convenciones discursivas, formales y estéticas de la música académica, replanteó la “escritura” ya lejos de la habitual hoja pentagramada, encontró sonoridades que transitaban las rutas del microtonalismo, expresó otra gama de sensaciones alejadas del sentimentalismo romántico, se adentró en una suerte de abstraccionismo en el cual la esencia del discurso lo constituía la materia prima misma: el sonido puro. La imagen de la portada de ANTEC 8.1 es una cristalización plástica de las sonoridades de diversas obras electrónicas compuestas por los primeros músicos peruanos que pisaron hace ya seis décadas este nuevo territorio. Es una sugerencia para imaginar –y si se quiere, escucharla– otra música.

ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical empleado en diversas culturas del Perú antiguo y actual. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido, desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, las representaciones escultóricas de músicos y los instrumentos musicales que se han conservado hasta la actualidad, fabricados de cerámica, metal y cañas. Su denominación actual de Antara, señala una amplia gama de variantes locales del instrumento correspondientes a comunidades costeñas, andinas y amazónicas, constituyéndose en un instrumento central de sus tradiciones musicales.

***ANTEC** is the original name of a musical instrument disseminated along diverse cultures of Peru. It is an aerophone composed by consecutive reeds of different lengths and heights of sound development from the prehispanic world, as evidence by iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments that have been preserved handcrafted in ceramic, metal, and reeds. Its denomination of Antara includes a wide range of local variants belong to coastal, Andean and Amazonian communities, being a central aerophone in all those musical practices.*

Contenido

PRELUDIO

La antara de esta edición.....10

Aurelio Tello Malpartida

Editorial.....12

DOSSIER

“La música electrónica en el Perú: una perspectiva histórico-analítico-estética”

Nuevas lecturas al canon histórico de la composición electrónica peruana

1. César Bolaños - *Intensidad y Altura* (1964) por Pía Alvarado (1996).....19
2. Edgar Valcárcel - *Invención* (1966) por Yemit Ledesma (1989).....29
3. Enrique Pinilla - *Prisma* (1967): Contexto creativo y análisis de la obra del compositor peruano por Michael Magán (1995).....31
4. Alejandro Núñez Allauca - *Gravitación Humana* (1970): Más allá de la melodía por Mark Contreras (1995).....41
5. Arturo Ruiz del Pozo - *Selvyna* (1978): Breves anotaciones por Álvaro Ocampo Grey (1988).....47
6. Luis David Aguilar - *Hombres de viento* (1978) por David Alonso Aguilar (1992).....55

Recuento de voces (ya) históricas: Entrevistas

1. Arturo Ruiz del Pozo (1949) por Julio Mendivil.....59
2. José Sosaya (1956) por Zoila Vega.....65
3. Rajmil Fischman (1956) por Marino Martínez.....71
4. Gilles Mercier (1963) por Luis Alvarado.....83
5. Rafael Leonardo Junchaya (1964) testimonio.....89
6. Jaime Oliver La Rosa (1979) por Aurelio Tello.....93
7. Juan Arroyo (1981) por Alonso Almenera.....101

TEMAS

Artículos de fondo

Andrea Gabriela Fusco Morales

1. Bases del nacionalismo musical en la Argentina (2^{da} parte).....114

Franco Giovanni Ayarza Chávez

2. Sonoridades urbanas y música catedralicia en Huamanga durante la transición del Virreinato a la República: 1797 - 1838.....142

Luis Fernando Ruiz-Pacheco

3. La música como servidora del drama en la zarzuela *El cóndor pasa...* de Daniel Alomía Robles.....162

Abel Páez Díaz

4. La Timba en Cuba y en Perú: un análisis musical comparativo entre dos bandas musicales.....186

Josué Daniel Salvio Aldana

5. El canto de Alicia Maguiña Málaga en “El veneno” de 1976: Un análisis de su estilo e interpretación vocal.....222

Contenido

Josué Alexis Lugos Abarca	
6. Sobrematrices y polirritmias.....	250

Luis Alberto Alvarado Manrique	
7. Música, tecnología y hegemonía: César Bolaños y las transgresiones de la música popular.....	262

CODA

Prácticas musicales

Nataly Madeleine Huari Guerra	
1. Impacto de los factores intrínsecos y extrínsecos en el proceso de aprendizaje del violín.....	275

Reseñas de libros

Alejandra Lopera Quintanilla	
1. Tres publicaciones sobre compositores arequipeños del Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo: Ríos Checllo, Néstor (2016), <i>Los Duncker, Vida y Obra</i> ; Carrasco, Omar y Cruz Luque, Manuel (2019), <i>Aurelio Díaz Espinoza, legado musical</i> ; Carrasco, Omar y Cruz Luque, Manuel (2023), <i>Manuel L. Aguirre de la Fuente legado musical</i>	299

Aurelio Tello Malpartida	
2. Alejandro Vera (2018). <i>El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial</i> . Fondo editorial Casa de las Américas, Ediciones Universidad Católica de Chile.....	305

Revistas de revistas

Lorena Merello	
1. <i>Chischay</i> (UNSA).....	315

Trinidad Belén Murúa	
2. <i>Resonancias</i> (Chile).....	319

Contents

PRELUDE

The antara of this number.....10

Aurelio Tello Malpartida

Editorial.....12

DOSSIER

"Electronic Music in Peru: A Historical-Analytical-Aesthetic Perspective"

New Readings about the Historical Canon of Peruvian Electronic Composition

1. César Bolaños - *Intensidad y Altura* (1964) by Pía Alvarado (1996).....19
2. Edgar Valcárcel - *Invención* (1966) by Yemil Ledesma (1989).....29
3. Enrique Pinilla - *Prisma* (1967): Contexto creativo y análisis de la obra del compositor peruano by Michael Magán (1995).....31
4. Alejandro Núñez Allauca - *Gravitación Humana* (1970): Más allá de la melodía by Mark Contreras (1995).....41
5. Arturo Ruiz del Pozo - *Selvyna* (1978): Breves anotaciones by Alvaro Ocampo Grey (1988).....47
6. Luis David Aguilar - *Hombres de viento* (1978) by David Alonso Aguilar (1992).....55

Count of (Now) Historic Voices: Interviews

1. Arturo Ruiz del Pozo (1949) by Julio Mendivil.....59
2. José Sosaya (1956) by Zoila Vega.....65
3. Rajmil Fischman (1956) by Marino Martínez.....71
4. Gilles Mercier (1963) by Luis Alvarado.....83
5. Rafael Leonardo Junchaya (1964) testimony.....89
6. Jaime Oliver La Rosa (1979) by Aurelio Tello.....93
7. Juan Arroyo (1981) by Alonso Almenara.....101

THEMES

Feature Articles

Andrea Gabriela Fusco Morales

1. Bases of musical nationalism in Argentina (2nd part).....114

Franco Giovanni Ayarza Chávez

2. Urban Soundscapes and Cathedral Music in Huamanga During the Transition from Viceroyalty to Republic: 1797-1838.....142

Luis Fernando Ruiz-Pacheco

3. Music as a Servant to Drama in the Zarzuela "El cóndor pasa..." by Daniel Alomía Robles.....162

Abel Páez Díaz

4. Timba in Cuba and Peru: A Comparative Musical Analysis Between Two Musical Bands.....186

Josué Daniel Salvio Aldana

5. The singing of Alicia Maguiña Málaga in "El Veneno" from 1976: An analysis of her vocal style and performance.....222

Contents

Josué Alexis Lugos Abarca	
6. About Matrices and Polyrythms.....	250
Luis Alberto Alvarado Manrique	
7. Music, technology and hegemony: César Bolaños and the transgressions of popular music.....	262

CODA

Musical Practices

Nataly Madeleine Huari Guerra	
1. The Impact of Intrinsic and Extrinsic Factors on the Violin Learning Process.....	275

Book Reviews

Alejandra Lopera Quintanilla	
1. Three publications about Arequipa composers by Editorial Fund of the San Pablo Catholic University: Ríos Checllo, Néstor (2016), <i>Los Duncker, Vida y Obra</i> ; Carrasco, Omar and Cruz Luque, Manuel (2019), <i>Aurelio Díaz Espinoza, legado musical</i> ; Carrasco, Omar and Cruz Luque, Manuel (2023), <i>Manuel L. Aguirre de la Fuente, legado musical</i>	299
Aurelio Tello Malpartida	
2. Alejandro Vera (2018). <i>El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial</i> . Editorial Fund of Casa de las Américas, Ediciones Universidad Católica de Chile.....	305

Review of magazines

Lorena Merello	
1. <i>Chischay</i> (UNSA).....	315
Trinidad Belén Murúa	
2. <i>Resonancias</i> (Chile).....	319



Preludio

⇒ *La antara de esta edición* ⇐



Antaras de cerámica de 13 tubos. n.ºs. 1/1130 a 1/1135 de la tumba S - III - CQT - 5.

Como una evidencia del grado de complejidad que alcanzó la fabricación de antaras en la antigua cultura Nazca, las que se hallaron en el fardo funerario de la tumba S-III-CQT-5, ubicada en el cementerio de las Trancas o Kopara, en el departamento de Ica, presentan como rasgo distintivo el ser de cerámica y estar constituidas por trece tubos. El descubrimiento lo realizó Julio C. Tello en 1927 y comprendió un conjunto de quince instrumentos. César Bolaños explica que lucen más finas que los de otras tumbas similares y que la momia a la cual se asocian “fue de más alta categoría social”. También supone que “ocupó el cargo de músico o constructor de antaras, o comandó o dirigió un conjunto cuyos ejecutantes tocaban los instrumentos con que fue sepultado” (Bolaños, 1988, p. 56). Como se ve en la imagen, las antaras tienen la misma coloración: negro humo en la parte superior y franja crema en la inferior. Este tipo de instrumentos evidencia lo exigentes que eran los nazcas en cuanto a los valores sonoros de sus antaras y el amplio número de tubos revela un enriquecimiento de sus posibilidades melódicas (Gruszczynska-Ziółkowska, 2013, p. 165). Entre los pocos investigadores que dieron información sobre estas antaras están Robert Stevenson en *The Music in Peru* (1960) y Alberto Rossel Castro en su *Arqueología del sur del Perú* (1977), pero el que las estudió detenidamente fue César Bolaños desde la perspectiva de la arqueomúsica a partir de los informes dejados por Julio C. Tello y Toribio Mejía Xespe.

Aurelio Tello Malpartida

Referencias

Bolaños, C. (1988). *Las antaras Nasca*. Concytec.

Gruszczyńska-Ziółkowska, A. (2013). *Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca*. Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos; Fondo editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

⇒ Editorial ⇐

Asentada ya como una genuina revista de musicología, *ANTEC: revista peruana de investigación musical* de la Universidad Nacional de Música, ingresa a su octavo año de vida cumpliendo su vocación difusora de trabajos de investigación que enriquecen el conocimiento acerca de “nuestra música”. Le llamamos “nuestra” porque se refiere a aquellos hechos musicales que ocurren entre nosotros, en nuestro país o en nuestros pueblos cercanos y de los cuales damos cuenta en las páginas de este órgano.

Para abrir bocado, el Preludio da espacio a “La antara de este número” para referirse a unos instrumentos encontrados en la tumba S-III-CQT-5, ubicada en el cementerio de las Trancas o Kopara, en el departamento de Ica, estudiados desde la arqueomúsica, la disciplina a la cual consagró César Bolaños la última etapa de su vida. Una invitación para acercarse a los aportes en este campo que dejó para la posteridad nuestro distinguido compositor.

Atenta a los acontecimientos musicales de nuestro país que conforman la historia contemporánea, *ANTEC: revista peruana de investigación musical* abre sus páginas entregando un dossier acerca de la música electrónica en el Perú, a la vez que una miscelánea de artículos que cubren temas de interés para la comunidad musical de nuestro país, pero también del área latinoamericana.

El dossier sobre “Música electrónica en el Perú” propicia el encuentro de varias generaciones de músicos: la que dio cauce a un grupo de creaciones durante los años 60-70, en pleno auge de las vanguardias a las que se acogieron algunos de los primeros creadores de obras electrónicas, la camada de compositores que, en el seno de la entonces Escuela Nacional de Música, tendieron de los años 90 en adelante los puentes hacia nuevas formas de expresión, y la fresca mirada de las generaciones más recientes, de las que en pleno siglo XXI van al encuentro de sus antecesores. Así, en este dossier un grupo de jóvenes hace su propia lectura de las obras fundacionales de la electrónica en el Perú: *Intensidad y Altura* (1964) de César Bolaños (1931) es analizada por Pía Alvarado (1996); Yemit Ledesma (1989) se aventura en los territorios de *Invencción* (1966) de Edgar Valcárcel (1932); *Prisma* (1967) de Enrique Pinilla (1927) recibe la atenta lectura de Michael Magán (1995); Mark Contreras (1995) se adentra en las sonoridades de *Gravitación humana* (1970) de Alejandro Núñez Allauca (1943); *Selvyna* (1978) de Arturo Ruiz del Pozo (1949) despierta interesantes reflexiones en Álvaro Ocampo Grey (1988) y David Alonso Aguilar (1992) echa una mirada a *Hombres de viento* de su padre Luis David Aguilar (1951). Todas son obras canónicas de la música electrónica en el Perú. Las sugerentes lecturas de nuestros jóvenes derivan en un fecundo acercamiento a un pasado histórico que ronda las seis décadas de distancia entre los extremos (los años 60-70 del siglo XX y los años 20 del XXI), apuntando unos al análisis musical, otros a una valoración estética y algunos a situar a obras y autores en el punto de inflexión donde se cruzaron la tradición y la vanguardia.

El dossier se enriquece con la participación de la segunda generación de compositores de música electrónica, aquellos que desde los años 90 –han corrido

tres décadas- abrieron las fronteras de la música académica de nuestro país a otras sonoridades, quienes conversan con un grupo de musicólogos, etnomusicólogos e investigadores dejando para nuestros lectores sus puntos de vista sobre aspectos que conciernen a su actividad: el doctor Julio Mendivil, etnomusicólogo y profesor de su especialidad en la Universidad de Viena, entrevista a Arturo Ruiz del Pozo (1949); José Sosaya (1956) dialoga con la doctora Zoila Vega, musicóloga de la Universidad Nacional de San Agustín; Rajmil Fishman (1956) mantiene una rica conversación con el antropólogo y guitarrista Marino Martínez; Luis Alvarado, comunicador, poeta y productor fonográfico, indaga en la memoria de Gilles Mercier (1963) sobre los años pioneros de la composición electrónica peruana; Rafael Leonardo Junchaya (1965) comparte un valioso texto testimonial de su paso por las veredas de la música electrónica; Jaime Oliver La Rosa (1979) responde el cuestionario que en mi calidad de musicólogo interesado en los temas contemporáneos le hice llegar para este dossier; Juan Arroyo (1981), de notable trayectoria internacional, presente en los más importantes festivales de música electrónica y contemporánea, conversa con Alonso Almenara, comunicador, periodista y crítico cultural, conocedor de los vaivenes de nuestra música actual. Un dossier que servirá para sentar las bases de una historia de nuestra música electrónica a partir de los sonidos y las voces que desde su instauración y desde las miradas frescas de quienes hoy son protagonistas de la creación musical, tuvieron y tienen un papel crucial para darle sentido.

La sección de Artículos de fondo se inaugura con la segunda parte del trabajo de la directora argentina Andrea Fusco sobre el nacionalismo musical en la república del río de La Plata. En la primera entrega quedaron sentadas las bases conceptuales de la corriente nacionalista, fundamentadas en una amplia bibliografía. En esta ocasión, lo central es hacer un análisis de un pequeño grupo de obras nacionalistas que dan luces sobre los perfiles de la música argentina durante la primera mitad del siglo XX.

Son varios los recintos catedralicios peruanos en los que hubo vida musical durante los siglos virreinales, pero no se conoce en que consistió esa actividad dado la deficiente investigación en torno a ella. Para llenar esos vacíos de información hace falta ahondar en la investigación documental en centros como los de Huamanga, Cajamarca, Huánuco o Trujillo. Franco Ayarza, egresado de la maestría en musicología de la PUCP, aborda la existencia de una capilla musical a partir de investigaciones en el Archivo de la Arquidiócesis de Ayacucho consultando fuentes de primera mano.

Está visto que *El cóndor pasa...* de Daniel Alomía Robles y Julio Baudouin, una obra redescubierta en diversas aristas una vez celebrado el centenario de su estreno, tiene aspectos que todavía deben ser estudiados. La colaboración de Luis Fernando Ruiz-Pacheco apunta a la relación intrínseca que existe entre música y drama. Tomando como referencia el universo operático, el autor encuentra que en la zarzuela de Robles-Baudouin la música queda perfectamente ajustada a los propósitos de la obra, que es recrear la vida de los mineros en la región andina, sometidos al poder de los dueños de la mina, de origen norteamericano. Los aires de cachua, pasacalle y yaraví enmarcan, según el autor, adecuadamente la historia que se cuenta.

A lo largo del siglo pasado, y aún en la actualidad, la música cubana ha gozado de amplia aceptación en diferentes sectores de la sociedad peruana. A partir de los años 90, la presencia de músicos provenientes de la isla trajo un nuevo género: la timba cubana. El maestro Abel Páez, de ya larga presencia en nuestro medio, vuelca su experiencia de intérprete del género haciendo un análisis comparativo de dos agrupaciones de timba, Ng La Banda y Los conquistadores de la salsa, a la vez que profundiza en los perfiles

medulares de dos canciones interpretadas respectivamente por cada agrupación: "No se puede tapan el sol" y "Fururú farará". El autor apunta que al salir de Cuba, la timba pasó por procesos como enfrentar el nivel de preparación de los músicos y la readecuación del repertorio a perfiles comerciales.

Entre las expresiones tradicionales del norte del Perú, el Triste se distingue como uno de los más característicos, casi siempre antecedendo al tondero. La compositora Alicia Maguiña, que en su carrera artística rebasó su papel de autora de canciones criollas para abordar otros géneros, recrea un tradicional triste echando mano de los recursos que aprendió en las lecciones de canto con que forjó su camino de intérprete. En este artículo, el autor, Josué Daniel Salvio, hace un análisis de los recursos vocales, técnicos y estilísticos de la autora de "Viva el Perú y sereno" cuando interpreta "El veneno", un triste con fuga de tondero.

El compositor mexicano Josué Alexis Lugo manifiesta un interés por la aplicación de principios matemáticos en la música. Así lo deja ver su artículo "Sobre matrices y polirritmias" en el que explica cómo obtiene estructuras o patrones que sirven de fundamento para componer músicas texturales al superponer dichos patrones.

Finalmente, en el último artículo de nuestra revista, Luis Alvarado comenta cómo, luego de su retorno al Perú, el compositor César Bolaños se alejó de la composición, reformulando el uso de los recursos tecnológicos. Nuestro músico se había replanteado el empleo de nuevas tecnologías desde una perspectiva política, cuestionando las hegemonías implícitas bajo la justificación de hacer músicas "universales". Alvarado da cuenta del entusiasmo de Bolaños al ver que ciertos músicos populares se apropiaban de las nuevas tecnologías para expresar universos que rompían los círculos elitistas. Un sugerente texto para entender mejor a un músico que, al paso de los años, ha ido convirtiéndose en un icono de las audacias sonoras del siglo pasado y que hoy es un obligado referente para las nuevas generaciones.

La sección de cierre, que denominamos Coda, contiene tres apartados: la de Prácticas musicales, la de Reseñas de libros y una sección que se inaugura en este número con el título de Revista de revistas.

En el rubro de Prácticas musicales cedemos un espacio para el trabajo "Impacto de los factores intrínsecos y extrínsecos en el proceso de aprendizaje del violín" de la joven instrumentista Natalie Madelaine Huari Guerra, perteneciente a la Escuela Superior de Formación Artística Richard Wagner, en el que plantea los cuidados que debe observar un estudiante de violín durante su proceso de formación.

En la sección de Reseñas de libros, tenemos la colaboración de Alejandra Lopera Quintanilla, flautista, directora del Ensamble Barroco de Arequipa y docente de la UNSA, quien entrega una revisión de tres notables publicaciones acerca de músicos arequipeños: *Los Duncker, Vida y Obra* de Néstor Ríos Checllo (2016); *Aurelio Díaz Espinoza, legado musical* de Omar Carrazco y Manuel Cruz Luque (2019) y *Manuel L. Aguirre de la Fuente, legado musical* de Omar Carrazco y Manuel Cruz Luque (2023), lanzadas por el Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo. Otra reseña es la que yo he realizado de *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial* del musicólogo chileno Alejandro Vera, un trabajo distinguido con el Premio de Musicología de la Casa de las Américas de Cuba en el 2018. En sus más de 750 páginas, Vera hace un acucioso recuento de la actividad musical en la capital chilena entre los siglos XVII y XVIII, revisa la música catedralicia, repasa el quehacer de los conventos y colegios, dirige su mirada a los ámbitos privado y público, explica cómo intervenían los sectores no blancos de la ciudad colonial. Diversos enfoques nutren el profuso libro: el

histórico (inevitable), el documental (inapelable), el biográfico (necesario), el analítico (indispensable). El resultado es uno de esos libros que se convertirán en obligatorio texto de consulta, no sólo para la comunidad de musicólogos e investigadores musicales, sino también para quienes aspiran a ejercer esta disciplina.

A partir de este número, *ANTEC: revista peruana de investigación musical*, abre la sección Revista de revistas, a fin de difundir reseñas de recientes publicaciones hermanas. Son dos las que inauguran nuestro nuevo espacio: *Chischay*, revista de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, reseñada por Lorena Merello y *Resonancias*, órgano de la Pontificia Universidad Católica de Chile, escrita por Trinidad Murúa. Dos colaboraciones que auguran más reseñas de revistas que comparten con *ANTEC* la vocación por la propagación del conocimiento acerca de nuestra música.

Aurelio Tello Malpartida
Editor responsable de ANTEC

DOSSIER

*La música electrónica en el Perú:
una perspectiva histórico-analítico-estética*



Con este código se podrá acceder al enlace para escuchar las piezas electrónicas que se comentan en el dossier.

*Nuevas lecturas al canon histórico
de la composición electrónica peruana*



César Bolaños - *Intensidad y Altura* (1964)

Pía Alvarado Arróspide

Investigadora independiente

Lima, Perú

mariapia.alvarado@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1134-6210>



“Quiero escribir, pero me sale espuma”

Introducción

Intensidad y Altura fue compuesta en 1964 en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella. Los compositores César Bolaños y Edgar Valcárcel, pertenecientes a la generación del 50, llegan a Buenos Aires en 1963, coincidiendo con la creación del laboratorio de música electroacústica de dicha institución. La emblemática composición terminó por inaugurarlo (Dal Farra, 2004, p. 4).

Acerca del proceso de elaboración de la obra, Bolaños menciona en una entrevista realizada con Martha Mifflin para Radio Solarmonía (1990) que este era un laboratorio pequeño, precario, recién elaborado. Antes de grabar se hizo una partitura esquemática. Posteriormente, para la grabación se utilizó una grabadora casera a válvulas, un amplificador, un micrófono, un generador de ruido blanco, además de samples de sonidos producidos con latas de café, platillos y voces de los estudiantes del CLAEM. La narración la hizo el actor argentino Roberto Villanueva (Bolaños, 1990). Bolaños provenía de una educación musical académica del Conservatorio Nacional de Música del Perú, por lo cual considera que utilizó las mismas técnicas de composición que en sus obras instrumentales:

Utilizas las técnicas de composición, cuando hacemos un retardado, un cambio de tiempo, cuando variamos el tiempo metronómico... El principio es el mismo, lo único que una partitura con estos medios no puede ser corcheas y semicorcheas, son números, son esquemas que obedecen al mismo principio compositivo. (Bolaños, 1990)

Intensidad y Altura fue estrenada en Lima en 1965 en el Primer Festival de Música de Cámara de la Universidad de San Marcos, tratándose de la primera audición pública de música electrónica en el Perú (Alvarado *et al.*, 2009, pp. 13-59).

Análisis formal

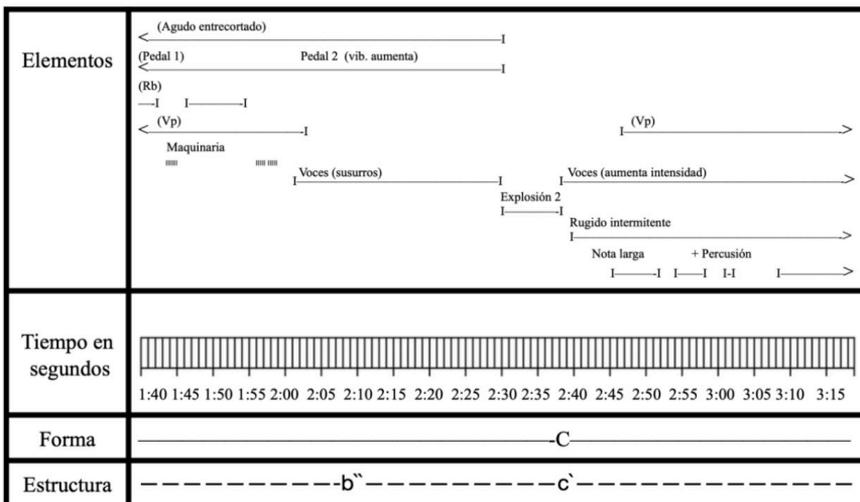
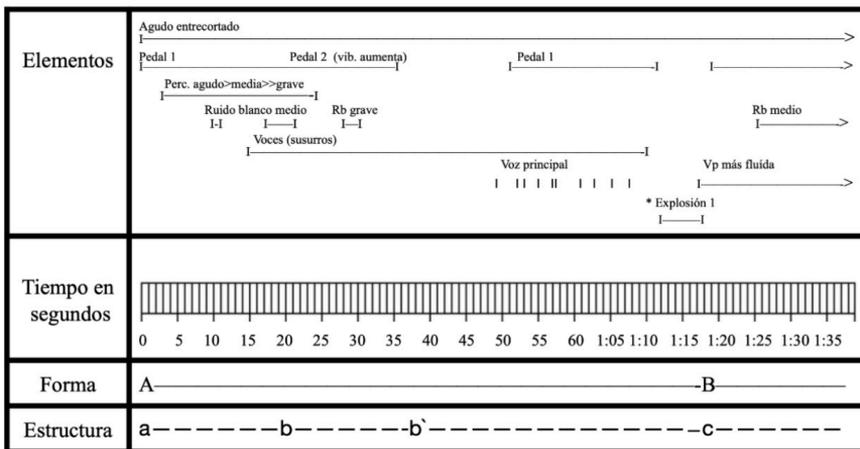
Intensidad y Altura es una pieza de 4:54 minutos de duración, basada en el poema homónimo de César Vallejo. Posee un discurso uniforme y muchos de sus elementos se



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

mantiene o aparecen de manera recurrente a lo largo de la obra. Sin embargo, algunas rupturas permiten dividirla en tres secciones. Este análisis se realizó siguiendo como referencia el método propuesto en la tesis doctoral de Megan Fogle (2009), que consiste en elaborar una "partitura auditiva" que ubica en una línea de tiempo los distintos episodios musicales (ver Figura 1).

Figura 1
"Partitura auditiva" de Intensidad y Altura



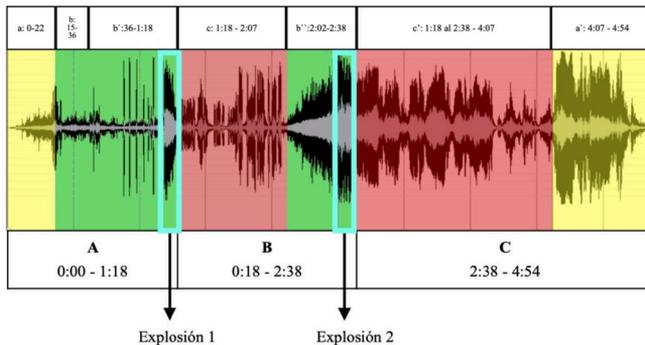
Nota. Elaboración propia.

Elementos	<p>(Vp) <-----> "O" alterada electrónicamente (hacia graves)</p> <p><-----> (Voces susurradas) más espaciadas, menos volumen</p> <p><-----> (Rugido intermitente)</p> <p>Nota larga + perc. <-----> Percusión inicial (varía entre registros agudo, medio y grave)</p> <p>Rb <-----></p>
Tiempo en segundos	<p>3:20 3:25 3:30 3:35 3:40 3:45 3:50 3:55 4:00 4:05 4:10 4:15 4:20 4:25 4:30 4:35 4:40 4:45 4:50 4:55</p>
Forma	_____
Estructura	-----a'-----

Nota. "Partitura auditiva" de Intensidad y Altura según el modelo propuesto en la tesis doctoral de Megan Fogle: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach* (2009).

Los elementos que surgen de los minutos 1:10 a 1:18 y del 2:30 a 2:38, llamados momentáneamente explosión 1 y explosión 2, cortan de manera abrupta con los eventos anteriores, permitiendo esbozar una estructura. Ambos eventos poseen una duración de 8 segundos y marcan el inicio de una nueva sección. La **C** presenta mayores dinámicas y urgencia en las voces respecto a la **B**, de modo que, el inicio de la **C** se puede señalar como uno de los puntos climáticos de la composición. Asimismo, en **C** aparecen sonoridades nuevas y desaparecen elementos anteriores. En la sección **B** se reproducen las primeras cuatro líneas del texto de manera exacta, mientras que en **C** se eligen algunas palabras clave de las diez líneas restantes; sin embargo, estas pueden ser agrupadas en cuatro frases, ejerciendo una simetría con lo recitado en la **B** (ver Figura 2).

Figura 2
Proceso de análisis formal y estructural



Nota. Proceso del Análisis formal y estructural. Elaboración propia.

Por otro lado, existe una similitud de elementos entre el inicio y el final, lo cual da una sensación cíclica. Termina muy similar a como comenzó. Por esto, en el análisis estructural se ha determinado como **a** al espacio entre el 0 y los 22 primeros segundos, y como **a'** del 4:07 a 4:54.

Análisis Tipo-morfológico:

El análisis por realizarse en este apartado se encuentra inspirado en el método tipo-morfológico de Pierre Schaeffer, plasmado en el *Tratado de los objetos musicales* (1966). Se lograrán identificar los siguientes trece elementos, según el orden de aparición: (1) agudo entrecortado, (2) pedal 1, (3) pedal 2, (4) percusión, (5) ruido blanco, (6) voces (susurros), (7) voz principal, (8) explosión 1, (9) maquinaria, (10) explosión 2, (11) rugido intermitente, (12) nota larga + percusión (13) "O/A" final, modificada electrónicamente (ver Figura 3). De este modo, la tipología contempla la clasificación de los elementos u objetos sonoros según su Masa/Factura, Duración/Variación y Balance/Originalidad (Schaeffer, 2003, p. 242).

Figura 3

Clasificación tipológica sobre Intensidad y Altura de César Bolaños

Elementos/Objetos sonoros	Clasificación	Explicación
Agudo entrecortado	Zn	Sonido definido iterativo homogéneo
Pedal 1	Hn	Sonido definido continuo homogéneo
Pedal 2	X	Sonido complejo y tenido
Percusión	Y''	Sonido variable e iterativo
Ruido blanco	Y	Sonido variable y tenido
Voces (susurros)	Y	Sonido variable y tenido
Voz principal	Y	Sonido variable y tenido
Explosión 1	X', X	Al inicio, sonido definido complejo impulsivo; posteriormente, sonido definido complejo tenido.
Maquinaria	X''	Sonido definido complejo e iterativo
Explosión 2	W	Nota larga compleja
Rugido intermitente	Y	Sonido variable y tenido
Nota larga + percusión	Ty, X''	Al inicio, trama variable; posteriormente, sonido definido complejo iterativo.
"O/A" modificada electrónicamente	Y''	Sonido variable e iterativo

Nota. Elaborado a partir del modelo presentado por P. Schaeffer (2003). *Tratado de los objetos musicales* (2^{da} ed.). Alianza Editorial; Eiriz (2012). *Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos; Normandeau (2010). *A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer*. Proceedings of the Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference.

El segundo proceso por realizarse es el morfológico, el cual consiste en una descripción de los objetos sonoros que han sido identificados y clasificados por la tipología. Esta dicta estudiar los siete criterios morfológicos, es decir las siguientes características observables dentro de los objetos sonoros: Masa, dinámica, timbre armónico, perfil melódico, perfil de masa, grano y marcha (Chion, 2009, p. 110). El objetivo es ubicar cada objeto sonoro dentro de la clase que mejor describa su contextura (ver Figura 4).

Figura 4

Descripción morfológica sobre Intensidad y Altura de César Bolaños

Elementos/Objetos sonoros	Criterios						
	Masa	Dinámica	Timbre armónico	Perfil melódico	Perfil de Masa	Grano	Marcha
Agudo entrecortado	Sonido puro	Anamorfosis Choque	Nulo	-	Plano	Iteración Fino	Mecánico ordenado (1)
Pedal 1	Sonido puro	Plano	Nulo	-	Plano	Frotamiento Mate	-
Pedal 2	Sonido puro	Perfil Crescendo	Nulo	-	Dilatado	Iteración Neto	Mecánico fluctuante (2)
Percusión	Grupo nodal	Anamorfosis Choque	Nulo	-	Dilatado (inicio) Adelgazado (final)	Iteración Grande	-
Ruido blanco	Ruido blanco	Perfil Delta	Nulo	Torculus	Delta	Frotamiento Rugoso	-

Voces (susurros)	Grupo nodal	-	Estriado	-	-	Frotamiento Mate	-
Voz principal	Sonido nodal	-	Complejo	-	-	Frotamiento Rugoso	-
Explosión 1	Ruido blanco	Plano, mínimo Decrescendo al final	Nulo	-	Plano	Frotamiento Rugoso	-
Maquinaria	Sonido nodal	Anamorfosis Choque	Complejo	-	Plano	Iteración Fino	Mecánico ordenado (1)
Explosión 2	Sonido canalizado	Plano	Confuso	-	Plano	Frotamiento Liso	Mecánico ordenado (1)
Rugido intermitente	Sonido nodal	-	Complejo	-	-	Frotamiento Rugoso	-
Nota larga + percusión	Sonido canalizado	Perfil Delta	Complejo	-	Delta/ Cóncavo	Iteración Neto	Mecánico fluctuante (2)
“O/A” modificada electrónicamente	Sonido nodal	Perfil Decrescendo	Complejo	-	Adelgazado	Iteración Grande	-

Nota. Elaborado a partir del modelo presentado por P. Schaeffer (2003). *Tratado de los objetos musicales* (2^{da} ed.). Alianza Editorial; Eiriz (2012). *Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos; Normandeu (2010). *A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer*. Proceedings of the Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference.

Se ha coloreado en cada clase la descripción de los objetos donde se considera que dichas cualidades son diferenciales e importantes en la constitución de cada elemento; mientras que en otros casos dicho criterio permanece ausente o simplemente no es relevante en su estructura interna. El tratamiento de la voz en esta composición de César Bolaños será contemplado con mayor profundidad en el análisis de correspondencia texto-música.

Análisis de correspondencia texto - música

César Vallejo es el poeta peruano más importante, uno de los fundadores de la poesía contemporánea en América Latina y una figura decisiva en la literatura mundial del siglo XX. Sus versos construyeron un lenguaje nuevo, una forma literaria distinta, pero además propusieron una visión muy potente de la historia humana (Vich, 2019, p. 57).

Parece tener mucho sentido que César Bolaños haya elegido uno de los poemas de Vallejo para conceptualizar la que sería la primera pieza de electroacústica peruana: Se trata del encuentro de un nuevo lenguaje literario con un nuevo lenguaje musical.

El mundo literario de César Vallejo reflexiona constantemente sobre el dolor, el sufrimiento y la injusticia del mundo moderno (Vich, 2019, p. 71). En el texto de *Intensidad* y *Altura* se encuentran varios de estos elementos: el sufrimiento, dolor e impotencia del hombre se vierten sobre el conflicto del escritor durante su proceso creativo, así como el vínculo entre la muerte de la palabra y la pérdida de la idea de Dios (Armisen, 1985, p. 283). A través de elementos como la doble negación; analogías que van desde la creación artística a la creación del hombre, de la “tos hablada” a la Palabra de Dios; y la animalización como representación de la frustración, donde el “cuervo” representa el sentido y las limitaciones del deseo a elevarse (Armisen, 1985, pp. 283-294).

Respecto a la música, como se estudia en el análisis formal, en la sección **B** se reproducen las primeras cuatro líneas del texto de manera exacta, mientras que en la **C** se eligen algunas palabras clave de las diez líneas restantes; la forma en que están enunciadas permite agruparlas en cuatro frases, ejerciendo una clara simetría con lo recitado en la **B**:

- (1) Quiero escribir, pero me sale espuma,
- (2) quiero decir muchísimo y me atollo;
- (3) no hay cifra hablada que no sea suma,
- (4) no hay pirámide escrita, sin cogollo.

-
- (1) Quiero, quiero escribir... pero me siento puma;
 - (2) Quiero laurearme... bruma
 - (3) No hay Dios... ¡Vámonos! ¡Vámonos!
 - (4) Estoy herido... Cuervo, cuerva(o)...

En la primera línea aparece la palabra “espuma”. Asimismo, en los primeros segundos de la composición surge el elemento del ruido blanco. Debido al aumento y disminución de dinámica, como la variación de frecuencias abarcadas (ambos parámetros de forma delta <>), el sonido resulta muy parecido al del oleaje del mar. Esta podría ser una forma de simbolizar la espuma mencionada en el texto; de hecho, ambos elementos se unen alrededor de los minutos 1:25-1:30.

Otro elemento recurrente es el de las voces (susurros), las cuales, si bien aportan a la textura y color, no participan de la narración del texto de Vallejo. A estas voces no se les entiende, menos aún cuando son superpuestas sobre otras o reproducidas a la inversa. Desde un plano simbólico podrían ser pensadas como las distintas ideas que dan vueltas en la cabeza del escritor con intensidad, aunque éste no logre plasmarlas en el papel. Quiere escribir, pero no puede. De este modo, el ser incomprensibles y entrecortadas por la reversión, refuerzan esa impotencia.

Por otro lado, la voz principal va presentando un desarrollo durante su discurso. La primera aparición de este elemento consiste en la repetición de la sílaba “qui” de manera entrecortada, para poco a poco llegar a la frase “quiero escribir”. Queda la duda de si dichos cortes fueron hechos por el mismo actor al leer el texto, si se cortó y pegó la cinta para obtener ese resultado o quizá, una combinación de ambas. Esta sección, además de introducir la narración completa, continúa reforzando el concepto de sufrimiento e impotencia del conflicto de la escritura.

La articulación de las palabras va variando conforme se avanza en el texto. Las dos primeras líneas se van separando por sílabas, en una suerte de tartamudeo; mientras que las líneas 3 y 4 son articuladas con mayor fluidez. En la segunda parte de la narración cambia la intención mediante una renovada urgencia en el “quiero, quiero escribir”. Las palabras puma, laurearme, bruma son articuladas de manera laxa, deteniéndose en la pronunciación de cada vocal y consonante; esto se contrapone con la emisión seca y directa de “no hay Dios”, el “¡Vámonos! ¡Vámonos!” y el primer “cuervo”. En general, la voz principal ha sido procesada ligeramente, modificando su timbre y haciéndola más rasposa. El efecto resultante es bastante parecido al actualmente popular “efecto teléfono” o “efecto radio”, que hoy se obtiene mediante la exaltación de frecuencias medias y corte de las graves en la ecualización. Esto se atribuye en parte a la calidad de grabación de la época, aunque no se excluye una edición adicional. Otro elemento crucial en relación con el texto es el rugido intermitente. Este aparece un poco antes de la mención al puma; por lo que es considerado como una alusión al sonido producido por dicho animal. Este efecto de rugido se logra transformado un *sample* de la narración para que suene en frecuencias muy graves, y reproduciéndose a la inversa. Así como Vallejo trabaja la animalización en el texto, se puede decir que Bolaños la aborda desde otra perspectiva: produciendo los sonidos del animal a través de la propia voz del narrador.

Comentarios finales

En medio de un universo cada vez más tecnologizado, en donde ningún espacio de nuestra vida es ajeno a lo electrónico, hay que reconocer que el origen de la música tecnológica peruana se remonta a los tempranos años 60, siendo César Bolaños un pionero. La escucha, reflexión y análisis sobre *Intensidad y Altura* aportan a los músicos actuales y al público en general una enriquecedora mirada sobre las herramientas disponibles para la composición electroacústica en su momento (vigentes en la actualidad) así como al contexto histórico del cual forma parte.

Me he quedado en Lima porque he querido... salvo que me echen me quedo (...). Me di cuenta de que aquí no podía hacer música electrónica (...) por lo tanto, teniendo esta realidad concreta (...) he dedicado gran parte de mi tiempo - yo diría que todo mi tiempo - a conocer la realidad musical nacional. (Bolaños, 1990)



Nota. Fondation Daniel Langlois. César Bolaños.
<https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1598>



Nota. Hipermedula.org. Intensidad y altura: César Bolaños en Argentina.
<https://hipermedula.org/2013/10/intensidad-y-altura-cesar-bolanos-en-argentina/>

Referencias

- Alvarado, L., Varela, D., Cambiasso, N., Cuentas, S. y Rozas, E. (2009). *Tiempo y obra de César Bolaños*. Centro Cultural de España.
- Alvarado, M. P. (2021). *Nostalgia desde la diáspora: Construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de Intensidad y Altura de César Bolaños (1964) y Los Dados Eternos de Rajmil Fischman (1991)* [Tesis de licenciatura, Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19147>
- Armisen, A. (1985). Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética. *Bulletin hispanique*, 87(3), 277-303. <https://doi.org/10.3406/hispa.1985.4565>
- Bolaños, C. (1990). *Entrevista a Cesar Bolaños* [audio] / Entrevistadora: Martha Mifflin.
- Chion, M. (2009). *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research* (J. Dack y Ch North, Trad.). Buchet Chastel. https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf
- Dal Farra, R. (2004). *Latin American Electroacoustic Music Collection*. Portal Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
- Eiriz, C. (2012). Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (39), 39-56. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi39.1757>
- Fogle, M. (2009). *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach* [Tesis de doctorado, The Graduate School, Florida State University College of Music. Florida, Estados Unidos]. DigiNole, FSU Digital Library. <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182555/datastream/PDF/view>
- Normandeau, R. (2010). *A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer*. En X. Shuya (Presidencia), Proceedings of the Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference. Conferencia llevada a cabo en congreso Electroacoustic Music Studies Network, Shanghai, China. <http://www.ems-network.org/IMG/pdf EMS10-Normandeau.pdf>
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales* (2da ed.). Alianza Editorial.
- Vich, V. (2019). Vallejo: un poeta del acontecimiento. En G. Pollarolo y L. F. Chueca (Coord.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la función de su modernidad y finales del siglo XX* (pp. 57-82). Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la literatura peruana.

Edgar Valcárcel - *Invencción* (1966)

Yemit Ledesma

Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

dorellyportilla@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-3408-4498>

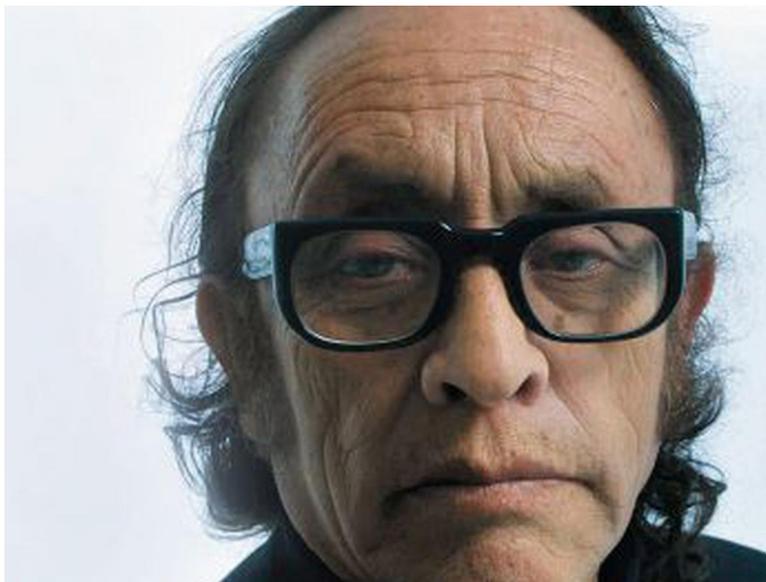
Durante su estancia como compositor visitante en el Columbia – Princeton Electronic Music Center (Nueva York, 1967), un joven Edgar Valcárcel de alrededor de 34 años creaba su primera obra para sonidos electrónicos llamada *Invencción*. La obra nos sumerge en una variedad de ondas sonoras electrónicas, combinadas con ruido filtrado que haciendo uso de las técnicas tradicionales de la electroacústica (corte, empalme de cinta magnética y creación de *loops*) dan como resultado una atmósfera sonora introspectiva e inquietante.

La obra se inicia con un elemento sonoro estridente, el cual se irá desarrollando a lo largo de la obra. Una característica sobresaliente es el uso de un sonido pedal que marca el inicio y el final. Este sonido pedal al inicio es bastante perceptible y notorio, pero conforme van pasando los segundos y nuevos sonidos electrónicos van apareciendo, el sonido pedal inicial se va diluyendo, dando paso a diferentes combinaciones sonoras. Algo que captó en demasía mi atención fue el uso de niveles contrastantes en la intensidad sonora, ya que nos lleva de la saturación hacia el silencio casi absoluto. También hay un trabajo de espacialidad lo que permite al oyente tener una experiencia auditiva más envolvente, sumergiéndolo en diferentes planos auditivos. Se podría decir que el eje central de la obra es el elemento sonoro que a manera de pedal sostiene la mayoría de capas auditivas que se van superponiendo y mezclando a lo largo de la obra.

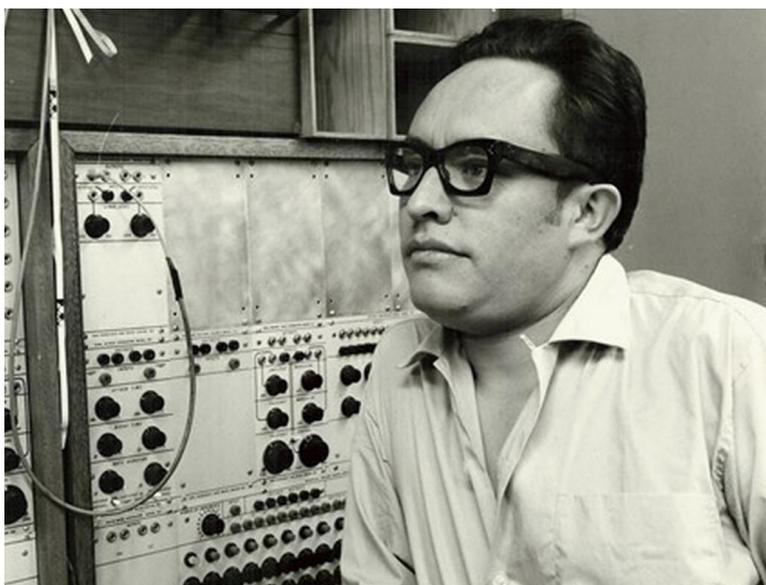
Al ser Edgar Valcárcel un exponente de talla internacional en la composición académica del Perú *Invencción* es una obra que propone diversas texturas sonoras que, al hacer uso de las técnicas clásicas de procesamiento de audio de la época, sigue siendo hoy en día un gran aporte y referente para el panorama de la música electroacústica nacional.



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



Nota. *El Comercio*. "Edgar Valcárcel: modernidad en los Andes".
<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/edgar-valcarcel-modernidad-andes-407056-noticia/>



Nota. *El Comercio*. "Edgar Valcárcel: modernidad en los Andes".
<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/edgar-valcarcel-modernidad-andes-407056-noticia/>

Prisma (1967): Contexto creativo y análisis de la obra del compositor peruano Enrique Pinilla

Michael Augusto Magán Palomino

Escuela Superior de Formación Artística No Estatal

"Richard Wagner"

Huancayo, Perú

mmaganmusic@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0006-3391-4644>



1. Contextualización

1.1. Sobre el compositor

Enrique Pinilla fue, según Álvaro Zuñiga (2020), un compositor peruano que perteneció a la Generación del 50 (p. 4). La década de 1950 "representó el fin de una era y el punto de partida de otra" (Miranda y Tello, 2011, p. 185), debido a que la actividad composicional en Latinoamérica tuvo cambios que condujeron a una gran variedad de estilos y diversidad de estéticas.

En el libro *La música en el Perú*, en el capítulo titulado: "La Música en el s. XX", de Enrique Pinilla, se menciona que:

Es un compositor que desde muy joven se expresó con sentido lúdico y total libertad. No obstante, su estudio de las técnicas tradicionales y especialmente de sus variantes contemporáneas, incluyendo la electrónica, no se hipotecó a ninguna de ellas en particular. (Pinilla, 1985, pp. 186-187)

En este sentido, se puntualiza que la obra de Pinilla es pequeña y atribuye esto a la diversificación creativa en sus obras (1985, p. 187).

En 1966, Pinilla obtiene la beca Fulbright, para estudiar música electrónica en la Universidad de Columbia bajo la guía del compositor estadounidense Vladimir Ussachevsky (Zuñiga, 2020, p. 14). Pinilla compone allí su única obra electrónica, *Prisma*, para cinta magnética, como consta en el catálogo elaborado por Edgar Valcárcel en 1987 (Zuñiga, 2020, p. 15).

1.2. El CPEMC

El Centro de Música Electrónica Columbia-Princeton (en adelante CPEMC por sus siglas en inglés) fue uno de los más tempranos e influyentes centros de música electrónica en los Estados Unidos. Nick Patterson (2011) señala que fue creado en 1959



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

con una subvención de la Fundación Rockefeller. Se originó a raíz de una iniciativa conjunta entre dos universidades: La de Columbia, representada por los compositores Otto Luening y Vladimir Ussachevsky, y la de Princeton, representada por los compositores Milton Babbitt y Roger Sessions (p. 483). El CPEMC, como describe Alice Shields, tuvo cuatro periodos de desarrollo. Fue en el segundo periodo, entre 1959 y 1980, que el CPEMC se reconoció como el “estudio de música electrónica líder en los Estados Unidos” (Shields, 1998, p. 1). Además de Pinilla, también Edgar Valcárcel tuvo la oportunidad de trabajar allí entre 1967 y 1968 (J. I. López, 2022, p. 100).

Un dato importante sobre el CPEMC es que alojó al sintetizador RCA MKII, el primer sintetizador programable de la historia (Patterson, 2011, p. 502). Sobre este sintetizador, Megan Fogle (2009) señala:

Desarrollado en 1957 por Harry Olson y Herbert Belar, el sintetizador generó sonido a través de tubos de vacío usando osciladores y generadores de ruido. La producción real de sonido consistió en darle comandos al sintetizador con un rollo de papel perforado. El rollo de papel entonces le “diría” al sintetizador cómo la altura, el volumen, la duración y el timbre serían controlados. (p. 16)

Otras características importantes de este sintetizador, señaladas por Patterson, fueron su posibilidad de reconocer instrucciones en códigos binarios y la modificación que le hicieron en el CPEMC para que grabara directamente en cinta magnética. Ellas hicieron posible que los compositores fueran precisos y específicos, no sólo en cuanto a la altura y el ritmo, sino para controlar una secuencia específica de eventos sin necesidad de cortar y pegar una cinta magnética.

En cuanto a las fuentes de sonido y técnicas de composición utilizadas en este centro, Alice Shields (1998), quien también realizó su trabajo creativo en este centro, menciona que un compositor podía escoger y transitar libremente entre fuentes de sonido concretas o electrónicas (p. 7). En ese sentido, Shields hace una lista de dispositivos que estuvieron disponibles en el CPEMC alrededor de la década de 1970, tales como osciladores, un fonógrafo, micrófonos, sintetizadores Buchla y un órgano electrónico Thomas. Además, entre las técnicas usadas, enumera el control de envolventes, filtros, cambios de frecuencia, variación de velocidad, retroalimentación, reverberación y grandes consolas de audio para sincronizar y mezclar.

Shields (1998) también apunta algunas características estéticas. Indica que Ussachevsky y Arel ponían énfasis en sugerir a sus alumnos que editaran o sacaran algo que no les gustara, independientemente de si era parte de la planificación composicional o no (p. 25). Además, indica que una característica que une a muchos compositores del CPEMC entre los años 59 y 79 “no fue tanto la naturaleza de la sucesión melódica, sino la primacía de la frase, basada en longitudes de respiración tradicionales” (p. 26).

2. Contexto creativo de *Prisma*

2.1. Sobre el título de la obra

Prisma fue compuesta en 1967. El nombre de la obra lleva a reflexionar si es que existe alguna relación entre el material musical y el concepto de la palabra prisma. Como dice Margaret Wilkins:

En el pasado, las estructuras clásicas dictaban la forma y el carácter de una obra. Hoy en día, es más usual para los compositores determinar un concepto, o idea base, sobre la cual construir la obra. (Wilkins, 2006, p. 15)

Ángel Chacón (2017), profesor de óptica física, refiere que un prisma fue el objeto que permitió a Newton hacer diversas demostraciones para la ciencia óptica. Un prisma puede desempeñar varias funciones, pero las principales son las de reflexión y dispersión de la luz. Un prisma reflector hace cambiar la dirección de la luz, su orientación o ambos; un prisma dispersivo cambia la dirección original de la luz (p. 1).

2.2. Una singular obra en la producción artística

Cuando Enrique Iturriaga le pregunta a Pinilla sobre sus influencias, este menciona lo siguiente: "Debo reconocer que mi contacto con la música electrónica en la Universidad de Columbia influyó en mi concepción de la creación musical" (Pinilla, 1985, p. 187).

Si la música electrónica influyó en su trabajo compositivo, entonces ¿Por qué Pinilla solo compuso una obra de ese tipo? José Ignacio López (2022) señala que "la falta de acceso a la tecnología y el clima político contribuyeron a mantener contenidas las prácticas de vanguardia electrónica" (p. 101). En los años 60 y 70, diferentes músicos electrónicos peruanos que recibieron formación musical electrónica fuera del país sintieron una sensación de rechazo por estas prácticas a su retorno (p. 67). Este ambiente hostil para el desarrollo de la música electrónica pudo haber sido un motivo para que Pinilla no compusiera otra obra electrónica. Sin embargo, hablando sobre el trabajo electrónico de diversos compositores peruanos, J. I. López (2022) señala que

es imposible, a estas alturas, valorar hasta qué punto la práctica de la música electrónica de Bolaños, Valcárcel, Pinilla, Ruiz del Pozo y otros compositores peruanos entre las décadas de 1950 y 1980, fue el resultado de búsquedas estéticas personales o de una obligada confrontación y exposición a estas prácticas fuera del país dada la época. (p. 103)

López puntualiza que Pinilla no tenía un interés particular por la electrónica, afirmando que no hay data que justifique su participación en una historia nacional de la electrónica y que tampoco en sus escritos se ha encontrado la existencia de un interés en particular (comunicación personal, 24 de febrero de 2024).

En un artículo titulado "Posibilidades de la Música Electrónica", publicado en el diario *Expreso*, Pinilla señala algunas características de los conciertos de música electrónica hecha en cinta magnética, como la ausencia de intérpretes en estos conciertos y la presencia de un músico que se sitúa frente a todos y reproduce su obra

mediante una cinta magnetofónica. Además, señala que “los conciertos de música electrónica pura, sólo se han realizado en Festivales de Música Contemporánea o en pequeños locales para música de cámara” (Pinilla, 1962, p. 5). Posteriormente, el autor afirma:

Las posibilidades de la música electrónica hay que buscarlas, sobre todo, en espectáculos de ópera, de ballet y de teatro. El sonido en relieve, estereofónico, conseguido con el empleo de altavoces colocados en distintos sitios del teatro, con el carácter tan especial de la música electrónica, produce efectos de extraordinario poder sugestivo y dramático. (Pinilla, 1962, p. 6)

Es posible deducir que Pinilla, más que interesarse en desarrollar un lenguaje electrónico meramente musical, se interesó en relacionar la música electrónica con otras artes como el cine, el teatro y la danza. Es sabido que Pinilla trabajó como compositor de diversas películas, entre ellas *Espejismo*, filme de 1972 dirigido por Armando Robles Godoy. Sobre la música en esta cinta, Francisco López (2020) señala que “está conformada por música electrónica y orquestal compuesta por Enrique Pinilla y la adaptación en formato instrumental –a cargo de Pinilla– de temas de Daniel Alomía Robles, y de piezas interpretadas por el guitarrista Raúl García Zarate” (p. 11). Sobre el uso de música electrónica en este filme destaca la escena en la cual el personaje Juan José ahorca a un gato luego de ver el espejismo de su origen. Con respecto a esta escena, Francisco López (2020) afirma:

La música electrónica que se utiliza aquí refleja, con exactitud, el pensamiento de Juan José. El sonido concreto, sin procedencia instrumental física y regido por ninguna estructura musical tradicional, tanto en lo formal o tonal, refleja la libertad de pensamiento. (p. 16)

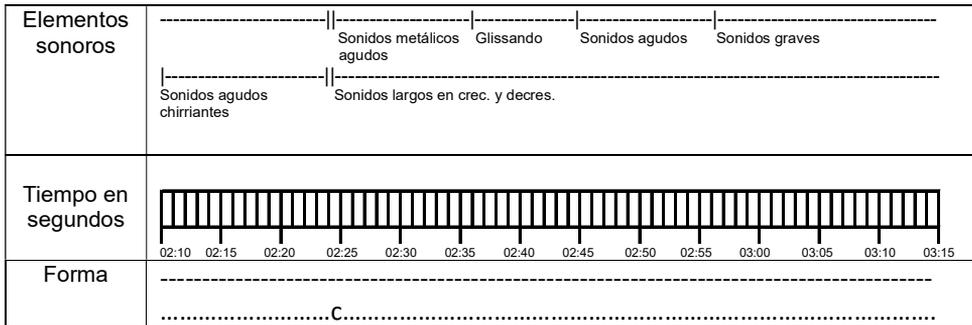
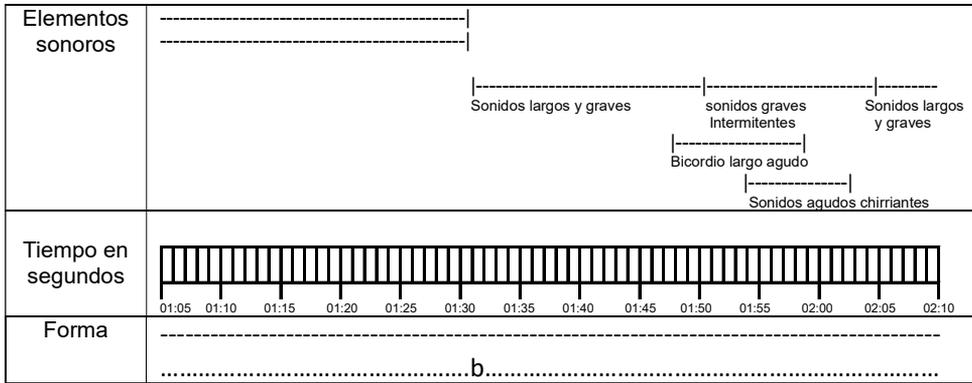
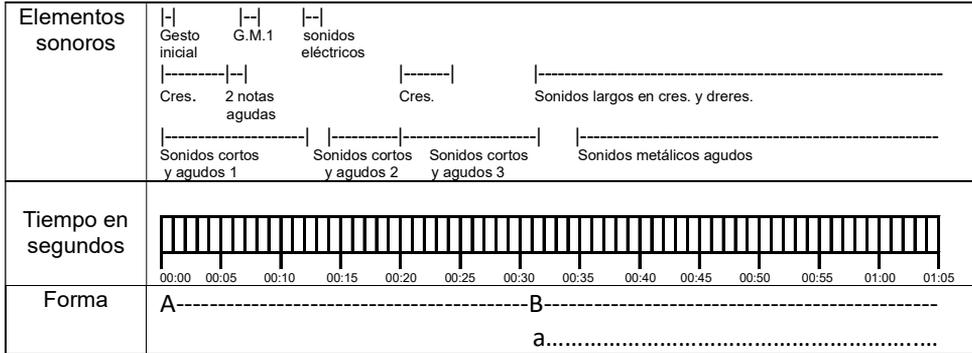
La sonoridad de esta escena parece estar lograda con una grabación manipulada, cambiando su velocidad y altura. Otra escena de la misma película es la pelea de los gallos, elaborada con diversos recursos de procesamiento en cinta magnética, mezclados con timbres provenientes de instrumentos acústicos, combinando el lenguaje instrumental con el electrónico. La electrónica de esta escena parece haber sido lograda de manera similar a la anterior y se combina con golpes producidos por un piano y un platillo suspendido.

3. Análisis de la obra

3.1. Análisis formal

Para el análisis formal de la obra, se toma como referencia el esquema de análisis propuesto por Megan Fogle en su tesis doctoral: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach* (2022). En el siguiente esquema gráfico de la obra (ver Figura 1) se puede encontrar la relación del tiempo en segundos, junto a la forma y los elementos sonoros. Estos últimos fueron nombrados de una manera intuitiva para facilitar su seguimiento y escucha.

Figura 1
Esquema gráfico de la obra Prisma



Elementos sonoros	<p>----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- </p> <p>E.S.1 G.M.2 G.M.2 inv. E.S.1 inv. G.M. 3 G.M.3 inv.</p> <p>----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- </p> <p>Ruidos filtrados caóticos Ruidos filtrados caóticos graves</p>
Tiempo en segundos	<p>03:15 03:20 03:25 03:30 03:35 03:40 03:45 03:50 03:55 04:00 04:05 04:10 04:15 04:20</p>
Forma	<p>-----C-----</p> <p>.....</p>

Elementos sonoros	<p> ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- </p> <p>G.M.1 inv. G.M.1 G.M.1 +agudo</p> <p>----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- </p> <p>Ruidos filtrados en cres. y decrec.</p>
Tiempo en segundos	<p>04:20 04:25 04:30 04:35 04:40 04:45 04:50 04:55 05:00 05:05 05:10 05:15 05:20 05:22</p>
Forma	<p>----- Coda-----</p>

Nota. Elaboración personal a partir del modelo planteado por M. Fogle en su tesis doctoral *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach* (2022).

En la sección A se distinguen elementos que se caracterizan por ser cortos y con poca reverberación en su mayoría. Dentro de estos destaca un elemento sonoro al que definí como Gesto Melódico 1, o G.M.1, dado que es una sucesión de alturas generadas en un sintetizador. Este elemento cobrará importancia más adelante.

En contraste con la sección A, que usa sonidos más secos, la sección B emplea sonidos con mucha más profundidad y reverberación. Además, las sonoridades de los elementos son mucho más largas. La sección B se divide a su vez en 3 partes: Las partes a y c tienen en común a los que definí como Sonidos Metálicos Agudos. Por su lado, la parte b tiene como característica principal a los que definí Sonidos Largos y Graves, los cuales contrastan con las otras dos partes. En la parte C también se nota que los Sonidos Metálicos Agudos aparecen en primer plano y van haciendo un *glissando* descendente. Luego, se presentan abruptamente en un registro un poco más agudo que el inicial, y segundos más adelante en un registro grave.

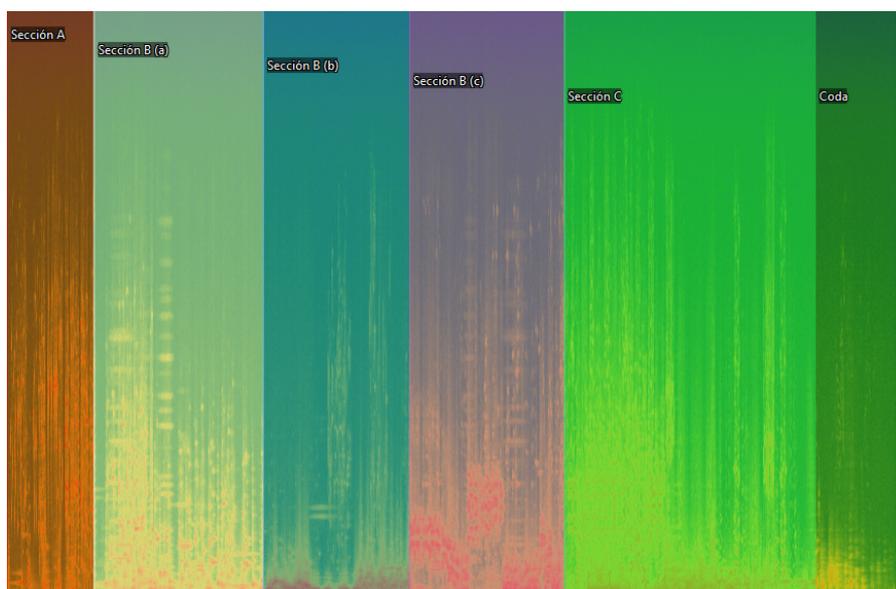
Al inicio de la sección C se escucha un rompimiento de las sonoridades con amplia reverberación. Aparecen elementos sonoros secos y la reverberación va retomando su importancia conforme avanza la sección. Además, esta tercera sección se caracteriza por la presencia de ciertos gestos melódicos, los cuales son revertidos electrónicamente en sus apariciones posteriores. Esto incluye también una reiteración, una inversión y un cambio de tono del G. M. 1 que aparece en la sección A.

Finalmente, la obra se cierra con una pequeña Coda, que se caracteriza por ruidos que dan la impresión de haber pasado por procesos de filtrado para tener su

sonoridad típica. En el siguiente gráfico (ver Figura 2) podemos ver el espectro sonoro del total de la obra, dividido según las secciones planteadas por el análisis formal. Algunas de las características señaladas, como los sonidos cortos en la primera sección o las sonoridades largas y graves en la parte b de la sección B, pueden observarse en el gráfico. Además, también se notan el *glissando* y los cambios de registro de los Sonidos Metálicos Agudos de la parte c de la sección B.

Figura 2

Espectro sonoro de Prisma, seccionado según el análisis formal planteado



Nota. Elaboración personal.

A través de la descripción de las partes y sus elementos, hemos notado el uso de sintetizadores para producir pequeños gestos melódicos, el empleo de reverberación, la reversión de ciertos sonidos y el uso de filtros. Estas técnicas se relacionan muy bien con lo descrito por Shields en la parte 1.b., cuando menciona las técnicas de composición utilizadas en el CPEMC. En ese sentido, a través de *Prisma* podemos saber un poco más sobre las técnicas de procesamiento de audio y composición del CPEMC.

3.2. Relación de los elementos sonoros

En la sección C hay elementos sonoros y gestos melódicos que destacan en su aparición al estar en un primer plano de escucha. Se han tomado algunos de ellos para analizar su relación, cayendo en cuenta de que muchos son reversiones de otros eventos sonoros que aparecieron previamente. En la siguiente Tabla 1, se muestran los momentos en los cuales aparece cada uno de estos eventos sonoros y sus reversiones.

Tabla 1*Momentos en los cuales los eventos sonoros aparecen y se reiteran en reversa*

Nombre	Codificación en el esquema gráfico	Momento de la aparición	Momento de la aparición en reversa
Evento Sonoro 1	E.S. 1	03:21.7	03:40
Gesto melódico 1	G.M. 1	00:07.2 y 4:34.9	04:21.5
Gesto melódico 2	G.M. 2	03:27.5	03:35.5
Gesto melódico 3	G.M.3	3:47.4	4:14.5

Nota. Elaboración personal.

Así mismo, auditivamente se reconoce que el G.M.2 y el G.M.3 tienen mucho parecido. Decidí encontrar la relación y caí en la cuenta de que al cambiar la velocidad del G.M.3 con un factor de 1.5, se obtiene exactamente la misma sonoridad del G.M.2. Siendo así, se concluye que el G.M.3 es una reproducción más lenta del G.M.2.

También es reconocible la relación que hay entre el G.M.1 que aparece en el 04:34.9 y el elemento sonoro que aparece inmediatamente después, en el 04:37.1. Expuesto este elemento a un cambio de tono para hacerlo más grave, se ve que ese elemento proviene del mismo G.M.1. Es por eso que en el esquema gráfico se denomina G.M.1. más agudo.

Expuesta esta relación de elementos, se puede inferir que el título de la obra guarda relación con esta manera de revertir y cambiar de tono o velocidad los sonidos. Deduzco que el compositor pone en primer plano estos eventos sonoros para hacer evidente su intención al momento de procesarlos. De esta manera, puede hacer un símil sonoro al efecto de la refracción y de cambio de orientación de la luz cuando esta pasa a través de un prisma. El compositor cambia de dirección, o revierte, los eventos sonoros, así como su velocidad de reproducción. Esto es similar al efecto de refracción de la luz.

Referencias

- Chacón, A. (2017). *Ley de Snell en Prismas*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. <https://pdfcoffee.com/download/prismas-informe-5-pdf-free.html>
- Fogle, M. (2009). *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach*. [Tesis Doctoral, Florida State University, Estados Unidos]. Diginole, FSU's Digital Repository. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182555/datastream/PDF/download>
- López, F. (2020). *Una aproximación a la música de Enrique Pinilla en la película Espejismo (1972) de Armando Robles Godoy*. Universidad Nacional de Música. <https://hdl.handle.net/20.500.12767/67>
- López, J. I. (2022). *Este Futuro es Otro Futuro*. Universidad Nacional de Música.
- Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Secretaría de Relaciones Exteriores de México.
- Patterson, N. (2011). The Archives of the Columbia-Princeton Electronic Music Center. *Notes*, 67(3), 483-502. <https://doi.org/10.1353/not.2011.0008>
- Pinilla, E. (1962, 25 de enero). Posibilidades de la música electrónica. *Expreso*.
- Pinilla, E. (1985). La música en el siglo xx. En Bolaños *et al*, *La música en el Perú* (pp. 125-213). Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Shields, A. (1998). *The Columbia-Princeton Electronic Music Center* [Folleto de CD]. New World Records. <https://nwr-site-liner-notes.s3.amazonaws.com/80521.pdf>
- Wilkins, M. (2006). *Creative Music Composition*. Taylor & Francis Group.
- Zúñiga, A. (2020). *Tradición, vanguardia y peruanidad en tres piezas para guitarra (1987) de Enrique Pinilla (1927-89)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17403>



Nota. Elencos Nacionales del Perú - Ministerio de Cultura. "Estreno de la "Cantata sobre textos quechuas" de Enrique Pinilla".
<https://elencos.cultura.pe/elencos-nacionales/orquesta-sinfonica-nacional/articulo/estreno-de-la-cantata-sobre-textos-quechuas>



Nota. Cuenta de Facebook - Enrique "Paco" Pinilla Sánchez Concha.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1270948219677025&set=pcb.1270948273010353>

Alejandro Núñez Allauca, *Gravitación Humana* (1970): Más allá de la melodía

Mark Contreras Waiss

Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

mcontreras@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0000-8158-0243>



En la década de 1960 la música electrónica emergía como un campo innovador y experimental, pero su producción no se basaba en los medios digitales como lo conocemos hoy en día. En cambio, los pioneros de la música electrónica trabajaban con equipos analógicos que les permitían generar, registrar y manipular sonidos de manera revolucionaria. En este contexto, surge una obra destacada conocida como *Gravitación Humana* del compositor Alejandro Núñez Allauca, que encapsula la esencia de la música electrónica y concreta de la época.

Alejandro Núñez Allauca, nacido en Moquegua en 1943, es un destacado compositor cuya trayectoria se sitúa en las décadas de los 60 y 70. Inicialmente, su incursión en la música comenzó como acordeonista desde temprana edad, posteriormente, ingresó al Conservatorio Nacional de Música en 1961 para estudiar violonchelo y composición con Andrés Sas, graduándose en 1965. A partir de entonces, se dedicó a estudiar por su cuenta las corrientes musicales del siglo XX.

Su estilo musical es variado, comenzó siendo tonal, luego incursionó en el atonalismo puntillista y posteriormente exploró una etapa "ornamental", caracterizada por el uso predominante de adornos y ornamentos, llegando incluso a escribir un tratado sobre el tema en 1978 titulado "La composición musical ornamental".

En 1969, obtuvo una beca para estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella en Argentina, gracias a sus obras influenciadas por la música contemporánea. Durante su estadía allí, incursionó en la música electrónica y concreta, y adoptó una estética cercana a las vanguardias europeas de los 60 y 70.

Gravitación Humana es una obra abstracta, que no sigue una estructura musical tradicional. En lugar de tener una melodía y armonía claramente definidas, la pieza se basa en la textura y el timbre. Esto es típico de la música concreta, que se centra en el sonido en sí mismo en lugar de en las relaciones melódicas y armónicas. Núñez Allauca utiliza una variedad de técnicas de composición en esta obra. Esto incluye la manipulación electrónica de sonidos grabados, superposición de fragmentos sonoros, así como el uso de sonidos sintetizados.



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

Aunque *Gravitación Humana* es una obra abstracta, el título sugiere una conexión con la humanidad y nuestro lugar en el universo. Esta idea se expone con la creación de texturas sonoras con sonidos electrónicos que progresivamente se enlazan a muestras distorsionadas de voces humanas, creando una línea secuencial entre la creación de un sonido sintético a sonido acústico. Esta insinuación de que lo sintético puede convertirse en físico u orgánico, es lo que impulsa al desarrollo de ideas y conceptos de la obra, generando así misma unidad.

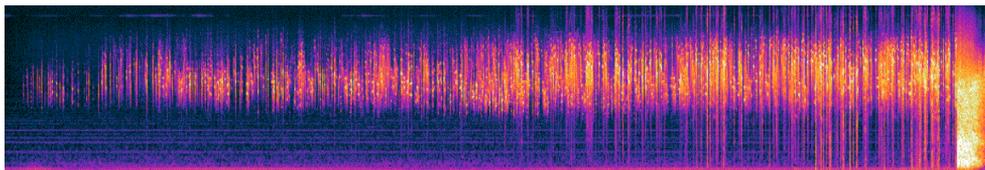
En la primera mitad de la obra, se emplea un oscilador que genera sonidos aleatorios en frecuencias específicas. Estos sonidos breves, intermitentes y aglomerados, forman una textura puntillista, estilo muy característico del compositor. La generación aleatoria de alturas asegura una variación constante dentro del conjunto, evitando que el sonido se establezca en un patrón predecible, logrando variedad y unidad al mismo tiempo. Así mismo, se puede notar tres secciones diferenciadas en textura, registro y timbre.

La textura en los primeros segundos se caracteriza por ataques de sonido cortos de manera aleatoria en el registro medio agudo. Al generarse un gran número de frecuencias de manera intermitente en distintas alturas, se crea una textura puntillista.

La intensidad de energía y acumulación de frecuencias se va generando mientras pasa el tiempo. En el minuto 1'20" (ver Figura 1) ocurre un estampido, produciéndose un cambio repentino de la frecuencia de los sonidos mencionados previamente, los cuales, en adelante, se percibirán en un registro medio.

Figura 1

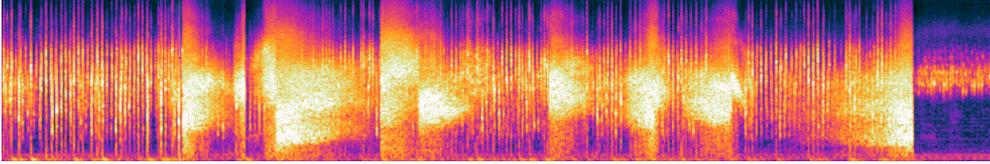
Espectrograma (0" - 1'20")



En los próximos segundos se percibe la aglomeración de las frecuencias. Cerca al minuto 1'53" (ver Figura 2) se generan más estampidos. La reiteración de este elemento genera cierta unidad en el discurso. Es interesante cómo el compositor ha utilizado el recurso de corte, superposición y desfragmentación del material sonoro para repetirlo diez veces con un nivel de variedad significativo y coherente. Se logra percibir también procesos de variación como retrogradación, disminución y transposición.

Figura 2

Espectrograma (1'50" - 2'3")

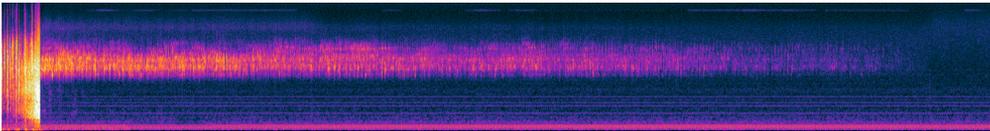


Nota. Se puede apreciar el proceso de recorte del material mediante el espectrograma.

Después de generar este proceso climático, hay un cambio de carácter y textura. En esta segunda sección, retoma el registro del elemento sonoro principal, pero mantiene la aglomeración de frecuencias, obteniendo como resultante un timbre muy similar a la grabación de un chorro de agua. En los siguientes segundos, se genera una distensión sonora y pérdida de energía, hasta casi desaparecer (ver Figura 3).

Figura 3

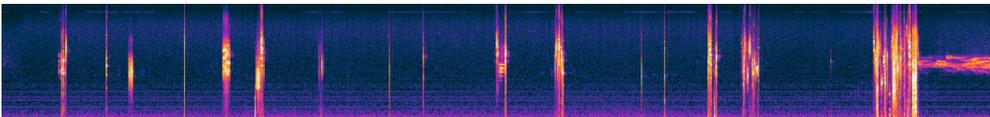
Espectrograma (2' - 2'55")



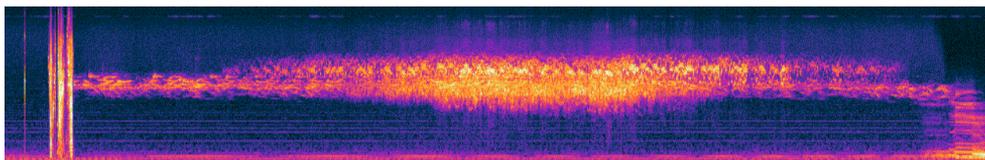
En el minuto 2'56" se generan cambios bruscos y cortos de niveles de intensidad sobre el mismo material sonoro. De la misma manera que hizo con el estampido, se presentan estos elementos reiteradamente para generar unidad, culminando con una mayor energía (ver Figura 4). Este efecto de cambio de intensidad y carácter repentino es utilizado en el final de la sección previa.

Figura 4

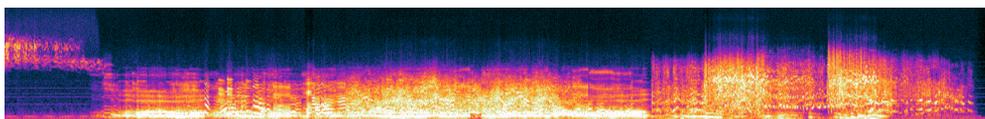
Espectrograma (2'56" - 4'30")



A continuación, se presenta en la tercera sección un nuevo material sonoro (ver Figura 5). Predomina aquí el uso de ondas sinusoidales, de un registro medio grave hacia el agudo. También genera una mayor tensión sonora para resolver la intensidad.

Figura 5*Espectrograma (4'15" - 7')*

El compositor aprovecha el nivel de cercanía del timbre de las ondas sinusoidales con la voz humana para enlazar esta sección con la siguiente mitad de la obra, que se caracteriza por usar sonidos pregrabados de voces. Predomina el recurso de cambio de frecuencia en las muestras de audio, percibiéndose frecuencias muy bajas, a tal punto que el timbre humano es distorsionado y casi irreconocible. Aprovecha la cualidad sonora para crear una textura que irá aumentando en frecuencia mientras se acerca al final, en donde empieza a percibirse con mayor claridad el timbre de la voz humana (ver Figura 6).

Figura 6*Espectrograma (4'15" - 7')*

La combinación de estas técnicas en diferentes secciones de la obra permite crear una experiencia auditiva única y dinámica. Aunque cada sección pueda tener una característica distintiva, ya sea la generación aleatoria de sonidos o la manipulación de grabaciones concretas (ver Figuras 7 y 8), ambas comparten la cualidad de la variabilidad constante. Esta variación refleja no solo la complejidad del mundo natural, sino también la imprevisibilidad inherente a la experiencia humana. La música así creada invita al oyente a sumergirse en un universo sonoro en constante evolución, desafiando las expectativas y ofreciendo nuevas perspectivas sobre la relación entre el sonido y su entorno.

Gravitación Humana se convierte así en un hito en la exploración de la música electrónica y concreta, fusionando elementos analógicos y experimentales para crear una experiencia sonora única y evocadora. Su influencia perdura como testimonio de la innovación y la creatividad en el campo de la música electrónica del siglo XX. También es un ejemplo destacado de cómo la música electrónica y concreta puede ser utilizada para crear una experiencia musical única e intrigante. La pieza es un testimonio de la habilidad de Núñez Allauca para explorar nuevas texturas sonoras y empujar los límites de lo que es posible en la música.

Figura 7
Espectrograma

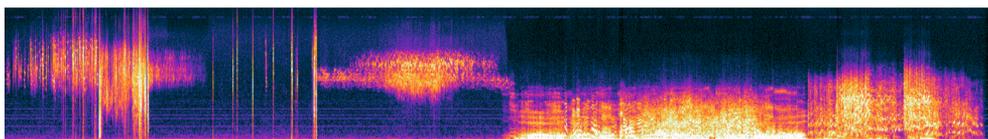
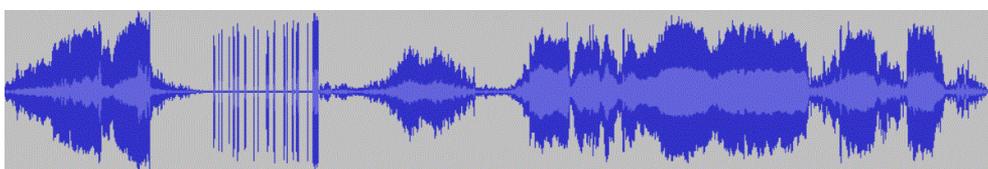


Figura 8
Diagrama de onda





Nota. Andina. "Presentan homenaje al compositor Alejandro Núñez Allauca".
<https://andina.pe/agencia/noticia-presentan-homenaje-al-compositor-alejandro-nunez-allauca-964438.aspx>



Nota. The Babel Flute - International Flute Magazine & Community. "Alejandro Núñez Allauca, Neo-Indigenismo musical Peruano en la flauta (I)".
<https://thebabelflute.com/alejandro-nunez-allauca-peruvian-composer/>

Arturo Ruiz del Pozo, *Selvynas* (1978): Breves anotaciones

Álvaro Antonio Ocampo Grey
Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

alvaro.ocampog@pucp.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-3383-0831>

Selvynas y su contexto

La sofisticación en la experimentación sonora por parte de compositores peruanos tiene una larga data. Compositores de la generación del 50 como César Bolaños y Edgar Valcárcel se enfrascaron en la búsqueda tímbrica que se había desarrollado con la música concreta y la música electrónica en la vanguardia musical europea de los años 40 y 50, respectivamente. Como alumno de esa escuela, el compositor Arturo Ruiz del Pozo se consolidó como un prominente expositor de música electroacústica, pero buscando una especial manifestación tímbrica de identidad peruana, difícil de esgrimir en el marco de un lenguaje, en su momento, tan lejano a las vertientes musicales instrumentales clásicas, populares y tradicionales de la nación.

Arturo Ruiz del Pozo realizó su formación inicialmente con Andrés Sas y Lily Rosay, así como Miguel Donoso y finalmente Edgar Valcárcel. De este último habría aprendido un lenguaje y técnica más contemporáneos, así como los inicios en la música electroacústica en la cual el maestro Valcárcel había adquirido experiencia debido a sus estudios en el Centro de Música Electrónica de Princeton-Columbia (Centro del Sonido, 2021).

En los años setenta, la música contemporánea y, por ende, la electroacústica, no eran muy bien vistas en el marco de un gobierno dictatorial y nacionalista como el del general Juan Velasco Alvarado. Es en ese contexto que Arturo se prepara para alcanzar esa identidad musical complicada y es finalmente en 1976 que obtiene una beca para el London's Royal College of Music en el Reino Unido, institución donde estudiará con Lawrence Casserley y Kennet Victor Jones (Fairon, 2015).

Para aquel viaje de estudios se llevó en su maleta una serie de instrumentos andinos y amazónicos de viento y percusión adquiridos en sus incursiones musicales por el interior del Perú con algunos de los cuales había experimentado desde su infancia. Su objetivo era realizar el tratamiento electrónico de los timbres andinos y amazónicos, encontrar "esa relación instrumental entre objetos distanciados largamente en el tiempo: los instrumentos nativos y el estudio de música electrónica" (Alvarado, 2015). Como señala en sus palabras: "fue fascinante desde el inicio de mis

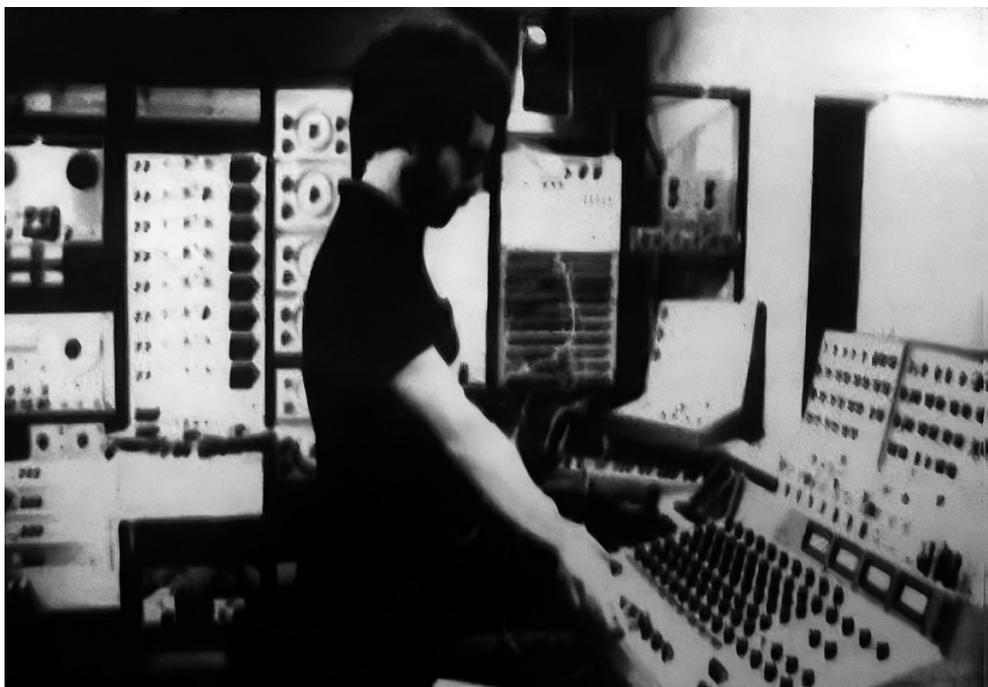


estudios en el Reino Unido, y asumí la tarea de lograr el encuentro de esos mundos” (Alvarado, 2015).

Es en el estudio de música electrónica de la London’s Royal College of Music en el Reino Unido, donde Arturo compone, graba y luego presenta el conjunto de piezas llamado “Composiciones Nativas, música para instrumentos peruanos nativos y cinta magnetofónica” con miras a obtener su grado de magister (ver Figura 1). Dentro de esta obra se encuentra la pieza llamada *Selvynas*, publicada en 1984 en formato de *cassette* y luego reeditada en vinilo y CD por el sello Buh Records en el año 2015 (Fairon, 2015).

Figura 1

Arturo Ruiz del Pozo, *Composiciones Nativas*



Nota. Portada del álbum *Composiciones Nativas* (Alvarado, 2015).

Selvynas, un “arrullo” amazónico

Sobre parte del concepto y composición de la obra, el periodista Luis Alvarado ha realizado una entrevista donde se hace una breve descripción de las *Composiciones Nativas*, así como de *Selvynas*. Mi apreciación sobre la pieza tomará como punto de partida las impresiones del propio compositor, pero confrontadas con la experiencia de escuchar, así como un recuento de los recursos técnicos y musicales revisados a lo largo de ella.

Resultan curiosas las ideas y evocaciones sobre la selva peruana que giran en torno a *Selvynas*, pues si bien esta pieza parte principalmente de la exposición y tratamiento de timbres de instrumentos de viento (de origen andino), destaca el acompañamiento textural de una percusión cuyo origen se orienta ancestralmente a calmar a los bebés.

En palabras del propio compositor,

hay un concepto general para todas las obras de Composiciones Nativas: explorar y plasmar la máxima expresión posible de los recursos tímbricos de cada instrumento (...). *Selvynas* es un nombre inventado para esta obra. El origen es el hecho que [sic] entre mis instrumentos tenía una sonaja de la selva peruana que realmente era un implemento usado por los nativos Ashánincas para transportar a sus bebés y para que se entretengan con el sonido de las sonajas de hueso. (Alvarado, 2015)

Así, el concepto de la obra pareciera formarse sobre la base de una dicotomía entre el carácter sombríamente meditativo generado por los vientos con las sonoridades electrónicas frente a esa representación simbólica hacia un llamado a la calma infantil, proveniente de la percusión amazónica. Estos elementos presentados desde el inicio de la pieza serán tratados a lo largo de la misma.

Según comenta el propio Ruiz del Pozo, *Selvynas* se inicia con dos golpes acentuados que originalmente eran el sonido del encendido de una grabadora del estudio, recurso que es utilizado como elemento de apertura distintivo (Alvarado, 2015). Esa sonoridad marca claramente un timbre asociado a los aparatos electrónicos de la época, de modo que, desde un inicio, Ruiz del Pozo se preocupa en indicar al oyente que se va a enfrascar en una experiencia electroacústica, aun cuando se presenten instrumentos acústicos grabados en el camino.

Desde el 0:01 se escucha el ataque del sonido de la máquina grabadora antes mencionado, pero le continúa un sonido electrónico con una nota definida cercana al *re* 2 (D2) seguido por una nota cercana al *do* sostenido 4 (C#4). Estas notas simultáneas se sostienen en duraciones largas, generando un intervalo que marca una base de sensación disonante por séptima mayor (o decimocuarta mayor). Estas notas son obtenidas de una fuente que genera acople (*feedback*), pero al ser grabadas en cinta, sus alturas pueden variarse, como se podrá apreciar más adelante en la pieza. Luego de haber hecho esa muestra del material electrónico, se presenta el elemento melódico de vientos andinos (*sikus*) con los que se va a ir generando una textura compleja en el marco de un constante efecto húmedo de reverberación. Las notas que utiliza parecieran no guardar una relación directa con la usual pentafonía que se asocia a lo andino, en tanto oscilan de manera erráticamente orgánica entre las notas *sol* sostenido 6 (G#6), *fa* 6 (F6), *sol* 6 (G6), *mi* 6 (E6), *do* 6 (C6) y *re* 6 (D6) (ver Figura 2).

Figura 2

Esquema de las aproximaciones melódico/armónicas

The diagram shows a musical score with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes: a whole note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. A dashed line above the staff is labeled '8va' with a bracket indicating the octave range. The lower staff is in bass clef and contains a single whole note G#2. Below the lower staff, the text 'Notas simultáneas generadas por el sonido de acople' is written. The title 'Elementos melódicos los instrumentos de viento grabados' is centered above the upper staff.

Nota. Elaboración propia.

Sobre la base de esas notas se va alternando el orden en el que aparecen, así como sus duraciones, más no a través de una ejecución instrumental dentro de una rítmica o pulso físico, sino colocando libremente los sonidos con la manipulación de la cinta magnetofónica. No obstante, la nota grave *re* 2 (D2) y *do* sostenido 4 (C#4) se mantienen simultáneas y constantes, generando un plano contrapuesto a la espontaneidad del tejido de los vientos. Casi a la par que éstos se presentan, aparece la sonoridad de la sonaja *ashaninka* (amazónica) que se mantendrá constante, pero en movimiento, como para hacer un llamado a la *calma del bebé* que podría estar representado por las sonoridades erráticas de los vientos. La sonaja marca un plano distinto, con un énfasis en el espectro sobreagudo de las texturas y timbres.

A partir del 0:21, suena la grabación de una *tinya* (tambor andino) sin efecto de reverberación, pero los golpes se realizan en una rítmica variable que, según el compositor, trataría de imitar el toque de los tambores nativos de la selva. La *tinya* refuerza la nota *re* una octava más arriba que el *acople* (en este caso D3). Con ello vemos fuertemente reforzada la idea de generar una larga pedalización en *re*, en el marco de una textura y sección rítmico/armónica más compleja, fruto de los sonidos electrónicos de las frecuencias de *acople* y los golpes del tambor. Con la aparición de la *tinya*, el carácter de la pieza pasa a percibirse como ritual, generando un movimiento lento, fragmentado y con cierta aleatoriedad organizada.

Luego de desarrollar ese ambiente, en el 2:19, va apareciendo y alternándose la nota *fa* 3 (F3) para generar un cambio en el acompañamiento de las notas tenidas, aprovechando otro interés armónico y ya en el 3:00, el compositor superpone diversas frecuencias para generar un complejo tejido armónico, mientras las notas de los

vientos en el registro agudo están desarrollando un mayor desorden y alteración de muchas frecuencias distintas en el paneo de los canales izquierdo y derecho. Con ello se brinda una sensación similar a lo que se percibiría en una selva con el canto aleatorio de muchas aves de diversas especies. Luego de llegar al máximo de densidad y estrés acumulativo en el acompañamiento y en el aspecto melódico generado por los vientos, Ruiz del Pozo realiza un proceso en el que va simplificando y desagregando progresivamente los diversos elementos. Finalmente, desaparece el ritmo marcado por la tinya, así como la textura aleatoria de la sonaja, dejándonos únicamente con el timbre de los vientos y las frecuencias electrónicas del acople, decreciendo el volumen para cerrar suavemente la pieza.

Si bien no hay un planteamiento armónico en el sentido usual de la palabra, el compositor ha tomado en cuenta la elección de sus alturas para marcar un plano de acompañamiento con los intervalos en la zona grave de las frecuencias electrónicas del acople, frente a un plano melódico pero textural, marcado por los vientos soplados. Así, según sus propias palabras, sobre el recurso del acople: “aproveché como elemento de composición que tiene su propio desarrollo armónico modulado y se integra toda la obra a las texturas melódicas y armónicas logradas con instrumentos andinos de viento soplados” (Alvarado, 2015).

Palabras finales

Debido a todo lo minuciosamente expresado por el compositor a lo largo de los siete minutos de *Selvynas*, podemos adentrarnos en un panorama ritual introspectivo, pasible de evocarnos en un viaje por la selva peruana, sus instrumentos y ciertas sensaciones sobre su fauna. Quizás algo similar a lo que nos produciría el canto de un Ícaro, pero en el marco de un estado de conciencia distinto, generado por la electrónica. Es interesante pensar en que quizás el sonido de esa sonaja destinada inicialmente a calmar a un bebé pueda ser pasible de calmarnos y dirigirnos a ese mundo interno generado por vivencias que incluyen un pasado propio y a su vez un pasado de lo ancestral, pero experimentado por medio de un enfoque moderno, el de nosotros mismos.

Resulta curioso también que la presentación de esta obra en el Perú haya suscitado ciertas discusiones sobre la identidad de la música nacional, en tanto

la presentación en Lima de dichas composiciones generó una polémica entre el musicólogo Américo Valencia y el crítico Roberto Miró Quesada, respecto a la legitimidad de la producción musical de Ruiz del Pozo, como «música andina». La polémica retrataba ciertos enfrentamientos que se arrastraban desde los años 70, posiciones encontradas sobre lo nacional y lo foráneo, en el contexto de un gobierno nacionalista que había enfatizado la promoción del folclore. (Santibañez, 2015)

Es saludable que el acercamiento a una obra como *Selvynas* permita, además de generarnos una introspección, cuestionarnos sobre esa idea o construcción sobre la identidad musical nacional, tan enraizada en el imaginario popular y folclórico, pues a primera vista, la aproximación de la estética de la música concreta se orienta a desligar los sonidos de su fuente originaria, hecho que en efecto habría sido logrado desde

una aproximación algo más superficial de la obra. Pero basta una escucha y breve aproximación atenta a la pieza como para encontrar en ella una evidente búsqueda de identidad nacional. Sirviéndose de su experiencia, el compositor peruano Arturo Ruiz del Pozo nos ofrece en esta obra una síntesis del timbre andino (en los vientos y el tambor tinya), el timbre y la forma de tocar de un contexto e imaginario amazónico (la sonaja y tambor), lo ancestral en el concepto (sonajas para calmar al niño), así como lo moderno y electroacústico como método de composición y estética en la utilización de la cinta magnetofónica, en un contexto de música concreta.

Referencias

Alvarado, L. (2015, 25 de marzo). *Entrevista con Arturo Ruiz del Pozo, sobre Composiciones Nativas*. Cazar Truenos Radios. <https://cazartruenos-magazine.blogspot.com/2015/03/entrevista-con-arturo-ruiz-del-pozo.html>

Centro del sonido. (2021). *Arturo Ruiz del Pozo*. <https://centrodelsonido.pe/artistas-cs/arturo-ruiz-del-pozo/>

Fairon, L. (2015, 4 de junio). *Arturo Ruiz del Pozo - Composiciones Nativas*. Continuo's Documents. <https://continuo-docs.tumblr.com/post/120675497177/arturo-ruiz-del-pozo-composiciones-nativas-cd>

Santibañez, F. (2015, 3 de febrero). *Arturo Ruiz del Pozo: "Composiciones Nativas"*. Sad-Bastard-Music. <https://www.sad-bastard-music.com/2015/02/arturo-ruiz-del-pozo-composiciones-nativas.html>



Nota. *El Comercio*. "Arturo Ruiz del Pozo relanza "Composiciones nativas" luego de 40 años".
https://elcomercio.pe/luces/musica/impreso-arturo-ruiz-pozo-relanza-composiciones-nativas-luego-40-anos-noticia-528994-noticia/#google_vignette

Luis David Aguilar - *Hombres de viento* (1978)

David Alonso Aguilar Valdizán

Investigador independiente

Lima, Perú

dav.composer.pianist@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0000-5204-6447>

Creo que hay muchas maneras de entender los significados etéreos de la música: puede ser a través de las expectativas que tenemos sobre ella, usando como modelo una forma puntual establecida culturalmente como las formas sonata, rondó, canción y sus elementos semánticos como cadencias o giros melódicos; por asociación a episodios emocionales de nuestra vida; por el movimiento corporal que puede sugerirnos; o como novedad intrínseca en su sonoridad.

Se suma a estas la asociación a otras artes, algunas de ellas más literalmente explícitas como el cine. El cine, habiendo heredado de la ópera wagneriana su subrepticio deseo de convertirse en la obra de arte total, usa la música para transmitir todo lo que la imagen no puede por sí misma, pero cuando el cine se convierte en poesía entonces tenemos un tipo de interacción diferente. Este es el caso de la película *Hombres de viento* del director José Antonio Portugal en la cual se conjugan las imágenes, la narración y la música para sumergir al espectador en la historia de los trabajadores de las canteras de sillar. La narración hace cobrar vida a los elementos de la naturaleza adversa a la situación de los trabajadores, profundiza la injusticia social, y la transformación de sus vidas girando alrededor de su nueva profesión.

La música en el cine tradicional suele enfocarse de forma narrativa y por lo tanto suele usar elementos de la tradición musical occidental que se acoplen a este propósito. Es bien conocida la influencia de la música de Wagner, Rachmaninov o Mahler en la llamada época dorada del cine, manteniendo su influencia incluso en muchas producciones cinematográficas de nuestros días. Por otro lado, la música perteneciente a las vanguardias de mediados del siglo XX se ha venido usando como elemento disruptivo y generador de incertidumbre o estados psicológicos de alerta o miedo de forma cliché. En *Hombres de viento* ocurre algo completamente distinto. Si bien pudiéramos asociar el lenguaje musical empleado como perteneciente a las vanguardias, la música de Luis David Aguilar nos sumerge en un mundo surrealista creado en conjunto con la narración descriptiva desde la perspectiva del hombre andino, que colinda con la poesía y las imágenes sobrecogedoras e imponentes de las canteras y de sus trabajadores.

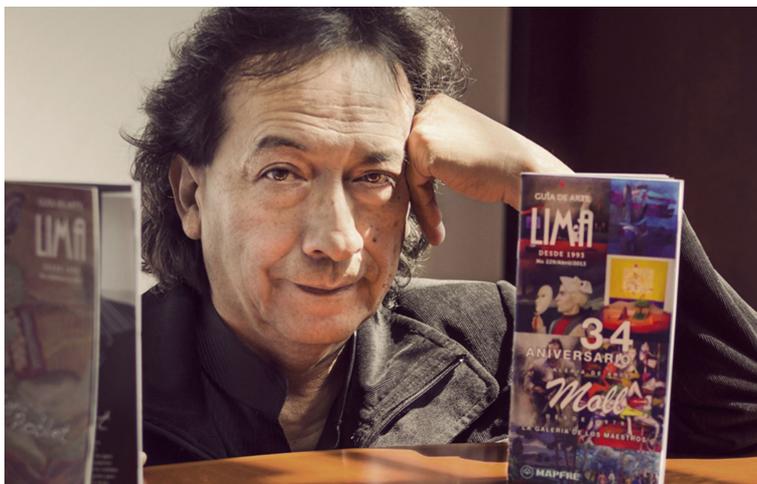
La utilización de instrumentos tradicionales andinos, ejecutados de forma no tradicional en la mayor parte de la cinta y procesados en estudio, generan la sensación



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

de inmensidad y al mismo tiempo sitúan geográficamente las escenas. El sonido de viento producido por las zampoñas sin la intención de producir un tono limpio, un efecto similar al del *aeolian sound* de los instrumentos de viento en el repertorio actual de técnicas extendidas, se adueña del paisaje en tomas panorámicas y generales. Voces humanas procesadas parecen imitar cantos chamánicos en una suerte de ritual en las montañas. Por momentos aparecen líneas melódicas de una quena que se pierde en el panorama creado por las demás sonoridades. También se incorporaron piano preparado y violín como parte del instrumental occidental, pero ejecutados de manera no tradicional, lo que permite una identificación estética con el conjunto y sus propios aportes al discurso.

La cantidad de puntos de sincronía entre la música y la imagen es enorme, lo que revela un profundo análisis de las imágenes por parte del compositor. Para hacer coincidir estos puntos se requiere de una técnica bastante experimental para la época, teniendo en cuenta que no se disponía de los DAW o *softwares* creados expresamente para esta tarea, ya que estaban recién desarrollándose y eran de muy difícil acceso. La partitura no mensurada debía de ser precisa, a pesar de no tener un pulso interno claro. Es una tarea pendiente el estudio y análisis de este trabajo, desde el *score* hasta su interacción con las imágenes. Su comprensión resultará en un enorme aporte a la técnica de la música cinematográfica.



Nota. Andina. "Realizan conversatorio sobre bandas sonoras cinematográficas".
<https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=586001>

*Recuento de voces (ya) históricas:
Entrevistas*



Entrevista a Arturo Ruiz del Pozo (1949) por Julio Mendivil



Nota. *El Comercio*. "Arturo Ruiz del Pozo relanza "Composiciones nativas" luego de 40 años".
https://elcomercio.pe/luces/musica/impreso-arturo-ruiz-pozo-relanza-composiciones-nativas-luego-40-anos-noticia-528994-noticia/#google_vignette

Arturo Ruiz del Pozo es uno de los compositores más prolíficos de la música electrónica peruana de las últimas décadas. Después de haber estudiado de forma privada con el famoso compositor puneño Edgar Valcárcel, siguió estudios de composición en el Conservatorio Nacional de Música —hoy Universidad Nacional de Música— y de música contemporánea en el Royal College of Music de Gran Bretaña, donde tomó clases con el compositor Lawrence Casserly. A su regreso al Perú emprendió un proyecto con Omar Aramayo y con Manongo Mujica, bajo el nombre de Nocturno con el cual —a decir del investigador independiente Luis Alvarado— “desarrollaron piezas que fusionaban la música andina con los sonidos de un sintetizador, una búsqueda similar a la que Edgar Valcárcel venía realizando en la Universidad de McGill...”. Según Alvarado, Arturo Ruiz del Pozo fue el primero en fusionar sonoridades provenientes de las tradiciones indígenas del Perú con músicas electrónicas. Su trabajo, afirma, “coincide con el surgimiento de una nueva generación de músicos peruanos que empieza a darse a conocer iniciada la década de los ochenta y que van a desarrollar propuestas de fusión de lo ancestral y lo vanguardista”. Entre las obras de Arturo Ruiz del Pozo destacan *Canto a Marcahuasi* (1988), *Canto a Nazca* (1991), *Canto a Chavín* (1997) así como las canciones “Viajero terrestre” y “Gregorio”, ambas popularizadas por el grupo de rock andino Del Pueblo Del

Barrio. Su discografía incluye los álbumes *Composiciones nativas* para instrumentos autóctonos y cinta magnética (1978), *Nocturno* (1981), juntamente con Omar Aramayo y Manongo Mujica, así como el álbum doble *Canto a Marcahuasi / Canto a Nazca* (2022). Hablamos con Arturo Ruíz del Pozo sobre su trayectoria como compositor y sobre lo que él llama académico-popular.

JM: *Yo quisiera que empezáramos por el principio y nos cuentes cómo es que se despierta tu interés en la música electrónica. El Perú no es un país que haya tenido una gran tradición en música electrónica, ¿no? Entonces me gustaría saber cómo es tu acercamiento.*

ARdP: Bueno, mira, gané una beca del Consejo Británico. Ese fue el año 1976. Entonces yo me fui alrededor de dos meses al Royal College of Music. Ahí seguí dos cursos, uno de composición con Kenneth Jones y otro de música electrónica con Lawrence Casserly.

Pero cuando te fuiste ¿ya tenías la intención de estudiar música electrónica?

Sí, porque yo sabía que había esos cursos allá. Se trataba de aprender composición de música concreta, o sea, *tapes composition*.

Te refieres a usar los loops y las grabaciones. ¿Y cuánto tiempo estuviste allí?

Exacto. Trabajamos con múltiples loops y esas cosas. Estuve dos años.

Y luego vuelves al Perú...

De ahí me presenté al concurso para la Maestría en Composición en la Universidad de Londres. Me tomaron un examen oral y un examen escrito y nos pidieron que presentáramos un portafolio con composiciones. Entonces presenté todo lo que había hecho de música concreta, más dos obras más de música de cámara, un cuarteto de cuerdas y un cuarteto para cuerdas y maderas, todo eso lo presenté. Y me otorgaron la maestría. Yo soy Master of Music in Composition (máster en composición musical). Me gradué el año 1978.

Tú ya componías para instrumentos, pero dentro de ese máster perfeccionaste un poco la composición electrónica.

Sí, claro. Porque, sobre todo, era música concreta. También teníamos unos sintetizadores, pero yo no sé mucho de eso. Yo me centré más en la música concreta.

Y tú regresas al Perú el año 1979. Lo interesante dentro de tu obra es que tú comienzas a mezclar música electrónica con elementos de músicas tradicionales, ¿no? ¿Cómo nace ese interés en las músicas tradicionales?

Yo desde muy niño viví en el Cusco y siempre escuchaba las músicas populares cusqueñas. Había una banda, había un conjunto, íbamos al Inti Raymi. Entonces, eso me fue motivando.

Yo recuerdo que, por ejemplo, dentro de tus obras había un interés muy fuerte en incluir elementos musicales e instrumentos andinos, un interés en componer utilizando no solamente, digamos, la escala pentatónica, que era lo que habían hecho los indigenistas, sino también usando los timbres. Yo creo que en tu obra la idea del timbre es muy importante. ¿Podrías decirnos algo sobre eso?

Claro. Todo ese trabajo viene a tomar forma porque yo, antes de salir, de viajar a Londres, paré en el mercado de artesanías que hay camino al aeropuerto y ahí me compré zampoñas, tarkas, quenas, un clarinete cajamarquino y una tinya. Y todos esos instrumentos los llevé y fui componiendo para cada uno de ellos. En música concreta, ¿no? Eso formó lo que se llamó Composiciones Nativas.

Y también recuerdo que tú tenías una inquietud por incorporar algunos elementos amazónicos, lo que era inusual en la época. Recuerdo, por ejemplo, en el tiempo que tocabas Canto a Markahuasi, dentro del repertorio había algunos arreglos que eran de música shipiba.

Un canto shipibo, sí. Con mi esposa tuvimos una experiencia muy importante. Nos fuimos a visitar a los Ashaninkas, en la selva de Ayacucho. Ese fue el año 76. Íbamos a una comunidad que se llamaba Kimaru Pitari. Tuvimos una experiencia una noche ashaninka, alrededor del fuego, los shipibos danzando, tocando sus zampoñas y sus tambores. Esa noche yo los grabé y la grabación la llevé a Londres y ahí compuse una pieza electrónica que no está en el disco y que se llama *Noche asháninka*, que la grabé en un casete hace muchos años.

Me gustaría que me contaras, Arturo, cuál es tu visión como compositor. O sea, cuál es, por decirlo de alguna manera, tu arte poético cuando compones. Por un lado, usas la modernidad, técnicas de composición electrónica, usas la tecnología, ¿no? Y por el otro, buscas esa raíz, digamos, de origen indígena, con un legado prehispánico. Cuéntame cómo es que tú comienzas a mezclar estas cosas que aparentemente son incompatibles.

Yo siempre he definido mi música como académico-popular. Hay que utilizar ambas vertientes, la popular y la académica para componer. Así también tienes más acceso a mayor cantidad de público.

¿Podrías explicarme un poco más qué significa para ti esto de académico-popular?

Para mí, lo popular es la influencia del pueblo, lo que viene del pueblo ¿no? Y académico es lo que estudias y estás obligado a aprender en el conservatorio.

Y cuando tú empezaste a componer, ¿sentiste que había rechazo de algunos sectores por las cosas que estabas haciendo?

No, no he sentido rechazo. Bueno, la única vez fue cuando Américo Valencia, que en

paz descanse, me hizo un comentario, cuando hubo esa polémica con Roberto Miró Quesada. Pero solo eso.

¿Y cuál crees tú que ha sido la recepción de tu música en el Perú?

Yo creo que ha sido bastante buena. Cuando nos presentamos a trío con Manongo (Mujica) y Omar (Aramayo) e hicimos "Nocturno", ahí fue que alcanzamos el mayor éxito y alcance popular. Con *Canto a Marcahuasi* también fue excelente, o cuando hicimos el festival en 1988, que fue el Encuentro por la Paz. El concierto ha quedado definido como el concierto por la paz más alto en el mundo, a 4004 metros de altitud, con 5000 personas como asistentes. Fue impresionante. Éramos como diez grupos. Nosotros, que éramos el grupo principal y otros grupos más.

Y ¿cómo ha sido la recepción de tu obra fuera del Perú?

He viajado a Estados Unidos, a Cuba. Y, felizmente, he sido bien recibido. Mi música ha gustado. Ahora, lo que estoy buscando es extenderme a una disquera internacional. Pero no es fácil.

¿Cómo ves el desarrollo de la música electrónica en el Perú?

Bueno, yo creo que los jóvenes tienen que seguir. Hay una rama de música electrónica en el conservatorio. Creo que la dirige José Ignacio López. Eso da esperanza. Creo que los jóvenes tienen que seguir. No hay otro camino que seguir y seguir. No nos podemos quedar atrasados en eso.

Y ¿tú ves, entre los jóvenes compositores que se están formando, alguien que destaque? ¿o sigue siendo la música electrónica algo más bien individual?

Yo sé poco de los jóvenes actuales. Habría que ver con Nacho (José Ignacio López). De mi generación algunos estamos activos, David Aguilar y Aurelio (Tello), por supuesto. O Douglas Tarnawiecki, que se radicó en México. Hemos tocado juntos en un grupo que se llamaba Esfera que estaba conformado por Douglas, Coco Betancourt y Manongo Mujica. Pero eso fue hace muchos años y nunca progresó. Lo que sí tuvo mucha resonancia fue "Nocturno".

¿Cómo ha sido el apoyo estatal? Porque, evidentemente el Estado peruano, aunque uno puede decir que ha mejorado en algunos aspectos, sigue teniendo a la cultura como la última rueda del coche. ¿Tú sientes que hay apoyo a la composición en el Perú?

Creo que no. Si quieres grabar, es bien difícil conseguir apoyo, ¿no? Lo que he podido publicar, gracias a mi amigo Alberto Benavides Ganoza, ha sido las obras de Marcahuasi y Nazca, en el disco doble, *Canto a Marcahuasi / Canto a Nazca*. Pero te cuento que me presenté cuatro años seguidos al Ministerio de Cultura pidiendo apoyo y los cuatro años me rechazaron. Ya no creo en el Ministerio de Cultura. Tendrían que renovar el sistema

o evitar tanta burocracia. En el Perú nunca ha existido una política de apoyo. Mira, cuando yo estuve en Inglaterra, aprendí lo que es el *Art Council* (Consejo por las Artes). Entonces, tú eres artista, muestras tu proyecto, lo sustentas, presentas la propuesta y te lo financian, cueste lo que cueste. Ahora, ¿cómo hacen eso? Simplemente, por ley, la Lotería Nacional, que juega millones de libras esterlinas, tiene que dejar un depósito de un tanto por ciento a favor del arte. Y eso significa millones de ingresos. Cuando volví al Perú, me dije, yo voy a hacer eso aquí. Me acerqué al Ministerio de Cultura y les planteé el asunto y me dijeron: "Bueno, preséntelo usted como persona natural en el Congreso". Imagínate. El problema no termina ahí. Los jóvenes, como no consiguen apoyo, a la larga terminan yéndose del país, porque no encuentran aquí lo que necesitan para su desarrollo.

Tengo entendido que estudiaste también en el Conservatorio.

Claro, el maestro Valcárcel me conminó a estudiar. Yo había estudiado con él clases privadas. Y un día nos encontramos en el paradero de El Pacífico, en Miraflores, y me dijo: "Arturo, ¿cómo estás? ¿qué dice la música?". "Ahí, maestro". "Al Conservatorio", me dijo, "al Conservatorio". Y así ingresé al Conservatorio y seguí cursos con él, con Celso [Garrido Lecca], con Enrique Iturriaga. Una generación de grandes maestros. De [César] Bolaños fui amigo, pero a él nunca lo vi en el Conservatorio.

Ya para cerrar, quisiera preguntarte, cómo definirías tu obra en general.

Yo diría que es una obra orientada a todos los públicos, con técnicas populares y académicas. Lo que quisiera ahora es disponer de un poco de tiempo para orquestar mi obra, para que, por ejemplo, *Canto a Nazca* pueda ser cantada por el Coro Nacional y acompañada por la Sinfónica Nacional. Es algo que quisiera trabajar con mi amigo Rubén Concha. Desgraciadamente, en general, se ha perdido el interés por hacer música académica peruana. Nos falta un poco de visión, quizás. Falta de cultura e, incluso, de pulso, falta de entusiasmo. Por falta de estudio no se conocen cosas de los maestros, como se deberían conocer, no se conoce lo que se está haciendo. Debería iniciarse en el Conservatorio, pero en el colegio, también. Eso tiene que cambiar.

Entrevista a José Sosaya Wekselman (1956) por Zoila Vega Salvatierra



Nota. *El Comercio* (4 de septiembre del 2017). "José R. Sosaya: Maestro de la composición y la música de cámara presenta disco". https://elcomercio.pe/luces/musica/jose-r-sosaya-maestro-composicion-musica-camara-presenta-disco-noticia-455502-noticia/#google_vignette

José Sosaya Wekselman (San Pedro de Lloc, La Libertad, 1956) es compositor y docente de la carrera de composición en la Universidad Nacional de Música y en la Universidad de Ciencias Aplicadas. Como creador, se ha interesado asiduamente por las tendencias de vanguardia y por nuevos lenguajes y se convirtió, desde la década de los 1980 hasta principios del siglo XXI en un representante ineludible de la música electroacústica en el Perú, gracias a su incansable curiosidad intelectual. Conversamos con él sobre este período en particular.

ZV: *Ingresó en 1976 a la especialidad de composición sin tener experiencia previa en esta actividad. ¿Cree que ese "estado de pureza", de no contacto previo con este campo en particular, fue determinante para inclinarse hacia movimientos de vanguardia en lugar de decantarse por lenguajes más conservadores de la creación musical? ¿Cómo es que se interesa por la música electrónica que si bien tenía algunos antecedentes notables en nuestro país, no contaba ni con medios ni con estructuras académicas necesarias para su desarrollo cuando usted era alumno de composición en la entonces Escuela Nacional de Música, hoy Universidad Nacional de Música?*

JS: Mi inclinación hacia “lo nuevo” venía desde la provincia. Era una suerte de rebeldía contra el pasado, una necesidad de abrir nuevos surcos o expandir las fronteras de lo usual y también algo innato en mi naturaleza infantil y de adolescente: la curiosidad. El conocimiento de la existencia de la música electrónica llega durante los primeros años de estudio en la Escuela Nacional de Música pero en esa época era para mí aún algo extraño, lejano. Recuerdo que en Trujillo antes de 1976 leo *¿Qué es la música concreta?* de Pierre Schaeffer. Es durante mi estadía en Francia (1984–1986) cuando recién entiendo y “saboreo” las texturas y colores de la música electroacústica.

¿Cuáles fueron sus primeras herramientas y recursos en el campo de la composición electrónica y por ende los obstáculos materiales más apremiantes para su desarrollo personal en dicho campo?

Un primo músico que vive en Los Ángeles desde los años 80, cada vez que regresaba a Trujillo en esos años traía algún instrumento novedoso. Es la época en que usaba una grabadora de casete a cuatro *tracks* para superponer líneas distintas ejecutadas en su sintetizador. Más adelante, en 1990, fui invitado –previa selección de la Junta de Compositores del Pacífico realizada en Sapporo– a Japón (donde, a propósito, conocí personalmente a Leonard Bernstein tres meses y medio antes de su deceso) y allí, con el dinero que recibí por la composición de *Ave! Chavín!*, compré un sintetizador. Con la grabadora de casete a cuatro *tracks* y mi teclado compongo *Ejercicio* (1991). Después, con mi primer ordenador, un Atari de 1 mega compongo *ABS Track Sión 1* (1993).

¿Cómo influyó en su estilo, técnicas y concepción estética su estancia en París y sus estudios con los maestros Sergio Ortega y Yoshihisa Taira que venían de sendas tradiciones vanguardistas (si se me perdona el oxímoron)? De la misma manera, ¿cuál fue el impacto de su estancia en España en 1994 para su trabajo creativo?

París fue el gran “destape auditivo”, la gran apertura mental, y a la vez, la toma de conciencia de que, si bien no había reglas ni límites en la creación musical, debía existir siempre alguna lógica, algún elemento de unidad (así sea la no repetición o estructura ABCDE . . .). Taira fue un brillante compositor; de él aprendí mucho, pero también fue muy desmotivador como profesor. De Ortega también aprendí, pero, a diferencia de Taira, fue un excelente maestro que equilibró lo descompensado por Taira en lo que a mí respecta.

Pero París no fue solo las clases de ellos. París fueron los conciertos del Ensemble Intercontemporain, las clases maestras de Ligeti, Holliger, Jolas, etc.; el taller de música concreta de Philippe Mion y Jacques Lejeune; los seminarios de Boulez en el Institut de France; las clases de análisis de Alain Louvier en Boulogne; los seminarios de análisis del IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique); las constantes visitas a la biblioteca del Centro *George Pompidou*; las exposiciones de Kandinsky y de Klee; los conciertos de música acusmática en la Maison de Radio France; las emisiones de radio France Musique y France Culture.

La estancia en el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) de Madrid a fines de 1994 fue exclusivamente para realizar una nueva pieza (*Evocaciones*) la misma que parte de tomas "caseras" como sonidos de agua, de pájaros, de avión y auto en movimiento, golpes de arco en un violonchelo y recitados de textos distintos con voces familiares; todo ello lo grabé en Lima en una pequeña DAT (Digital audio tape). Luego en el LIEM fue procesado mediante un software y finalmente registrado en una gran grabadora de audio digital. Entonces es allí donde recién conozco y aplico el tratamiento del audio digital (hasta ese entonces había trabajado en un 90% con sonidos provenientes de mi sintetizador comandado por ordenador).

Ha declarado muchas veces que su "periodo electrónico", por llamarlo de alguna manera, se da entre 1993 y 2000, ¿Cuáles serían, a su juicio, las obras más relevantes de este periodo? ¿Y por qué razón culmina esta fase a comienzos del nuevo siglo? ¿Hay planes para retomar este lenguaje?

Las piezas más relevantes son las realizadas justamente en el año 2000 *Voces y Música para dos intérpretes virtuales*. En ellas aplico todos los recursos aprendidos hasta ese entonces. Abandono ese año mi "periodo electroacústico" pues por una parte, carecía de los recursos de hardware para obtener un sonido profesional como el que percibía en las piezas ganadoras de concursos *ad hoc* o de aquellas realizadas en estudios profesionales. Por otro lado, ese año formé un coro (en el cual estuvieron tres conocidos alumnos míos: Juan Arroyo, Jaime Oliver y Antonio Gervasoni) y lo dirigí entre 2000 y 2004. Justo en esos cuatro años no escribo nada hasta el 2004.

Siempre hay la tentación de volver. Hice una pieza exigida por la maestría en Composición que realicé en 2019 pero no tiene la consistencia de las dos últimas antes mencionadas. Creo que me volví algo práctico en este periodo de mi vida al no producir nada si no hay alguna motivación. Sin embargo, no niego que me gustaría retomar la ruta acusmática y también la música mixta.

¿Qué representa la composición de música electrónica en el conjunto de su obra, viéndola en perspectiva?

Hasta hoy mis piezas electroacústicas constituyen el 20% de mi obra. Nací en la segunda mitad del siglo XX, como compositor me identifiqué plenamente con la música de mi tiempo. Así como para Schönberg la disonancia es un asunto de mayor distancia de los parciales en relación con el sonido fundamental, para mí los medios informáticos y electrónicos son instrumentos tan válidos como un violín, una quena o un tambor, con todos ellos puedo elaborar texturas, ataques, densidades y contrastes de todo tipo.

¿Desarrolló una metodología de composición específica o fue adaptándola y transformándola de acuerdo con las circunstancias?

Jamás tuve una "metodología de composición". Los caminos para iniciar una nueva obra son distintos y así les enseño a mis alumnos, con ejemplos. He seguido mi intuición y/o

mi gusto por la contemplación y el contraste, en el caso de la música electroacústica. También por aquello que es imposible lograr con la música instrumental acústica, como por ejemplo, la continuidad sonora o las velocidades extremadamente rápidas.

¿Cómo describiría la experiencia del "control total" de la música a través del sintetizador o del ordenador, que supone la prescindencia del intérprete humano?

Esa es justamente la razón por la cual durante una década me dediqué a realizar música con esos medios. En esa época era muy complicado aquí en Perú encontrar músicos dispuestos a enfrentar nuevos lenguajes, había que rogarles. Hoy es distinto.

La sensación de control desde la elección de los sonidos hasta la difusión en la sala del concierto es, por decir algo, muy placentera; aunque, por cierto, también hay un porcentaje de limitaciones: la calidad del equipamiento o el tener que enfrentarse a un público habituado a la presencia del intérprete en el escenario tocando un instrumento.

*¿Cómo ha sido su experiencia en la docencia de la música electrónica en el Perú?
¿Considera que existe un relevo generacional en preparación en los centros de formación superior de música del país?*

En los dos años (1995 y 1996) que tuve a cargo el Taller de Música Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música fue sorprendente percatarme del interés mostrado por músicos de especialidades distintas a la composición como guitarristas, directores, educadores y musicólogos comprometidos en esta experiencia, casi siempre con buenos resultados: Eduardo Suárez, Carlos Mansilla, Fernando Panizo, Renato Neyra, Alipio Bazán, Andy Icochea junto a los compositores Federico Tarazona, Nilo Velarde, Julio Benavides, Daniel Sierra, y Gilles Mercier (este último como invitado), pasaron por ese taller y sus trabajos fueron presentados públicamente al final de cada semestre académico. Ahora la Universidad Nacional de Música (UNM) posee un *hardware* que ya hubiese deseado tenerlo años atrás. Desde hace algunos años se ha incluido en el currículo de la carrera de composición un ciclo dedicado exclusivamente a realizar una pieza electroacústica. Al respecto, ignoro lo que sucede en las provincias. La Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) tiene una especialidad de producción musical y los estudiantes de composición tienen dos cursos relacionados con el tema. El número de estudiantes de Composición se ha duplicado en la UNM en relación con la situación de hace veinte años y al menos dos universidades tienen esta especialidad como carrera profesional. Actualmente es más viable tener un mínimo equipamiento en casa y la información asequible a todo público es abundante.

¿Cómo contempla las opciones, posibilidades y debilidades de la música electrónica, electroacústica y estrategias afines en el Perú de la tercera década del siglo XXI?

Los instrumentos electroacústicos constituyen medios para producir música desde la etapa posterior al cine mudo. Han estado en constante evolución tanto en *hardware* como en *software*. Se usan mezclados con los instrumentos tradicionales en la mayoría de los

filmes, en la televisión, en piezas teatrales, danza, exposiciones de arte, etc. forman parte del mundo actual. No sé si el problema de comunicación con el público por la ausencia de intérpretes en el escenario ha sido superado. La alternativa de uno o más intérpretes de instrumentos acústicos en el escenario cuyos sonidos son transformados en tiempo real es una posibilidad muy interesante desde hace ya varios años.

Dos exalumnos míos se han especializado en este tema: Jaime Oliver, es profesor en la Universidad de New York. Abel Castro, vive en Lima, trabaja creando piezas electroacústicas por encargo y justamente lo estamos incorporando a la UNM este semestre. Otro exalumno, Juan Arroyo, ha realizado obras en IRCAM (París) y ha escrito piezas usando la síntesis híbrida.

Actualmente, existen dos ciclos de Taller de Música Electroacústica en la UNM y desde hace algunos años se ha retomado la presentación en público de las piezas realizadas por los estudiantes.

El problema en el Perú, así como en otros ámbitos, va a ser siempre la llegada a un público masivo que prefiere la cumbia o el reggaetón. Pero esto no viene de ahora, sucedió siempre con la música sinfónica o el repertorio occidental "docto". Todo concierto de música acusmática o mixta realizado en Perú debe ser didáctico, no estamos en la *Maison de la Radio*.

Entrevista a Rajmil Fischman (1956) por Marino Martínez Espinoza



Nota. Canal de YouTube - La Trenz Sonora. "La Trenz Sonora 2016 - Rajmil Fischman (gesture control)
- Iñigo Ibaibarriaga (saxo).
<https://www.youtube.com/watch?v=4xMpnrCedpl>

MM: *La composición, desde el punto de vista de la tradición de la música escrita, ha tenido al papel como soporte. ¿Qué ocurre con las obras de música electrónica y cómo se desarrolla su estructura a partir del uso de la tecnología digital?*

RF: Bueno, ese es un tema muy amplio y me alegro que hayas dado una clave a todo este asunto, porque quizás la única diferencia real sea que la estructura va del nivel micro al nivel macro y todo se conecta. Yo me apego mucho a las teorías de Pierre Schaeffer, y sobre todo al desarrollo de esas teorías por Denis Smalley. La idea es que la estructura comienza como la del átomo y se construye hacia toda la obra. Eso quiere decir que uno tiene que prestar atención a los dos aspectos. No digo que la música acústica pura no tenga eso; por ejemplo, compositores modernos como los espectralistas, Ligeti o Xenakis también prestaban mucha atención a los detalles internos del sonido. De una manera interesante trascendieron –no quiere decir que reemplazaron– sino que integraron esta idea del sonido que llamaremos minúsculo, molecular o atómico, más allá de la unidad de la nota musical, como se hacía hasta entonces. Así que yo no veo gran diferencia desde el punto de vista estético, entre la música con instrumentos acústicos o electrónicos. En realidad, a mí me gusta combinar los dos, pues música es música.

Creo también que “música” funciona en “tiempo” y la estructura es simplemente cómo articulamos ese tiempo. Claro, articular el tiempo no es igual que articular el espacio, porque el espacio podemos más o menos captarlo en un solo instante, mientras que la música, si el tiempo no transcurre, no podemos captar su estructura, es algo dado de lo que no se puede escapar.

Si comenzamos pensando en el macro, en una idea de cómo va a ser la gran arquitectura de la obra, lo que pasa en la música electrónica es que esta arquitectura muchas veces es sugerida por la microarquitectura del sonido. Al mismo tiempo y entre ambas, uno puede operar en una especie de continuo. Hay compositores electrónicos, como Stockhausen cuando recién comenzó a componer sus estudios famosos, en que todo era una estructura que ya había decidido de antemano. Pero creo que él mentía un poquito; él escuchaba y arreglaba lo que se debía, aún si no correspondía exactamente al plan, después de todo era músico. Si revisas las obras un poco posteriores, como *Gesang der Jünglinge* o *Contarte*, parece que él estaba chequeando cómo sonaba el asunto, no sólo cuál era la gran arquitectura, aún durante esa época de los años 50 o 60, cuando se hablaba del serialismo total y varios compositores decían “el plan es el plan y yo no cambio ni una nota”. Inclusive si uno piensa en Anton Webern, con obras estrictamente dodecafónicas de nota a nota perfectamente calculadas, él sabía exactamente cómo iba a combinar esos sonidos para que haya coherencia sonora. Entonces hay siempre una especie de grado de libertad que se da el compositor.

A veces ya se tiene un gran plan, sobre todo si contamos con algún programa, lo que sucede con frecuencia en la música electroacústica. Pero, a fin de cuentas, lo que en realidad reina es el sonido. Un error típico al componer en el medio electroacústico es que, si tú cuentas una historia, entonces importa menos cómo dispongas los sonidos para lograr una narrativa coherente. Y eso simplemente no funciona porque la música no es una narrativa igual que las palabras, del mismo modo que las palabras no son narrativas tal cual los acontecimientos de la vida. Entonces uno, aunque esté contando una historia de los pájaros y los árboles y el agua que corre, tiene que pensar finalmente en cómo los sonidos van a estar vinculados auditivamente, cómo se van a combinar con otros sonidos, cuánto tiempo van a durar, cuánto podemos sostener un timbre particular sin que se vuelva aburrido y cuándo efectuamos el contraste entre tensión y relajo. Todo eso debe realizarse puramente a nivel del sonido, su desarrollo interno y sus combinaciones; y si eso no funciona, no hay excusa de programa que se pueda usar para crear una obra coherente.

En resumen, uno trabaja entre los dos polos de la micro constitución del sonido y su macro organización. Hay gente que empieza más cerca de un polo. Por ejemplo, cerca del micro, pensando en el diseño de cada sonido para luego combinarlo con otros y producir materiales más extensos, combinando los últimos para formar secciones de más duración, construyendo cada vez estructuras más largas hasta llegar a la arquitectura de toda la obra. Hay quienes empiezan cerca del macro, diseñando una arquitectura que es poblada gradualmente con los sonidos que la materializan. Y entre esos dos polos, hay un continuo.

Los ingredientes sonoros de que podía disponer un músico del siglo XIX o incluso del siglo XX previo al periodo electrónico, estaban circunscritos a la acústica que producían los instrumentos. En el caso de la música electrónica, el compositor tiene ahora la posibilidad de diseñar y crear incluso sus propios sonidos. ¿Qué tanto esta amplitud inédita de ingredientes sonoros le da al creador de hoy una ventaja creativa respecto a sus colegas de periodos anteriores?

Muy buena pregunta. Hay quienes dicen que tienen “un don que es una bendición, pero también una maldición”, y eso se puede explicar en términos de esa libertad de componer el sonido mismo. El problema de la libertad es que cuando tienes demasiado que escoger, corres el peligro de que, finalmente, no logres darle ningún sentido a lo que escogiste. Y eso pasa frecuentemente cuando comenzamos a trabajar con el mar de posibilidades electrónicas, porque decimos “¡caramba, puedo tener todo este universo de sonidos, voy a tomar a este y al otro, los voy a poner juntos y va a ser tan variado que nadie se va a aburrir nunca!”. Pero esto no toma en cuenta que hay dos tipos de falta de tensión: aquella que repite lo mismo todo el tiempo, y la que se produce cuando hay demasiado material. Mientras tanto, lo que se pudo llegar a hacer con los instrumentos electrónicos fue enriquecido aún más con las técnicas extendidas de los instrumentos acústicos, aumentando las posibilidades de las cuales el/la compositor/a puede elegir. Por eso, a través de la historia de la música electrónica, hemos tenido que aprender a liberarnos de la tendencia de usar demasiados materiales a la vez.

Hay un segundo factor a tomar en cuenta y eso también fue algo que tuvimos que aprender poco a poco. Sucede que, aunque podamos usar todos los sonidos del universo, no podemos captar todos estos sonidos o sus combinaciones, porque nuestro sistema auditivo tiene limitaciones. Por ejemplo, no podemos captar frecuencias de más de 20,000 ciclos por segundo. También hay límites con respecto a la cantidad de líneas sonoras que podemos captar separadamente sin que comencemos a amalgamarlas en una sola masa de sonido. Por ejemplo, no podemos pretender que se pueda componer una fuga de cien voces en la que podamos discernir cada voz. Por otro lado, se puede simular una campana con superposiciones de tonos puros y un envoltorio adecuado. Pero si superponemos demasiados tonos o variamos el envoltorio de cada tono de manera distinta, es posible que nuestro sistema auditivo comience a percibir eventos separados, distintas voces. En ciertos casos, eso puede frustrar las intenciones artísticas (una “maldición”), pero en otros, se puede usar este mismo fenómeno para jugar con las expectativas del oyente (una “bendición”), por ejemplo, creando el efecto estético de un sonido y luego dividirlo en dos. Estos son artificios que pueden producir efectos emocionales y afectivos, efectos de la composición musical.

Hace un momento hablabas del universo macro y micro en la estructura de la música y también del átomo. Pensando en la creación de las estructuras, se me ocurre pensar en esto como un creador que toma la materia, el átomo, y comienza a crear. Suponemos que dios tenía un motivo, un quehacer con el barro, darle forma hasta llegar al “barro pensativo” del poema de Vallejo. En el caso tuyo, ¿qué es aquello que quieres crear?

Una pregunta muy profunda, ¿eh? ¿Por qué tiene uno que componer? ... no es fácil. Uno podría hacer otras cosas, pero no quiero pensar en grandiosidad, pues para mí es una necesidad no tan "esotérica" que tiene que ver con querer comunicarme con otros seres humanos por medio de algo en la vida que nos conmueve. Es, sobre todo, una necesidad de expresar y destilar lo que uno vive. Creo que hay tantas respuestas a la pregunta de por qué uno compone, como compositores existen; pero para mí, la composición no está separada de la vida y viceversa, en el sentido de que la composición no tiene que contar mi vida, pero es una destilación, una destilación que me lleva a otro nivel de conocimiento. Y tampoco se trata solo de un mensaje intelectual. ¡Ni siquiera es necesariamente un mensaje intelectual! Eso es lo que algunos filósofos han llamado el "conocimiento por encima de la razón". Spinoza habla del conocimiento intuitivo, que trasciende otros tres tipos de conocimiento: el perceptual, que aprendemos con nuestros sentidos, la opinión formada por medio de ideas incompletas, y el racional adquirido por medio de ideas que tienen en común todo lo que existe. Aunque no disponemos de tiempo para discutir esto con más detalle, basta decir que hay muchos educadores y pedagogos que hablan de diversas formas de conocimiento. Nosotros estamos acostumbrados a considerar como "conocimiento" a algo que se llama el "conocimiento de proposición", que es el que uno construye con argumentos lógicos; pero también hay un conocimiento de presentación, uno de experiencia y otro de acción. Y el conocimiento de la presentación es normalmente llevado a cabo por medio del arte. O, para no hacerlo sonar tan "elevado", por medio de lo que creamos, aunque esto solo sea un pedazo de papel en el que dibujamos algo simple, que también es un modo de expresión que encapsula el conocimiento de manera distinta a la de un ensayo.

Pero quiero terminar la idea de por qué componer. El asunto de la necesidad también está relacionado para mí con no tratar de componer cuando no necesito componer. No he compuesto tantas obras, porque simplemente tenía necesidad de hacer otras cosas en ese momento, pero siempre he tratado de que sea por necesidad, que cada obra sea especial tratando de no repetirme: aunque estoy seguro de que todos nos repetimos de alguna manera, no quisiera repetir esa destilación de las experiencias. Uno sigue viviendo, cambiando y siguiendo con esa destilación. Si uno tiene algo nuevo que decir, quiere decir que ha seguido viviendo.

Has viajado por distintos países y conocido diversas culturas. ¿De qué manera esas vivencias han alimentado tu necesidad de componer, cómo las contradicciones de la realidad han avivado esa necesidad que mencionas?

Está bien eso de "contradicciones", porque todo es contradictorio y complementario. Yo creo en la dialéctica, no en la dialéctica de "tesis-antítesis-síntesis", sino en que las contradicciones siguen viviendo en un proceso que nunca se detiene, que es nuestra vida, que es todo. Entre esas contradicciones complementarias vinculadas a lugares y culturas tan disímiles, se puede encontrar dos tipos de internalización: los tratos que uno aprende formalmente en instituciones educativas y los que uno absorbe en la experiencia cotidiana. No hay duda de que la música del Perú ha ejercido una gran

influencia en mi trabajo creativo. Pero también tengo que golpearme el pecho y decir “desperdié tantas oportunidades como niño de clase media que, en lugar de escuchar una variedad musical, escuchaba solo rock peruano e internacional”, habiendo esta variedad maravillosa de música criolla, afroperuana, andina y amazónica. Pero tenemos suerte, Lima es muy sonora y uno escucha bastante de esa música queriéndolo o no y la absorbe. Aunque no me había dado cuenta de haberla absorbido hasta cuando estuve lejos y escuchaba esas cosas en mi cabeza.

Y a la vez quiero referirme a una experiencia del tiempo que viví en Israel. Me llamó mucho la atención la música clásica del medio oriente, no la música de la que en varios casos clasifican como “música del mundo” o *world music*, con tintes árabes, pero de bases occidentales. Estoy hablando de la clásica del Medio Oriente, como la interpretada por la cantante Oum Cultoum. Y lo que más me llamó la atención es que no la entendía, no ataba ni desataba, pero me fijaba en niños palestinos que habían crecido con esa tradición, que podían cantar lo que hasta hoy yo no puedo. Ahora ya la entiendo un poco, puedo escuchar algunas obras y “comprender” intuitivamente cómo se desarrollan. Y, muy importante, puedo captar la entonación, aunque no sea de temperamento europeo. Es algo que me tomó mucho tiempo, pero de alguna manera se manifiesta después en la música que escribí por medio de micro tonos, aunque no haya esa idea de tonos, microtonos o altura en la música del Medio Oriente, sino de, digamos, matrices, de cómo te mueves melódicamente de un lugar a otro.

Por supuesto que la música de mis colegas en la Universidad de Keele y en las sociedades en que he vivido, me ha influenciado y eso está bien, pero el asunto es no negarlo porque todos vivimos y nos desarrollamos colectivamente. Creo que el que mejor definió este asunto es el escritor T. S. Eliot en un ensayo que podríamos traducir como *La tradición y el talento individual*, donde dice que cuando alguien crea algo, lo hace con el fondo total de todo lo que se ha creado hasta ese momento y es como un granito en una montaña muy grande; pero cuando uno pone ese granito, la montaña se reconfigura y renueva. Para mí ahí hay algo bello en esa metáfora de lo que llamamos “cultura” y “repertorio” como trabajo colectivo de la humanidad; un conocimiento colectivo, no personal.

En algún momento de la historia de la música en el Perú, hubo un interés manifiesto en algunos compositores por generar o reflejar “identidad peruana” a través del nacionalismo o el indigenismo y representar una parte de “lo peruano”, esa abstracción amplísima y esquiva. ¿Cómo vives tú esa voluntad de identidad, ese deseo de afirmar rasgos peruanos? ¿Ocupa algo de tus desvelos o te tiene sin cuidado?

Bueno, no me desvela, de seguro. Hay varias maneras de ver lo que se llama “lo nacional”. Para mí es una construcción mental que comenzó hace como 250 años, como parte de formaciones políticas que servían a la economía y la constitución del mundo de entonces. Cuando uno señala que a cinco milímetros del norte de Tumbes se acaba el Perú y empieza Ecuador, no creo que eso tenga algún sentido cultural. Además, los géneros de música de cada tradición ya tienen elementos supranacionales. Por ejemplo, lo afroperuano está también conectado a los Andes y, a su vez, a la música criolla de origen

español. Por eso no me desvelo: si hay una identidad, la identidad surge, no se construye conscientemente, no se puede construir conscientemente.

Hasta la época del nacionalismo, la gente no se preocupaba por esto sino por hacer música y oírla. Si tomamos como ejemplo del Renacimiento europeo a Orlando di Lasso, dependiendo de en qué parte de Europa estaba, lo llamaban Orlandus Lassus, Roland de Lassus, Roland Delattre u Orlande de Lazus. Finalmente, sobre todo en el siglo XXI, caemos en cuenta de que el mundo es uno y que dentro de ese mundo no queremos uniformidad. De acuerdo, pero tampoco tratemos de separarnos a propósito. Si pensamos por ejemplo en Celso Garrido-Lecca y Edgar Valcárcel, sus realidades vinieron de lugares totalmente distintos y en su música están los elementos peruanos, pero ellos tomaron esos elementos y los destilaron de maneras muy distintas. Maneras muy bellas y personales, pero también estilos que se identifican con otros compositores inclusive no peruanos, con los que tienen en común. Después de todo, la música que articulamos viene de una tradición inicialmente de origen europeo, pero finalmente, yo creo que ya hay un idioma peruano y latinoamericano más amplio, y también un idioma de tecnologías que a veces cruza las barreras.

Por ejemplo, Rodolfo César, compositor del Brasil estudió en Inglaterra con Denis Smalley, y aunque la música de César surge de las influencias estéticas de Smalley, es su música y su "idioma" es brasilero. Dentro del propio Perú, la gente compone de manera distinta dependiendo de qué música sienten más cerca de ellos/as. Tengo que confesar que, aunque usó elementos de música andina, estoy más cerca por preferencia quizá, a lo afroperuano o inclusive a la música criolla, como los valeses y las polcas. Y mientras desarrollamos nuestro idioma musical, hay que seguir aprendiendo. Por ejemplo, para componer mi obra, *Costa* tuve que fijarme con detalle en el ritmo básico del festejo y del landó para grabar un sonido que convertí en una especie de cajón. Pero estaba tratando de emular esos ritmos sin necesariamente repetirlos. Si no hubiera llevado a cabo ese aprendizaje, no hubiera podido incluir en la obra el carácter de la música afroperuana.

¿Te parece que en otros lugares el tema del nacionalismo en la música es tan importante como en el Perú, percibes que esto forme parte de las preocupaciones de los compositores de otros países?

No creo que sea un rasgo peruano, sé que en Brasil todavía se discute mucho este tema desde la época de Villalobos y, por supuesto, el nacionalismo en Perú fue también más o menos paralelo al de Brasil, con Pulgar Vidal, Enrique Iturriaga y otros antes de ellos. Estando en Inglaterra, en cierto momento sentí como que, bueno, todo está hecho acá, ¿no? En contraste, el medio electrónico ha permitido nuevas expresiones culturales en América Latina, y se siente que aún hay tanto que hacer. De modo que la gente tomó el medio electroacústico y comenzó a inventar nuevas estéticas... Sé que no lo puedo probar de una manera formal, pero me parece que hay algo de realismo mágico en la música electrónica y otros géneros que se han creado en Latinoamérica, muy parecido a lo que ocurrió en la literatura. Y esto no sucedió en la música europea.

Por otro lado, muchos europeos/as incorporan otras tradiciones sin ser superficiales, no como cuando Debussy incorporó el gamelán en su paleta orquestal, que aún suena francesa mientras incorpora sonidos exóticos; una especie de orientalismo o exotismo. Creo que ese tipo de enfoque ya ha pasado en Europa, que de muchas maneras se sigue renovando, y que la manera en que trata lo supranacional es más profunda y respetuosa. Pero ¿qué influencia va a tener la racha de nacionalismo que está barriendo Europa en estos momentos? Políticamente, estamos viviendo una época de transición como la que definió Antonio Gramsci, en las que lo viejo ya no funciona, pero todavía no hay algo nuevo que lo reemplace. La cuestión es qué va a ser lo nuevo que por fin llene el vacío en el futuro. Si va a ser una cuestión nacionalista, otra vez va a ponerse en primera plana el forzar lo que se perciba en ese momento como música nacional, en lugar de dejar que la estética musical se forme de manera orgánica y no forzada.

Estoy pensando en que la música electrónica de César Bolaños, tal como él la concibió y la compuso, no es exactamente lo que está pasando con la música electrónica en el mundo ahora, esta especie de "realismo mágico" como le llamas, en el sentido de que mucho de este género está presente en la vida cotidiana de la gente, es un fenómeno masivo de discotecas, movimiento y corporalidad más que de escucha pasiva o contemplación sonora. ¿Cómo entender esta transformación hacia lo masivo en un lenguaje que tenía una connotación elitista?

Creo que has tocado un tema interesantísimo en César Bolaños. Para mí, su obra de orquesta *Ñacahuasu* sí es realismo mágico. ¿Intensidad y altura? quizá también, pues se está refiriendo a un poema existencial de Vallejo que, aunque quizá no tenga connotaciones políticas o sociales, está hablando de una realidad muy humana, profunda, que es a la vez fantástica. Me ayudó a llegar a esa conclusión leer la tesis de licenciatura de María Pía Alvarado Arróspide¹, que provee un análisis excelente de esta obra.

¿En qué sentido "realismo mágico"?

Sé que me estoy metiendo en problemas al invocar este concepto que ha sido tan polémico en el ámbito de la literatura, pero me parece apropiado en el caso de la expresión musical latinoamericana y especialmente en el caso de lo electrónico. Siendo un concepto tan polémico, debo aclarar primero a qué características del realismo mágico me refiero, que son: la existencia de lo fantástico como parte de la normalidad, la alusión a las realidades sociales, políticas, culturales y ecológicas como parte de esa realidad fantástica/normal, el reflejo de las emociones humanas en esas realidades y la sensación de presencia, de haber estado ahí, que da el/la narrador/a. Por ejemplo, en el caso de *Cien años de soledad*, pensemos en el diluvio épico que inundó el pueblo de Macondo como conclusión "lógica" de los efectos causados por la compañía extranjera de bananas, en referencia a la

1. Alvarado Arróspide, M. P. (2021). *Nostalgia desde la diáspora: Construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de Intensidad y Altura de César Bolaños (1964) y Los Datos Eternos de Rajmil Fischman (1991)*. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19147>

corporación estadounidense United Fruit que causó tantos estragos en Guatemala y otros países centroamericanos. O en las batallas de Aureliano que reflejan conflictos históricos de Colombia. O en las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia durante su romance con Remedios Buendía, que se ha sugerido son alegoría de las feromonas, similares a un acto extremo de perfumarse para atraer a la persona cortejada.

Pienso que todo esto aparece en la música electrónica latinoamericana. Por ejemplo, en *Chacabuco*, en *4 piezas acústicas por los Derechos Humanos* y otras obras del compositor chileno José Miguel Candela. O en la obra de videoarte *Historia de la pólvora* de los argentinos Nicolás Testoni y Raúl Minsburg. También en la integración de los cantos de pájaros como constituyentes de una supra-realidad en *El sutil sonido de las plumas*, *Tamarindoes* y otras obras de la venezolana Adina Izarra. O en el ritmo como expresión corporal/cultural afrolatina –no solo como elemento musical puro– en obras como *Mambo a la braque* y *Temazcal*, del mexicano Javier Álvarez. Se puede encontrar algo parecido en el ámbito de la música popular. Por ejemplo, la cristalización de realidad socioeconómica en su transfiguración de Europa (*Mack the Knife*) a latinoamericana en *Pedro Navaja*, del panameño Rubén Blades, que también tiene parte electrónica con grabaciones de sonidos del vecindario, sirenas. O la versión video de *Camaleón* del grupo peruano Bareto. Todos estos representan tan solo una pequeña muestra de la manera en que, en mi opinión, se manifiesta el realismo mágico al que me refiero. Por último, la idea del compositor-cuentista figura prominentemente en las propuestas de la compositora y musicóloga Katharine Norman, que sostiene que el/la compositor/a de obra electrónica que usa muestras del mundo físico es comparable con un/a cuentista oral, que ejecuta su narrativa como si hubiera estado presente cuando los hechos ocurrieron, pues está presente, real o virtualmente, en la grabación de las muestras originales que procesa en la obra.

En cuanto a las discotecas versus la contemplación sonora, el ejemplo de Javier Álvarez cuestiona si la conceptualización de una separación es válida. Históricamente, es posible que la separación que había en el pasado entre la música “erudita”, – lo digo peyorativamente –, y la música popular, era que ... en realidad no hubo división.

No obstante, en el siglo XX pasamos por una época elitista. El que habló de esto fue un economista que se llama Jacques Attali, en su libro *Ruido. La economía política de la música*. Él propone una teoría que expande lo que decía Teodoro Adorno: que la música refleja su sociedad. Attali dice que la música no solo refleja la sociedad, sino que predice su desarrollo. El siglo XX fue lo que él llamaba la “época de repetición”, en el sentido de que la música popular comenzó a repetirse debido a la industria de grabación, con cambios graduales que desarrollaban su repertorio, pero generalmente no producían grandes shocks. A la vez, incluyó también en esta etapa a los elitistas que quisieron convertirse en científicos de la música, por ejemplo, en el caso del serialismo total. Es muy interesante porque esto también pasó en la economía. Muchos ecónomos desde fines del siglo XIX han querido ser los físicos de las ciencias sociales y hoy estamos sufriendo eso porque era gente que comenzó a usar las leyes económicas que “descubrieron” como si fueran leyes inmutables de la realidad física, describiendo la economía como si fuera el mundo natural, que no lo es y por muchos motivos.

Attali también predijo la época que llamó de “composición”. No porque toda la gente iba a empezar a componer música: lo que decía era que los medios de producción musical se iban a democratizar y entonces la gente ya no solo iba a construir sus propios instrumentos, sino también a usarlos en un foro muy amplio. Y en gran parte, esto sucedió con la revolución digital. La conexión entre la música popular y la música llamada “académica” –un término que no me gusta del todo– es que mucha gente que no había ido a las universidades, comenzó a componer con computadoras y de ahí sale toda la música electrónica para baile, a la que estás aludiendo. En paralelo, muchos compositores que hubiéramos podido ser considerados “elitistas”, usábamos música popular todo el tiempo, pero no solo como muestreo, sino también como características físicas de la música.

Por otro lado, Simon Emmerson escribió sobre la dualidad entre lo llamado “académico” y “popular” –solo para usar términos– señalando que la música de baile se sublimó desde el periodo clásico, como cuando el minué se convirtió en una música que no se baila, que es el minué de una sinfonía. Y lo que dice Emmerson es que se sublimaron otras cosas, de pronto desapareció la corporalidad, porque la música se volvió contemplativa: te sientas, escuchas y comienzas a conceptualizar dentro de ti. Y lo que me parece que está pasando ahora es que la música así llamada “contemplativa” –y hay mucha música electrónica contemplativa–, volvió en gran parte a la corporalidad. Creo que, en ese sentido, muchos compositores peruanos y latinoamericanos tuvieron influencia de gran manera, porque el baile entró muy rápido, tal vez sublimado, si acaso no como baile propiamente. A veces escucho nuevas obras y termino moviéndome como si estuviera escuchando cualquier músicaailable, salsa o lo que sea, porque no te puedes quedar sentado. Y esa corporalidad para mí es maravillosa porque comienza a relacionarse con las funciones físicas de la música, aquello de lo que la música popular tiene mucho.

¿Cómo has percibido este “retorno a la corporalidad” entre los jóvenes?

No estoy tratando de ser idealista, pero tengo cierto optimismo en que quizá llegue el momento en que estas cosas no se puedan dividir. Para darte ejemplos concretos, he tenido estudiantes que han tratado de encontrar síntesis entre la música electrónica de baile y la música electroacústica y han creado obras que tú no puedes decir qué son, y que estarían bastante cómodas en la sala de conciertos, como lo estarían en la de baile. También lo han hecho con el pop inglés o norteamericano, o con la música alucinógena. Tengo un ex estudiante que inclusive terminó escribiendo un libro de estados mentales alterados y cómo su música está inspirada en esos dos mundos, pues él de verdad compone en ambos. En este momento es un académico, pero ha sido publicado por gente de música de baile.

Hay un ejemplo muy especial, el festival de música contemporánea de Londres, que terminó presentando obras de Bernard Parmegiani, ejecutadas en un parque de estacionamiento. En ese festival también figuraba música drone, noise, obras de Enio Morricone y Brian Eno. Imagínate, Parmegiani que era el arquetipo del compositor francés de música electroacústica “académica”, a lo Schaeffer, que trabajaba en el Grupo

de Investigaciones Musicales (GRM), uno de los centros más prestigiosos de Francia, como parte de un festival tan ecléctico. Además, Aphex Twin y Autechre, entre otros exponentes de la electrónica popular, han declarado la influencia que Parmegiani ejerció sobre ellos. Parece que, en ese festival, a la gente le encantó justamente porque ya tenían lo necesario en su percepción y experiencia para captar esa música. Y eso me lleva a la parte final de la respuesta: no es que la música electroacústica o contemporánea moderna sea más o menos fácil de escuchar. Para mí, desde hace ya muchos años, el problema no es una cuestión de dificultad del material, sino una cuestión de exposición de la persona al material. La mejor prueba es la historia que te conté de la música clásica de Medio Oriente, que tuve que estar expuesto muchos años para hacer algo que un niño de cinco años podía captar sin pensarlo dos veces, porque lo escuchaba cuando se levantaba en la mañana, cuando su mamá cantaba, cuando había una fiesta, etcétera. Yo crecí escuchando salsa, música criolla, afroperuana, rock, y toda esa música es tonal, no tiene otra entonación. Aun así, aunque la música clásica es tonal, tienes que escucharla bastante para sentir cómo se desenvuelve, porque en lugar de durar tres minutos, necesitas encontrar alguna manera de concentrarte en su desarrollo, por ejemplo, durante los 50 minutos que dura una sinfonía. Y eso también presupone cierto tipo de entendimiento instintivo acerca de cómo se construye una estructura larga. Entonces para mí es un problema de exposición al repertorio.

Cuando mis hijos estudiaban la primaria, me invitaron un par de veces a su colegio a dar una charla, así que pensé “voy a tocarles una obra y a hablar de esto como música”. No les dije “esto es una música especial” o algo así. Les dije “esta es una música que cuenta un cuento sobre un sueño que tuve” –era una obra electroacústica de cinco minutos– “la historia es esta y la música es esta”. Y toqué. Los niños no comenzaron a pensar... “Esto es o no es música?”. La recibieron simplemente y me dijeron “Esta parte de la música me gustó, esta parte no. Me parece que va así, me parece que no va así”. Esos niños aún no habían desarrollado prejuicios. Pero todo el día escuchas música en la televisión, en los medios digitales, en la radio, en la calle, de modo que estar expuesto a cierta música va a hacer que sea más fácil captarla. Y por eso insisto en que no es un problema “de la música”, sino es un tema a ser expuesto a ella.

Hablemos de la relación entre poesía y música. ¿Cómo surge en ti esa aproximación a la poesía de Vallejo?

Bueno, no tenemos que discutir qué tan buena e imaginativa es la poesía de Vallejo, para mí es muy difícil encontrar algo así y no podría compararla con ningún otro tipo de poesía. Fuera de *Los Heraldos Negros*, que conocí en el colegio, no sabía mucho más. Inclusive una vez compuse una canción popular de *Los Heraldos Negros* que nunca le he enseñado a nadie y que se puede cantar y tocar en guitarra, sin problema. Esa obra fue para mí algo muy profundo, a pesar de que no sabía mucho de Vallejo. En cierto momento, un muy buen amigo mío me dio el libro de la obra completa del poeta. Leí *Trilce* y otros libros de tanta imaginación e inventiva lingüística. Pero lo que no sabía y me sorprendió fue la conciencia social del poeta. Creo que la primera obra que compuse fuera de *Los Heraldos Negros* fue *Nostalgias Imperiales*, con poemas del ciclo del mismo nombre y

de *Terceto Autóctono*, para tenor o mezzosoprano y piano. Me sorprendió que en una de las *Nostalgias Imperiales* hay "ficus que meditan, melencidos / trovadores incaicos en derrota / la rancia pena de una cruz idiota". Me di cuenta que hablaba de la situación sociopolítica de los descendientes de los incas, de una anciana pensativa que hila e hila y que dentro de esa pobreza mantiene su dignidad de matrona incaica. Y me di cuenta que Vallejo, en realidad, está haciendo una crítica tremenda a la conquista y no solo a ella, sino a lo que pasó después. Los descendientes de los incas no han sido vindicados todavía, como tampoco lo fueron en la época de Vallejo. Lo mismo sucede con otro de los poemas a los que les puse música [*recita*] "Como viejos curacas van los bueyes camino a Trujillo, meditando". La otra parte, con poemas de Terceto autóctono es la alegría de vivir de la gente, la misma gente que se olvida de su dolor cuando "echa una cana al aire el indio triste". Ese tipo de poesía me impresionó.

Nadie me contó nunca en el colegio que Vallejo apoyó a los republicanos durante la guerra civil española. No te cuentan nada de eso porque no es conveniente. Quizá después, en la época de Velasco, pero ya fue muy tarde para mí. Sin embargo, me di cuenta de esa conciencia social y a la vez de esa conciencia universal. En ese momento no dije "voy a componer solo a Vallejo", pero cada vez encontraba más cosas y marqué un montón de poemas, uno de ellos es el fragmento que citaste del "pobre barro pensativo, no es costra fermentada en tu costado, tú no tienes Marías que se van", que es una imputación a Dios, muy fuerte: "Y el hombre sí te sufre: el Dios es él".

Ya que mencionaste acerca de la reivindicación del indígena, ¿sientes que los peruanos vivimos en una colonialidad no superada que continúa reproduciendo desigualdades? ¿Tu música ocupa algún espacio en ese conflicto?

La música no tiene que ser obligatoriamente política, pero si tú vives políticamente, la música va a terminar siendo política, en muchos casos. No me gustaría que alguien piense que soy un compositor "político", aunque últimamente esté componiendo cosas cada vez más... políticas. Cuando era chico no era consciente de todo esto, pero a medida que crecí, me di cuenta que hay algo que no está bien y tiene que ser reparado. Vengo de una capa social que veía la revolución de Velasco como lo peor que le pudo haber pasado al Perú. Pero aprendí a través de los años, y a pesar de que no todo haya salido bien, que hubo una intención muy noble en esa revolución. Y claro, como tantas iniciativas en Latinoamérica, se trató de hacer mucho en muy poco tiempo. Creo que el único que en realidad ha tenido suficiente tiempo para hacer un cambio verdadero ha sido Evo Morales, últimamente. Quizá Hugo Chávez, pero es más controversial, hay más problemas con eso y a los venezolanos los atormentaron mucho más con sanciones. Cuba es un caso especial; con todos los defectos que se puedan señalar, pienso que se tiene que reconocer que hubo una liberación. Si queremos democracia, tenemos que ser democráticos de verdad. El sistema político democrático que nosotros ponderamos tanto, no es un sistema verdaderamente democrático, porque la mayoría de decisiones se toman en círculos cerrados y muy pequeños. Nosotros solo decidimos quiénes van a estar en esos círculos cerrados por los próximos cuatro o cinco años y ni siquiera eso, en algunos países.

Ahora, ¿podrá la música hacer mucho? Yo creo que sí puede hacer: con el transcurso de los años, me he dado cuenta de que ella no va a arreglar nada, pero puede expresar esa función y tratar de llegar a otra gente, de modo que por medio de este conocimiento de presentación del que hablé antes, la gente pueda aprender, sentir y actuar en práctica. Quizás la proposición lógica también pueda hacer sentir, pero no de la misma manera. Uno de los mejores ejemplos de pedagogía y humanidad es Paulo Freire, que trabajó con los oprimidos no hablando *acerca* de ellos sino *con* ellos. Y esa gran diferencia es la dialogicidad. No pretendo que la música sea exactamente así, pero creo que puede comunicar, y en la vida lo que uno puede hacer, se debe hacer, sin excusas.

¿La música como emoción íntimamente humana, puede tener un sentido universal o es más bien una forma de conocimiento del mundo y de uno mismo?

La música es parte de lo que soy; es lo que me emociona y con lo que trato de emocionar. La música tiene que volver a ser participativa, eso que se perdió hace como 120 años, cuando los medios de grabación se instalaron y la gente comenzó a escuchar música pasivamente; cuando pasó de ser un ritual o una situación de presentación –si querías escuchar música tenías que ir a algún lugar o hacerla tú mismo en casa, aunque la hicieras mal– hasta volverse música grabada. Hemos perdido esa actividad, y eso nos vuelve a las ideas de Paulo Freire sobre la reflexión y la acción. Pero de la acción “música”, queda cada vez menos. Así que, en un futuro, pienso dedicarme a algún proyecto en que la gente, quizás a través de la inteligencia artificial, pueda componer colectivamente mediante una instalación. Y esa es otra palabra importante: el colectivismo. Estamos en una época muy atracada en el individualismo que nos está causando mucho daño, incluyendo enfermedades mentales a todos los niveles, causando más guerras y conflictos y también miseria económica. Así que tenemos que aprender de nuevo a ser colectivos y para mí la música es también una manera de aprender a serlo.

Entrevista a Gilles Mercier (1963) por Luis Alvarado



Nota. *La República*. "Recordando a Tilsa Tsuchiya: discípulo e hijo conversan".
<https://larepublica.pe/cultural/2023/12/25/recordando-a-tilsa-discipulo-artistas-peruanas-cultura-arte-2448275>

Gilles Eric Mercier Tsuchiya es uno de los compositores peruanos de música electrónica más prolíficos, y a la vez uno de los menos estudiados. Ha compuesto alrededor de 30 obras, entre las que se cuentan piezas mixtas y obras experimentales de carácter improvisatorio y con electrónica en vivo. Sus primeros acercamientos al empleo de sonidos electrónicos data de principios de los 80. Ha hecho también música para cine y es el primer músico de su generación en armar un laboratorio personal para la producción de música electrónica a inicio de los 90. Nació en París en 1963, hijo del francés Charles Mercier y de la reconocida pintora peruana Tilsa Tsuchiya. No cuenta con una edición discográfica de su música, aunque muchas de sus piezas se albergan en el Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana de la Fundación Langlois, en Canadá, que cuenta con una versión *online*. Ha impartido muchos talleres de introducción a la música contemporánea y electroacústica, principalmente en el Conservatorio Josafat Roel Pineda, en el Centro Cultural San Marcos y en la Universidad Nacional de Música. Actualmente sigue muy activo en la producción de obras electroacústicas. Durante el 2023 dio a conocer, a través de su canal de YouTube, dos obras nuevas: *Regalis* y *Mensajero 1*, realizadas durante la pandemia y donde ahonda en el procesamiento y re-síntesis con manipulación espectral y granular.

LA: *¿Cómo fue tu contacto inicial con la música electrónica, cómo se generó ese interés en ti?*

GM: El primer contacto fue con la música contemporánea y fue en Francia, en 1972, yo tenía 10 años, y con mi papá y mi mamá fuimos al cine a ver *2001 Odisea en el espacio*, allí había obras de György Ligeti y me quedé impresionado con esa música. Cuando ingresé al Conservatorio en Lima, en 1981, me enseñaron hasta Debussy. Pero conocí sobre música electrónica gracias a que mi papá me había regalado un diccionario cultural y me puse a investigar nombres de música contemporánea y el primero al que llegué fue a Olivier Messiaen. Leí que tuvo alumnos de música electroacústica. Entonces empiezo a investigar nombres y es así como consigo algunos discos, como *Kontakte* de Stockhausen, y otros de Xenakis y Luigi Nono. Esos discos me los trajo un tío que viajó a París, me trajo ediciones del sello Wergo. Así empecé a interesarme por esta música. Por otro lado, en la discoteca del Conservatorio conocí las obras de John Cage.

¿Cómo fue tú experiencia en el Conservatorio y quiénes fueron tus profesores?

Estuve en el Conservatorio de 1981 a 1984, tres años, no podía avanzar mucho, pero tenía uno que otro buen profesor. Recuerdo a Edgar Valcárcel, Armando Sánchez Málaga, Pilar Zúñiga. Pero fue muy importante para mí Enrique Iturriaga con quien llevé clases particulares. En el Conservatorio hice algunas composiciones para piano en 1983. Pero más estaba interesado en investigar e ir a conciertos. Recuerdo mucho una presentación del *Stabat Mater* de Penderecki, organizado por la Filarmónica.

¿Fuera del Conservatorio hiciste música?

Sí, con unos amigos teníamos un grupo llamado Despertar. Nos gustaba ir a investigar en las bibliotecas y discotecas de las embajadas, para escuchar obras nuevas. En la embajada de Francia nos hicieron escuchar la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen, también algo de música turca.

Con Despertar hacíamos música progresiva, teníamos un sintetizador que conseguimos con ayuda de uno de los integrantes que se fue a París, y le encargué si me podía traer un sintetizador modelo Korg MS20, que en ese momento usaba el grupo Frágil. Nosotros lo habíamos visto cuando los fuimos a visitar a su taller. Íbamos mucho a sus *shows*. Despertar no continuó, no logramos grabar tampoco, aunque tocamos algunas veces en vivo.

¿Qué otros instrumentos adquiriste?

Además del MS20, tenía reproductores de cintas, un pedal de delay, y una flauta traversa mexicana. En 1990 fui a Sao Paulo y me compré un sintetizador Yamaha DX7. Ahí conocí a Conrado Silva, un compositor uruguayo, que tenía un sintetizador ARP 2600, y allí hice una obra usando ese sintetizador y una grabadora Revox. Aprendí también mucho sobre MIDI.

¿Entre 1984 y 1990 compusiste más piezas?

En 1985 me fui a Francia, e ingresé al Conservatorio Nacional de Lyon. Allí estudié escritura musical con Raffi Ourgandjian. No compuse nada hasta 1988, que hice una pieza para flauta. Luego volví a Perú y fundé el grupo Códice en 1989, junto a Daniel Clarke, Paco Lucioni y Kati Vidal. La mayoría eran del Conservatorio, la música que hacíamos era experimental, siguiendo algunas ideas de Mauricio Kagel, improvisábamos bastante, usábamos instrumentos acústicos modificados, amplificados. Hicimos un concierto en el Centro Cultural de la Biblioteca de San Isidro, pero no salió bien, y nos deprimimos, y el grupo no continuó. Pero el ensayo sí quedó bien. Guardo aún ambas grabaciones.

¿En qué momento montas tu propio estudio para producir y grabar música electrónica, y cómo se dio ese proceso?

En 1991 viajé a la ciudad de México, y contacté a los compositores electroacústicos, ahí estaba Antonio Russek, Mario Lavista, Samir Menaceri, varios compositores jóvenes. Y ese mismo año también viajé a Stanford, San Francisco, al CCRMA: Center for Computer Research in Music and Acoustics, para una residencia de un mes. Allí estaban estrenando la NeXT Computer, que servía para sintetizar directamente en la computadora. También trabajábamos con instrumentos MIDI, había un laboratorio en un sótano con diferentes instrumentos. Hice unas composiciones con algunos de ellos, pero no llegué a grabarlas. Ya luego, con todo ese aprendizaje, sumado a mi experiencia en Sao Paulo, volví a Lima y empecé a grabar, empecé a trabajar con el Yamaha SY77. Es el mismo sintetizador que tenían en el Conservatorio, que se compró por recomendación mía. Para 1992 yo ya tenía mi propio estudio totalmente implementado. Había comprado varios sintetizadores, un Yamaha DX7, un Roland D50, un Ensoniq SD1, un Kawai K5, el TG33 y el TX81Z de Yamaha. Tenía muchos módulos, como el Yamaha TG77 Tone Generator. Además, tenía una Tape Recorder Revox para grabar. Lamentablemente entraron a robar, y se llevaron una computadora, una Atari que había comprado en Brasil. Volvieron para llevarse los sintetizadores, pero ya los había llevado donde una prima. Era una situación difícil la que se vivía en Lima por entonces, así que decidí irme a Trujillo en 1993 y estuve allí tres años, llevé mi computadora y un teclado.

¿Compartías este gusto por los sintetizadores con algunos otros músicos?

Por esa misma época que había implementado mi estudio, conocí a Rafael Junchaya. Él tenía un Casio CZ-3000 y un Roland D-10. Con él conversaba mucho sobre sintetizadores y softwares. Miguel "Chino" Figueroa también tenía varios sintetizadores. Con Rafael viajamos en 1992 a La Serena, Chile, para el IV Encuentro de Música Contemporánea de la Agrupación Anacrusa. Allí conocí a la chelista Gabriela Olivares, con la que estrenamos mi obra "Metamorfosis del sonido", para chelo procesado en vivo con sintetizador y computador. En Chile compré un módulo de síntesis.

¿Puedes contarnos que fue el GEC, cómo así se gestó y qué motivaciones tenían?

Todo comenzó con José Sosaya, quien me preguntó qué sintetizador podía comprar para el Conservatorio, donde él era profesor y habían destinado una partida económica. Como yo había estado en Stanford usando el Yamaha SY77, le dije que comprara ese. Teníamos también una computadora Pentium III y trabajábamos con el *software* Cakewalk. Con ese equipo toma forma el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio y como consecuencia en septiembre de 1993 se fundó el GEC (Grupo de Experimentación y Creación). Allí tuve la oportunidad de producir una pieza llamada *Deformaciones*. Hicimos también la obra *Improva* con Oscar Zamora, José Sosaya y yo. Con el GEC buscábamos difundir música contemporánea y música electrónica. Dar a conocer el sistema MIDI y hacer demostraciones sobre el sintetizador asistido por ordenador. También organizar recitales. Hicimos uno entorno a la guitarra.

Hubo un evento organizado por el GEC en octubre de 1993, donde invitaron a César Bolaños a presentar una de sus piezas ESEPCO. ¿Podrías contarnos de tu relación con Bolaños y otros compositores peruanos que habían producido música electrónica antes que ustedes? ¿Conocías esas obras?

Conocía las obras de Walter Casas Napán. En el Conservatorio escuchamos *Ranrahirca*, que en realidad era para voz. De Edgar Valcárcel conocía poco, pero sabía que había producido obras en el laboratorio de Columbia. Conocía sobre Bolaños y su experiencia en Argentina, pero sentía que todos ellos estaban un poco aislados. Con Bolaños tuve un mayor acercamiento. Puedo decir que fue como un guía. Yo le pedí unas clases particulares. Me enseñó densidad, un poco me recordaba al compositor español Luis de Pablo. Recuerdo que ponía sus diagramas y gráficos, ese era su sistema de trabajo. Nosotros quisimos que Bolaños enseñara con mi sintetizador en el Conservatorio en los 80. Pero no hubo un acuerdo con Valcárcel, que era el director entonces, y más bien entró José Malsio a enseñar música dodecafónica.

¿Desde 1998 ya haces música netamente por computadora? Vi que tienes una pieza de ese año hecha únicamente con el Cakewalk.

Los 90 fue una etapa importante para mi producción. Luego de un período usando sintetizadores volqué mi trabajo al uso de *software*. Mi primera obra enteramente en computadora en realidad es *Intubici* (2003). Anteriormente había hecho una obra llamada *Dimensiones suspendidas* (1998), con ayuda del Cakewalk y usando únicamente *samples*.

¿Por qué dejaste de usar los sintetizadores?

Era un paso natural por el cambio de época. Pero además porque la computadora me permitía hacer algo más tímbrico, que yo quería investigar. Eso es lo que me interesó de usar *software*. Eso no significa que no lo hubiera podido hacer con el sintetizador, si haces síntesis y tomas tu DX7 y creas timbres nuevos es interesante, pero si no haces eso y usas los *presets* y *patches* incorporados, no le sacas realmente provecho.

Mutaciones tímbricas, por ejemplo, la hice con el módulo Yamaha TG33. Pero en realidad nunca abandoné los sintetizadores del todo, años después volví a usar mis equipos. Aún los conservo, están guardados en casa de un amigo. Actualmente sólo utilizo *software*, principalmente programas de síntesis como Reaktor que proceso con VSTs de Cubase.

¿Qué es lo que más te ha motivado a hacer música?

Creo que es importante hacer que ocurra, que la música prospere. No hay límites para la creación, a veces puedes trabajar en equipo, a veces de otra manera, con tu propia ejecución.

Rafael Leonardo Junchaya (1964): Un testimonio personal



A mediados de los 80, cuando ya estaba en la UNI estudiando arquitectura, fue mi padre quien se interesó por los sintetizadores digitales que estaban empezando a llegar. Fue a iniciativa de él que compramos un Casio CZ-3000, que ya tenía MIDI, pues para él la idea de conexión con la computadora era atractiva. Claro, no teníamos computadora aún, pero la posibilidad estaba allí. Descubrí que ese sinte, a pesar de ser uno de los primeros digitales con MIDI, tenía opciones de generación de sonidos bastante avanzadas, como envolventes de ocho pasos para controlar los filtros. No tenía *velocity* ni *aftertouch*, pero mantenía una herencia de los sintes analógicos con un *key follow* y un *glide*. Yo lo usé en principio para hacer rock con un grupo de la UNI-San Marcos (TTL), pero a fines de los 80 mi padre decidió comprar una computadora y en ese entonces la mejor opción para trabajar con MIDI era la serie ST de Atari. Así que compramos una Atari ST1040 y me conseguí algunos programas. Mi padre estaba más interesado en la posibilidad de oír sus obras orquestales con la combinación compu/sinte, y el CZ no tenía los mejores timbres en ese sentido. Compró luego un Roland D-10 que era algo mejor para ello. Con estos dos sintetizadores y la computadora empecé a crear cosas más electrónicas. La primera pieza fue Variantes motímbricas, que la hice siendo alumno aún en el CNM, en dónde simplemente exploraba timbres particulares del sintetizador que no se podían obtener de forma analógica (o en todo caso, se hubiera necesitado varios instrumentos o instrumentistas).

Pero la primera obra totalmente electrónica la hice en el 91 para el concierto *Escuche su siglo* que organizó José Sosaya. Yo había conocido, poco antes, a Gilles Mercier, y empezamos a intercambiar información y *softwares* para trabajar. Yo desarrollé en Basic para Atari algunos programas para generación de sonidos, un transformador espectral y un generador de eventos MIDI a partir de gráficos en pantalla, al que llamé Tilsa en honor a la madre de Gilles. Para el concierto mencionado, creé *Piedra del Qosqo*, cuya estructura temporal se basa en el desarrollo de la Piedra de los doce ángulos, creando doce secciones. Las secciones están agrupadas de a tres, así como son tres los materiales sonoros básicos. Lo más interesante es que parte de la obra está secuenciada de manera fija, pero algunos eventos son casi aleatorios, son variaciones o transformaciones secuenciales de eventos, sobre todo partiendo de grupos pentatónicos, que se generaban en tiempo real a través del programa Level II de Dr. T's, una versión avanzada del secuenciador múltiple KCS. La gran ventaja de este secuenciador es que se podía interactuar en tiempo real, se podía disparar secuencias de forma aleatoria y se podía asignar a ellas eventos aleatorios o procesamiento parametrizado de las mismas, generando gran libertad de acción. La versión que quedó registrada de *Piedra del Qosqo* es sólo una de las posibilidades de la obra, pero como era muy engorroso mover todo el equipo para generarla, la presenté así, como pista.

Lo siguiente que escribí fue una obra mixta para flauta y electrónica *live*. La trabajé con Penélope Quesada, que en ese entonces recién empezaba a estudiar en la sección Superior, y recuerdo que José alabó el hecho de que me adaptara a las restricciones técnicas de la intérprete. La obra se inicia con un solo de flauta y luego empieza la parte electrónica, la que está parcialmente secuenciada y es lanzada desde el Level II. Ahora usé dos sintetizadores: el Roland D-10 y un módulo Kawai K4r. La parte central es concertante y rítmica, la hice así para poder coordinar con la intérprete, pero la parte final es más libre y es interactiva. El material para flauta está escrito, pero es tocado *ad libitum*, mientras que yo, en el teclado, iba improvisando sobre armonías diatónicas hacia un *diminuendo* final en un estilo bastante *New Age* (yo detestaba y sigo detestando el *New Age*, y al *loungey al chillout*, uno de sus hijos, por eso lo uso como una especie de burla). La pieza gustó más de lo que esperaba. José Sosaya tiene la grabación en un DAT.

Terminé el Conservatorio y estuve trabajando en Trujillo, desvinculado de José y Gilles. Pero regresé al CNM como profesor y luego continué estudios de pedagogía allí mismo. En estos años hice dos cosas pequeñas y que no quedaron muy bien, *In-vita* y *Madrigal*. Pero en el 2003 me decidí a crear algo más y mejor elaborado y compuse *Die Erscheinung*, esta vez usando ya sintetizadores virtuales (principalmente del Reason) y procesados junto con otros clips en el Sonar. La idea de la estructura dramática la tomé de un corto de cine mudo alemán para el que también hice sonido en un taller de musicalización de cine que se hizo en el Goethe Institut. Tres personajes, representados por tres grupos tímbricos, interactúan siguiendo la propuesta dramática de la obra. Si bien la trabajé como pieza del curso de música electroacústica del CNM (que llevaba Julio Benavides), el estreno fue en el VAE9 (2005).

También para el VAE9 escribí otra obra, *Sevoc Anatos*, que usa procesamiento de sonidos vocálicos, concretos y sintéticos, combinados con transformaciones del sonido de parada del MS Windows95, como una representación de la oposición de lo

humano frente a la máquina. También trabajé la obra en el Sonar y usé una cita corta de una obra para voz sola de Haladhara Dasa dentro del material, en versión de voz digital que hice yo mismo (con el Harmony Assistant). La última obra electrónica que he hecho a la fecha es *Tambok*, que la presenté a un concurso *radial live*, y que quedó finalista. Lamentablemente, acá no tengo las facilidades técnicas como para seguir trabajando cosas electrónicas, pero cuando pueda comprar otra computadora intentaré retomar el camino. He escrito música "analógica" los últimos siete años.

He aquí la lista y datos de las obras mencionadas:

Variantes Motimbricas para clarinete, trompeta y sonidos sintéticos (Lima, julio de 1990).

Realizada en el taller de composición con Enrique Iturriaga. Estrenada en el auditorio del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores, Lima, el 04 de febrero de 1992 por José Luis Eca, clarinete, Enrique García, trompeta y Fernando Valcárcel, sintetizador. El sintetizador es un Roland D-10 y utiliza sonidos de fábrica y originales. Partitura manuscrita. Grabación realizada por Radio Sol-Armonía del estreno actualmente perdida. Nueva versión realizada por Iván Vilcachagua, clarinete, José Soriano, trompeta, y el compositor al sintetizador realizada en el auditorio del Centro Cultural de España, Lima. Existe grabación de esta versión. Duración: 6 m.

Piedra del Q'osqo realización electrónica (Lima, octubre de 1991).

Realizada en el taller de composición con Enrique Iturriaga. La obra está concebida para sintetizadores (Casio CZ-3000 y Roland D-10) asistidos por ordenador en tiempo diferido (computador Atari 1040ST corriendo el software Level II de Dr. T). Los timbres de los sintetizadores son originales. Estrenada en el Teatro Miraflores, Lima, el 05 de diciembre de 1991, con el compositor controlando el ordenador. No hay partituras. Grabaciones en Radio Filarmonía y en poder del autor. Duración: 11 m.

Ccoyllurcha para flauta traversa y sintetizador asistido por ordenador (Lima, octubre de 1993).

Escrita para flauta y electrónica en tiempo diferido y real. Se utilizan dos sintetizadores (Kawai K4r y Roland D-10) y un ordenador (Atari 1040ST corriendo el programa Level II de Dr. T). Estrenada en el auditorio del Instituto Goethe, Lima, el 26 de octubre de 1993, con Penélope Quesada, flauta, y el compositor en el sintetizador y ordenador. Hay partitura manuscrita e impresa de la parte de flauta. Grabación del estreno en DAT en poder de José Sosaya y copia en poder del autor. Dedicada a Penélope Quesada. Duración: 11 m.

In vita realización electroacústica (Lima, julio de 2000)

Realizada para el proyecto "Cuerpos pintados". Incluye sólo sonidos producidos por el cuerpo humano. No tiene partitura. Existe grabación digital. Duración: 4 m.

Madrigal. Realización electroacústica (Lima, julio de 2002)

Realizada para el Taller de música electroacústica en el CNM. Sonidos tomados íntegramente de una grabación del madrigal *Piagnè sospira* de Monteverdi. No hay partitura. Existe grabación digital. Sin estrenar. Duración: 5 m.

Die Erscheinung Realización electrónica (Lima, diciembre de 2003)

Realizada para el Taller de música electroacústica en el CNM. Basada en un corto homónimo de Richard Oswald. No hay partituras. Existe grabación digital. Estrenada en el VAE9, Centro Cultural de España, Lima, el 01 de septiembre de 2005. Duración: 9 m.

Sevoc Anatos Realización electrónica (Lima, agosto de 2005)

Realizada para el Festival VAE9. No hay partituras. Hay grabación digital. Estrenada en el Centro Cultural de España, Lima, el 01 de septiembre de 2005. Duración: 7.30 m.

Tambok Realización electrónica (Lima, 16 de setiembre de 2005)

Compuesta para el concurso Komposer Kombat K2 organizado por el programa Kalvos & Damian's New Music Bazaar de Radio WGDR de Plainfield, Vermont, New York. Existe grabación en línea en <http://kalvos.org/k2/k2-junchaya-tambok.mp3>. Duración: 3.34 m.

Entrevista a Jaime Oliver La Rosa (1979) por Aurelio Tello



Nota. Qualcomm Institute. "Assorted Works of Jaime E. Oliver La Rosa". <https://qi.ucsd.edu/events/assorted-works-of-jaime-e-oliver-la-rosa/>

AT: *¿Cómo se dio tu acercamiento a la música y qué te motivó a ser un músico profesional?*

JO: Mi primer acercamiento fue a través de la curiosidad sobre instrumentos musicales que encontraba en distintos lugares. Silbaba por horas de niño. No había músicos en mi casa ni en mi familia, pero había objetos e instrumentos. Mi abuelo tenía una flauta dulce. Tras la muerte de mi madre cuando era muy niño la música se convirtió en un refugio.

Aunque tuve diversos compromisos profesionales en Perú antes de irme del país, estos eran generalmente no remunerados. Así que no veía verdaderamente una posibilidad de carrera. Luego obtuve una beca y me fui a California donde por primera vez contemplé la posibilidad de tener una carrera en música. Me dediqué específicamente a la música por computadora y logré construir un portafolio de obras e investigación que me permitió hacer un post-doctorado en Columbia y luego pasé a enseñar a la Universidad de Nueva York (NYU), donde soy maestro desde hace más de diez años.

Si bien decidí probar suerte en la música y me dediqué de lleno a ella, mis expectativas no eran que este plan funcionara. Con mucha suerte (y mucho trabajo) me pude dedicar a la investigación, a la composición, y a la docencia; todas cosas que me interesan mucho.

¿Cómo se dio tu acercamiento a la música electrónica? ¿Fueron razones técnicas, de lenguaje, teóricas, estéticas?

La gran mayoría de cosas que aprendí estudiando composición en Perú me parecían inaplicables al contexto peruano.

En términos prácticos, las formaciones instrumentales eran casi imposibles de encontrar y cuando las encontrabas eran generalmente muy conservadoras en su forma de practicar la música o, como es natural, necesitaban repertorio que pudiese serles rentable. Así la gran mayoría de mis primeras obras eran para instrumentos solos y con músicos excepcionales: Óscar Zamora, el cuarteto Aranjuez, Gonzalo Manrique, Alonso Acosta, Renato Calderón, José Quezada, entre otros.

En términos estéticos, la idea de un repertorio europeo como modelo y como raíz histórica sumado a una exaltación de los siglos XVI al XIX convertía a la composición en algo sumamente ajeno, anacrónico e inaplicable.

La música electrónica en cambio era relativamente joven y estaba basada en sonidos y no en instrumentos y la computadora personal que ya se expandía por su mayor accesibilidad prometía ser un medio más inmediato y democrático o por lo menos más fácil de apropiarse.

Así que ahorré por algunos años y compré una computadora en oferta. Y junto con alguna guía de José Sosaya, quien me daba innumerable cantidad de cassettes y me introdujo a algunos paquetes de *software*, me puse a trabajar en música electrónica.

Por otro lado, empecé a trabajar en la organización del Festival de Video Arte Electrónica (VAE) y el contacto directo con artistas peruanos, como el colectivo Aloadí, así como con diversos visitantes internacionales que practicaban música con computadoras, me introdujo a la programación en Pure Data y Max/MSP. Invitamos siempre a todos los participantes a dar talleres y así, para quienes estuvieron atentos en ese momento, existía una pequeña academia informal de talleres que sucedía todos los años en varias ciudades del Perú.

Algunas experiencias de concierto, como el ensamble "Wire-works " dirigido por el compositor Georg Hajdu en el instituto Goethe, o un performance sonoro de Randy Yau como parte de un colectivo que nos visitó desde San Francisco para un festival de Alta Tecnología Andina (ATA) en el ICPNA, fueron momentos de revelación sobre el camino que quería tomar con mi propio trabajo.

¿Qué influencias orientaron tus aprendizajes, tus búsquedas, tus hallazgos, tus exploraciones como compositor de música electrónica?

Algunas de las primeras cosas que escuché fueron los cassettes que José Sosaya compartía conmigo, que eran básicamente del siglo XX europeo. La obra de Luciano Berio

y Iannis Xenakis fue importante en ese momento. Al mismo tiempo, el descubrimiento de Napster y otras plataformas virtuales para compartir música, incluidas las radios digitales, me introdujeron a las vanguardias norteamericanas. Pauline Oliveros fue una compositora que me marcó a partir de descubrirla en una radio *online*.

En esa misma época, empecé a conocer la obra de César Bolaños y Edgar Valcárcel, así como también la de Gilles Mercier y José Sosaya. Lo único que no era posible era experimentar sus trabajos de electrónica en vivo. Quizá la experiencia más memorable fue escuchar *Flor de Sancayo* para piano y electrónica de Valcárcel en vivo. Pero las impresiones más fuertes vinieron de experimentar la música electrónica en vivo (*o live electronics*) con artistas activos que venían a Perú para diversos festivales como el VAE, pero también el Festival Contacto en el Centro Cultural de España. Lo más emocionante fue descubrir una amplitud de estéticas muy diferente a la de la música instrumental. Era la sensación de tratar otro material completamente distinto.

Mis primeras oportunidades profesionales en Perú fueron colaboraciones con artistas visuales haciendo música para video arte, cine documental, teatro experimental y performance. Las oportunidades instrumentales eran por el contrario muy escasas. Estas colaboraciones son aún muy importantes en mi trabajo y me han permitido experimentar la música fuera del espacio cerrado que las instituciones musicales crean para sí mismas.

¿Te ha interesado estudiar algunas de las corrientes importantes de la segunda mitad del siglo XX como el espectralismo francés, la new complexity británica o la minimal music norteamericana o el maximalismo de Flo Menezes?

He estudiado varias de estas corrientes y rescato de ellas múltiples cosas. Conocí a muchas de las personas más representativas de estas corrientes y de manera anecdótica heredé la oficina de Tristán Murail cuando empecé a trabajar en Columbia. A Flo Menezes lo conocí en el Festival Contacto, me gustó su obra y es una persona interesante; después vino a la casa a comer en San Diego. El Minimalismo me parece interesante por diversos motivos (la vertiente menos interesante es la más conocida de Glass y Reich que se ha expandido mucho y domina la música de la publicidad y el cine). Quizá lo más interesante del minimalismo para mí en este momento es una postura filosófica y casi ecológica: una economía de medios, es decir, decir más con menos recursos. Los minimalismos rítmicos acercan a las prácticas musicales de diversos géneros y los minimalismos de drones acercan a la música a las artes sonoras y las prácticas experimentales y a las músicas populares no occidentales.

El espectralismo creo que también es más amplio que la versión estética francesa y me interesa mucho. En todo caso el espectralismo francés es más un fruto y un caso específico, pero existen muchas formas de pensar en los espectros sonoros y en sus aplicaciones. Profundizaré más adelante.

Las nuevas complejidades son interesantes, pero siento que pecan de ser círculos muy cerrados y que terminan perdiendo fuerza y significado.

¿Cuál fue el punto de convergencia entre la educación tradicional que recibiste y el paso a ser un compositor que inventa música un tanto “fuera del establishment”?

Como mencioné antes, encontré oportunidades de trabajar con artistas fuera del ámbito estrictamente musical y eso me sacó del *establishment*, que igual me encantaría definir. Creo que el *establishment* es una cosa distinta para muchas personas y, de alguna manera, hacer música desde una universidad podría ser pensado como el *establishment*.

Uno de los puntos de convergencia principales fue precisamente el espectralismo en el sentido más amplio. Es decir, empezar a entender la música y el sonido como fenómenos complementarios y no como entidades subordinadas. Aproximarse al sonido como fenómeno físico que puede ser desagregado, esculpido y re-sintetizado, no solo con instrumentos acústicos como en el espectralismo francés que se deriva de Gerard Grisey, sino también en el espacio sonoro, como en el trabajo de Trevor Wishart, por ejemplo. Qué es más espectralista que las técnicas de análisis y re-síntesis basadas en el FFT... Casi todo mi trabajo piensa profundamente en el espectro de alguna manera u otra. Creo que trabajar con código como lenguaje te saca un poco del *establishment* orquestal o al menos instrumental.

Pero quizá la fuerza más ajena al *establishment* ha sido tener una aproximación crítica a la práctica de la composición misma. El reconocimiento de que la práctica de la composición tiene una fuerte herencia colonialista y que la música occidental que generalmente se presenta como universal es en realidad una música europea y local, que se expandió a través del colonialismo. Es decir, que la “new music” o la “música contemporánea” es sólo un género musical; como la bachata o los narco corridos. La diferencia es la expansión colonial y con ella, el sentido común (y absurdo) de que Haydn es inherentemente superior a Juan Luis Guerra o a Karol G.

Es frecuente ver que “el *establishment*” no pasa por ese lente crítico de cuestionar por qué usamos los medios que usamos y de dudar de nuestros gustos como juzgadores de calidad. El *establishment* es la institucionalidad de medios como la orquesta y es en sí mismo un árbitro del gusto.

¿Cuál fue el proceso para crear instrumentos como MANO o el Tambor silencioso?

Ya inmerso en el trabajo de composición en la computadora, me encontré con el serio y recurrente problema de la ausencia del cuerpo. De que en la música electrónica es fácil olvidarse del cuerpo y del gesto (aunque no de la escucha) lo cual genera músicas muy desconectadas del ritual de la ejecución en vivo y de la gestualidad humana. De ahí la percepción de que la música electrónica más académica tiende a ser algo más formalista o incluso cerebral.

Mi intención con ambos instrumentos era lograr un instrumento que me permitiera ejecutar música en vivo, en la que la conexión entre el gesto y el sonido fuera parte de la preocupación de la composición y que esta conexión se convirtiese en un aspecto

central del goce estético. Buscaba reintegrar al cuerpo (y con este a la lutería), no sólo a la ejecución en público, sino a la composición misma.

El proceso fue de experimentación y de aprendizaje de técnicas de *computer vision*, de programación y sobre todo de diseño del comportamiento instrumental. La mayor parte de la música por computadora se hacía en base a automatizaciones de diseños estáticos. En contraste, crear y programar estos instrumentos implicaba diseñar un *software* que dependía de gestos imprevisibles y contingentes, era componer una inmensa obra abierta.

¿Qué ha derivado en tu obra del uso de estos recursos?

Una de las principales consecuencias de este trabajo ha sido descentrar la partitura como elemento central o incluso único de una obra. En ese sentido, las consecuencias se asemejan a las de prácticas próximas como las de la improvisación, las partituras gráficas y las obras abiertas. Incluso, la división entre obra e instrumento se vuelve difusa.

Pero el regreso del cuerpo también implica una mayor preocupación por la diversidad de cuerpos en el sentido más amplio. A partir de estas obras me interesa explorar más casos específicos que aplicaciones genéricas. Es decir, prefiero trabajar con personas que con instrumentaciones; parafraseando a Schaeffer, prefiero en este momento lo concreto que lo abstracto.

Al mismo tiempo, diseñar instrumentos me llevó también a pensar en la escultura y la instalación sonora. Un retorno a la materialidad. Mucho de mi trabajo actual explora este aspecto.

Desde sus orígenes la música electrónica ha tenido dos elementos característicos: el continuum (continuo sonoro), entendido como sonoridades extendidas en el tiempo, y el puntillismo, concebido como un recurso más bien textural. ¿Qué incidencia han tenido o tienen en tu música estos elementos?

Ambos recursos son interesantes y los uso mucho. La idea de los continuos sonoros se puede entender más ampliamente a través de la plasticidad y el potencial de transformación constante y gradual del material sonoro. El puntillismo o las técnicas granulares, que es el término que prefiero usar, tienen un gran potencial y son centrales en mi trabajo con computadoras. Por ejemplo, en la obra audiovisual *Canteros*, de 2018, hecha en colaboración con Diego Oliver, está construida casi en su totalidad con técnicas granulares y espectrales.

Pero precisamente en esa obra salen a flote algunos de los puntos más atractivos de hacer música con computadoras: usar sonidos de cosas y personas reales es usar sonidos que significan. En estos casos, el sonido no solo importa como sonido y su potencial musical, sino también porque es capaz de significar y articular ideas. La construcción sonora entonces se vuelve una construcción y transformación de significados.

Quizá es importante hablar acá de la relación entre música electrónica y música por computadoras. Lo que llamamos hoy “música electrónica” es en muchos casos “música electrónica hecha con computadoras”, es decir, es un medio digital. Pero las computadoras pueden hacer cosas que los medios puramente electrónicos no pueden y eso es el trabajo algorítmico y el análisis de señales. Las computadoras pueden realizar análisis espectrales de sonidos de manera instantánea, pueden convertir el sonido en data. Cuando trabajas con computadoras se abren muchos caminos para la composición asistida por algoritmos. Mi trabajo en muchos casos se trata más de diseñar el algoritmo que compone como forma de composición.

En mi obra *01C* para percusión y electrónica, se usó el análisis espectral de campanas, cencerros y tubos industriales de metal para informar algoritmos compositivos que generan el material armónico del vibráfono. Los instrumentos de percusión y el procesamiento electrónico en esa obra tienen roles muy concretos: espectral, armónico, rítmico y textural. Creo que combina mucho de lo que hablamos acá.

¿Te has planteado algún problema de identidad en tu música? ¿De expresar raíces, idiosincrasia, cultura, que haya un asomo de peruanidad en ella? ¿Es un problema latente? ¿Te es indiferente?

Creo que no trato de que mi música suene peruana, pero al mismo tiempo creo que es inevitable. Cuando hago música, para mí es importante sentir que tiene sentido con quien soy yo y con mi contexto en el sentido más amplio, y esa construcción de sentido tiene mucho que ver con la música con la que crecí. Esto no sólo incluye la “música peruana”, sino también todas las músicas que llegaban de fuera.

Sucede algo parecido con la instrumentación. No busco usar instrumentos porque sean peruanos, sino porque son la esfera sonora en la que crecí, los objetos con los que he interactuado toda mi vida. Hacer música para mí siempre ha sido una forma de procesar el mundo y de enviar de regreso al mundo –que no deja de bombardearnos con sonido– sonidos propios también.

Ahora, soy consciente de que la “peruanidad” es, en realidad, algo abstracto y posiblemente imposible. Hay tantas formas de vivir en el Perú que no se puede presumir que existan unas más peruanas que otras. Ahora que estoy afuera, siento que estoy en diálogo no solo con esa esfera nacional, sino también con el espacio de creación acá en Nueva York y a veces, dependiendo de mis colaboraciones, con otros lugares del mundo. Todo eso es para mi identidad, poco tiene que ver con la idea de música peruana que se trata de establecer en el establishment, si cabe el término aquí.

*Encuentro en obras como *Grid 1*, una inclinación hacia la creación de momentos de intensidad lírica. ¿Sería esto como un ir hacia un “más allá” de la pura construcción sonora?*

No me lo había planteado antes en esos términos. Siempre me ha parecido interesante el concepto de propiedades emergentes. Algo así como cuando cada hormiga realiza

un comportamiento individual ignorando el comportamiento del resto y sin embargo el grupo de hormigas parece realizar un comportamiento grupal coordinado. De forma similar, en esa pieza en particular, muchas ideas se construyen a partir de pequeñas células generativas con reglas simples, y de éstas emergen comportamientos globales interesantes. Mucho de mi proceso está basado en la escucha. Diseño algoritmos compositivos y mientras escucho su resultado lo voy modificando hasta encontrar algo que funciona para mí.

Esa obra fue también el retorno a escribir para instrumentos. Se llama *grid* porque se refiere a volver a una malla de pulsos subyacentes sobre la que se tejen articulaciones rítmicas. Es también la primera vez que usé un nuevo *software* que hice llamado *notes* o *notas*, para realizar notación asistida por computadora. En este caso el código de *puredata* produce una partitura en Lilypond.

Creo que lo que escuchas como lirismo en esa obra (que quizá también es lo que yo escucho) tiene algo que ver con ese retorno a la escritura para instrumentos y la idea de estructuras armónicas que flotan sobre estructuras rítmicas que van desatando texturas.

¿Cómo ves el trabajo de las generaciones anteriores a la tuya que hicieron música electrónica en el Perú o música electrónica peruana (Bolaños, Valcárcel, Núñez Allauca, Asato, Sosaya y otros)?

Bueno, lo de Valcárcel y Bolaños siempre fue de gran inspiración. Si bien estaban conectados a la vanguardia global, hicieron un inmenso trabajo para ser además artistas conectados con su entorno. A Bolaños, además, lo conocí en su otra faceta como arqueomusicólogo y conversamos muchas veces sobre los silbadores que son instrumentos con los que he trabajado muchas veces. Fueron dos figuras verdaderamente fundacionales.

José Sosaya fue mi maestro, compartimos mucho tiempo juntos, y aprendí mucho de él. Su colección de *cassettes* fue una verdadera ventana a un mundo en ese momento inaccesible. Recuerdo esperar con ansias cada semana que me entregara un *cassette* nuevo. Su música la conocí así también, a través de grabaciones de sus obras realizadas en muchos casos durante su estancia en París.

Otra experiencia fundacional fue participar de lo que en ese momento llamábamos el Círculo de Compositores Peruanos o Circomper donde invitamos a todo compositor que pudiésemos para escucharlos hablar de su trabajo. Allí conocí a Asato, pero también a muchos otros. Compartir con colegas en esa época fue verdaderamente importante porque hablábamos de qué significaba hacer lo que hacíamos en nuestros contextos específicos, sobre las perspectivas de migración, y sobre acciones concretas para complementar la educación que recibíamos.

¿Cuáles son los problemas a los que se enfrenta un compositor de música electrónica en el momento presente y cuáles las perspectivas?

Una de las preguntas más importantes de este momento es determinar el rol que tendrá la inteligencia artificial en la creación de sonidos, así como en su composición, generación y análisis. No veo a la inteligencia artificial como una panacea ni tampoco como un monstruo, pero las técnicas de *Deep learning* y de *big data*, ponen sobre la mesa nuevas formas de pensar el rol de la computación en la creación de música.

Quizá más importante es empezar a pensar sobre cuál es la relación entre la composición y la música popular, o la composición y el arte sonoro. Cuando hablamos de composición emergen una serie de sobreentendidos, se implica una historia y un instrumental, y cuando hablamos de "música nueva" o "*new music*", o de "música contemporánea" o cualquiera de estos otros términos que buscan describir objetivamente una práctica, nos encontramos con un género. La música electrónica o por computadora ofrece un instrumental o un medio que es común a la música popular y al arte sonoro, así como a ese género llamado "*new music*". Las barreras se han hecho más difusas y eso es interesante.

Entrevista a Juan Arroyo (1981) por Alonso Almenara



Fuente. Canal de YouTube - Juan Arroyo. <https://www.youtube.com/channel/UC5ujjsX0IZ95Uf1ycYgpszJQ>

La palabra "hibridación" tiene un lugar central en el vocabulario de Juan Arroyo. Este compositor peruano se ha hecho un nombre en Europa gracias a la originalidad de sus aportes en electroacústica y a la intensidad visceral de su escritura instrumental. Nacido en Lima en 1981, estudió composición en los Conservatorios de Lima, Burdeos y en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. A partir de mediados de los 2010, los reconocimientos a su obra han llegado en cascada: ha ganado premios de composición como el de la Fundación Salabert (2013), la Academia de Bellas Artes de Francia (2015) y el Premio de composición Ibermúsicas (2022). Además, ha sido nombrado Compositor en Residencia del Centro Henri Pousseur (2014), el IRCAM (2015), la Casa de Velázquez en Madrid (2016/17), el Centro de Creación Musical Art Zoyd (2017) y la Villa Médici en Roma (2017/18). Actualmente es compositor invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, co-director artístico y musical del Ensemble Regards, co-director artístico del Festival Sonomundo, curador del festival Experimenta del Gran Teatro Nacional del Perú, profesor del Conservatorio Jean-Baptiste Lully, y ha sido miembro del Consejo Artístico de la Casa de Velázquez, entre 2021 y 2024.

En 2015 compuso una de sus obras emblemáticas: *Smaqra*, para cuarteto de cuerdas híbrido. Esta pieza incorpora una tecnología desarrollada por el propio autor, que permite difundir tratamientos electrónicos directamente a través de la caja de resonancia de instrumentos de cuerda convencionales. La sonoridad resultante ha sido llamada “híbrida”. Su especificidad estriba en dos aspectos complementarios: por un lado, los sonidos acústicos son transformados electrónicamente en tiempo real; por otro, el tratamiento electrónico es “coloreado” por los modos de resonancia propios del instrumento. En palabras de Arroyo, esto equivale a “fusionar el universo sintético con el universo físico”, una fórmula encantadoramente cercana a la ciencia ficción.

Smaqra ha sido grabada por el Quatuor Tana para el sello Paraty y es examinada en el libro *Le premier quatuor à cordes hybride: L'exemple de Smaqra de Juan Arroyo* (Éditions L'Harmattan, 2017), escrito por el musicólogo francés Fabien Houlès. Este autor explica que el concepto de “hibridación sonora” tiene menos que ver con la suma o integración de tipos de sonido, que con una estética radical del trastocamiento de límites, identidades y categorías. Por ejemplo, técnicas electrónicas de enmascaramiento transforman el timbre de violines, violas y chelos en el de tambores o platillos.

La pieza forma parte de lo que Arroyo ha llamado su ciclo S: un corpus en expansión de obras que desarrollan lo que el compositor definió en nuestra conversación reciente como una “utopía de la hibridación total”. Esta entrevista hecha por Zoom abarca temas como su visión general de la música electrónica, ya sea acusmática o mixta, sus aportes a este repertorio y el desarrollo de la electrónica en el Perú, desde la irrupción de obras pioneras de César Bolaños y Edgar Valcárcel hasta la actualidad.

AA: *La música electrónica pura, o acusmática, tiene un lugar modesto en tu producción, a diferencia de la música mixta, o lo que tú llamas música “híbrida”: me refiero específicamente a las obras que forman parte del ciclo S. ¿De dónde viene ese interés en la hibridación del sonido y cómo ha ido evolucionando tu forma de entender este concepto?*

JA: Si bien no he compuesto muchas obras acusmáticas, este formato me interesa bastante e incluso ha influenciado considerablemente el proceso de mi escritura mixta e instrumental. En ese sentido, este acercamiento no solo me ha llevado a concebir una obra y algunos estudios electrónicos, sino también a identificar aquellas obras que han marcado mi escucha. Pienso, por ejemplo, en *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980) de Jonathan Harvey, uno de los compositores que vinculó al concepto de hibridación sonora. En esa obra, Harvey fusiona la voz de su hijo cantante con el sonido de una campana, y a partir de esa mezcla obtiene un resultado original, usando técnicas novedosas para aquel entonces como la síntesis cruzada. También me parece fascinante *Mutaciones* (1969) de Jean-Claude Risset, con sus figuras utópicas, sus *glissandi* infinitos; o *La vida mecánica* (2004) de Åke Parmerud, que revela un mundo sonoro emanado de las máquinas y herramientas mecánicas y que a su vez toma elementos de un género musical popular como es el techno.

Es cierto que mi catálogo solo incluye una obra acusmática. Se trata de una pieza que para mí es importante porque da cuenta de mi primer paso certero en este formato. Con ella decidí rendir homenaje a uno de los compositores pioneros de la música electrónica en el Perú: me refiero a César Bolaños, y por eso la obra se llama *Bells for Bolaños* (2006). En ella hay un trabajo detallado de montaje con el sonido de campanas que grabé en varias tomas y una sinergia entre esos sonidos y la expresión solemne que quiero plasmar en la obra. La pieza está compuesta en estéreo y la realicé en el laboratorio de electroacústica del Conservatorio de Burdeos, luego de haber realizado mi primer estudio electrónico (*Hélices*, 2003) en el laboratorio de la actual Universidad Nacional de Música del Perú, fundado por José Sosaya.

Después de *Bells for Bolaños* compuse tres estudios electrónicos: uno en el SCRIME de Burdeos (*Micro-Tape-In*, 2007), otro en los laboratorios del Conservatorio Nacional Superior de Música de París (*Parfum d'une nuit à Lima*, 2008) y el último en el IRCAM (*Air*, 2011). Después no he vuelto a componer piezas o estudios acusmáticos, pero no he cerrado esa puerta. Para mí es muy importante estar 100% convencido del resultado de mi trabajo. No me interesa crear obras alimenticias, demostrativas, o llenar un catálogo, sino hacer piezas que formen parte de un proyecto artístico global. En ese sentido, mi exploración en música electrónica e instrumental me ha permitido realizar obras que asocian esas dos fuentes.

De esta forma nació el ciclo *S*, con una obra llamada *Sikus* (2010) que no solo fusiona la electrónica con lo instrumental, sino que también me permitió diseñar una escritura que materializa el cruce entre el modo de tocar el siku y el timbre de las flautas dulces y Paetzold. Por lo tanto, la hibridación no opera solamente en la relación hombre-máquina, sino también en la escritura instrumental. Recuerdo haber comenzado esta obra después de la composición de varias piezas mixtas y de manera catártica, en Lausana, Suiza, luego de una sesión de trabajo con el flautista Antonio Politano. Gracias a *Sikus* empecé a encontrarme con un universo propio. Esta revelación me dio el impulso para continuar desarrollando el ciclo *S* con obras como *Sikuri I*, que se convirtió también en un ciclo aparte; o *Suyus*, que es una obra para gran ensamble que también tiene un componente electrónico en cuatro canales.

Mi interés por la hibridación alcanzó un nuevo estadio de desarrollo con la obra *Saynatasqa* (2014), que compuse para violonchelo híbrido, luego de un encuentro con el investigador en acústica Adrien Mamou-Mani. En esta pieza, el músico ya no toca rodeado de altavoces que difunden una pista electrónica: el sonido electrónico sale directamente del cuerpo del propio instrumento. Así, el violonchelo presta sus modos de vibración a la electrónica; y dado que esos modos de vibración son los que le dan el timbre al instrumento, podemos decir que la música electrónica se difunde con el timbre del violonchelo.

Vemos entonces que la hibridación se puede generar de varias maneras. De hecho, sin que este concepto haya sido necesariamente mencionado, podemos encontrar varias obras instrumentales, acusmáticas o mixtas que lo desarrollan como principio. También existen compositores que han tratado de profundizar en este aspecto. Por ejemplo,

Michaël Levinas propone una idea de hibridación en un capítulo de su libro *Le Compositeur trouveur*, llamado “Les sons d'hybridation et les transitoires d'attaque: vers les nouvelles mixités” [trad. Hibridación de sonidos y ataque de transitorios: hacia nuevas mezclas], publicado en 2002, en sinergia con un grupo de musicólogos. Su propuesta se basa en la hibridación de diferentes familias de “transitorias de ataque” o modos de excitación de cuerpos sonoros. Un ejemplo de ello sería el cruce del ataque de la percusión con el ataque del trombón. Levinas materializa esta propuesta en su obra para ensamble y sonidos grabados *Préfixes II* (2019).

Creo que el único bemol con este tipo de hallazgos es que, si los sonidos no se mezclan en un mismo espacio, la magia de la hibridación corre el riesgo de ser desenmascarada. El instrumento y el altavoz son dos fuentes distintas e identificables. Una hibridación completa ocurre cuando esa mezcla se formula en el seno de un solo espacio, y eso es lo que vengo desarrollando en el ciclo *S*, particularmente con los instrumentos híbridos. Muchas de mis piezas híbridas se integran a ese ciclo como una especie de utopía de la hibridación total.

En líneas generales, la hibridación ocurre cuando la adición de dos o más timbres heterogéneos, sonando a la misma frecuencia, al mismo tiempo, son difundidos por una sola fuente. El tipo de hibridación depende del tipo de fuente: instrumental, acusmática o mixta. En razón de estos tres tipos de fuentes sonoras podemos diferenciar tres tipos de hibridación: acústica, acusmática o mixta.

Para entender mejor cómo se ha ido desarrollando esta idea de hibridación, hablemos de otras piezas del ciclo S. Pienso, por ejemplo, en Selva y Sabia, que dan cuenta de dos etapas distintas de tu reflexión.

Selva (2013), para tres bailarines, diecisiete músicos y electrónica, es una obra inspirada en el ritual de la Ayahuasca. Esta pieza dura aproximadamente 24 minutos y en ella busqué desarrollar el principio de “deformación de la escucha causal”. Por ejemplo: los bailarines se desplazan por un escenario en el que se han dispuesto micrófonos de contacto, de manera que ellos pueden activar los sonidos con algunos movimientos puntualmente localizados. Así, el bailarín participa musicalmente en la obra. Además, los músicos tocan en el escenario formando una media luna, a la manera de un ritual, y el director de orquesta dirige el ensamble desde uno de los extremos de la media luna como un chamán. De modo que los músicos participan plenamente en la puesta en escena de la obra. El sistema de difusión en ocho canales me permite llevar al público a una inmersión completa en el espacio sonoro y a la construcción de una escritura espacial. Finalmente, los tratamientos electrónicos, como la síntesis granular en tiempo real, los sonidos grabados y el tipo de escritura instrumental me han permitido obtener una obra polimorfa que borra las fronteras entre las fuentes del sonido e introduce al oyente en un mundo onírico.

Sabia (2019) es la obra más reciente de mi proyecto de hibridación. Esta vez no he hibridado los instrumentos, sino que he buscado transgredir la función del instrumentista.

Normalmente, en la música mixta, el instrumentista toca el instrumento, un micrófono lo capta y el sonido sale por el altavoz. En *Sabia* el músico activa el instrumento, el micrófono lo capta, pero la electrónica ya no sale por un altavoz ubicado a unos metros de él, sino por una membrana que está pegada a su cuerpo. Además, el ejecutante está libre de cables, de modo que se puede desplazar. Entonces, no sólo proyecta la electrónica, sino que la espacializa porque puede moverse.

En 2019, cuando estrenamos *Sabia* con el ensamble Próxima Centauri, algunos de los músicos llevaban la membrana en el brazo como una especie de escudo. Otros la llevaban en la espalda por razones prácticas, para liberar el espacio frontal y poder tocar. Hay otras versiones, como aquella que hicimos en la Ópera de Burdeos o en el Gran Teatro Nacional del Perú, en las que utilizamos las membranas como instalación sonora, dispuestas alrededor de los músicos, como un bosque de membranas. Desde noviembre de 2023 hay una tercera versión de *Sabia* con realidad virtual. La parte visual ha sido realizada por Vincent Ciciliato y el audio ha sido mezclado por Christophe Havel. El público entra virtualmente en el mundo de *Sabia* y se puede desplazar entre los cinco músicos. La obra se transforma en una pieza acusmática donde los sonidos instrumentales y electrónicos son proyectados por altavoces. El sonido varía en función de la proximidad que uno tiene con los ejecutantes en el espacio virtual, que se revela poco a poco a quien lo visita, invitándolo a descubrir nuevos lugares y a explorar los límites de este mundo secreto, donde la naturaleza ha retomado su lugar y la humanidad es solo vestigio.

¿Cuál es el siguiente paso en este proceso?

Actualmente, estoy desarrollando un proyecto con el contrabajista Louis Siracusa, que toca en el Ensemble Regards. La idea es crear una obra para contrabajo híbrido en los próximos meses. Al mismo tiempo, me encuentro frente a la partitura de mi nueva pieza en construcción: *Mater Natura*. Esta obra, que tendrá una duración aproximada de 25 minutos, es un *concerto grosso* para cuatro solistas y orquesta híbrida. Será estrenada en junio de 2024 por el Ensemble 2e2m y las dos orquestas de los Polos de enseñanza superior de París. Aunque todavía no he terminado la obra, lo que guía su escritura es la idea de fusionar los sonidos electrónicos con los de la orquesta.

Me interesa saber si es que esta concepción de la música híbrida ha afectado tu escritura instrumental. Como sabes, los descubrimientos de la música electrónica del período de posguerra tuvieron un impacto en la concepción de la forma y en la escritura de los compositores que vinieron después, sobre todo los espectralistas franceses. ¿Ocurre algo parecido con tu música?

Cuando trabajo en una nueva pieza, la palabra escribir define solamente una parcela del todo, porque cada nota que pongo sobre la partitura la pruebo antes con el instrumento, la grabo mil veces y la confronto con la idea fundamental del proyecto. Tengo en casa una flauta travesa, un clarinete, un violín, un violonchelo, un piano y varios instrumentos más; y si no tengo el instrumento lo consigo, lo toco y lo grabo. Así, cuando termino una partitura, obtengo también una maqueta sonora y puedo escuchar la obra tocada completamente por mí.

Esta manera de componer es, en cierto sentido, similar a la de la música acusmática, porque toda la obra está grabada o generada por mí. Al final doy play a la grabación y escucho la obra leyendo la partitura. A veces incluso envío a los músicos la grabación junto a la partitura para facilitarles el trabajo de interpretación, para que puedan comprender rápidamente la intención de cada sonido, de cada gesto, pues la notación musical rinde cuenta de varios parámetros como las alturas, el ritmo, las dinámicas, pero su nivel de precisión es aún imperfecto. Esta manera de componer no es exclusiva de la música electrónica: se parece también a la etapa de preproducción de un disco de música popular, como por ejemplo *Band of Gypsys* de Jimi Hendrix.

Otro ejemplo de cómo el concepto de hibridación se refleja en mi trabajo es *Smaqra* (2015), mi cuarteto de cuerdas híbrido. En la primera sección hay una integración gestual del ADN de los instrumentos de percusión en el ADN de los instrumentos de cuerda frotada. Es decir que el cuarteto de cuerdas toca como un cuarteto de percusiones. A lo largo de la pieza, esta integración gestual va a revelarse en distintos grados, sea de manera instrumental o con la electrónica. De hecho, mientras escribía *Smaqra* tocaba cada parte de la obra probando la fusión de los sonidos instrumentales con los sonidos electrónicos proyectados por el propio instrumento.

De manera general, esta forma de concebir la música instrumental, sumada a la creación de instrumentos virtuales piloteados por los músicos, me ha conducido a componer con formas simples y complejas de sonido, provenientes de los propios instrumentos o de la electrónica, a utilizar timbres compuestos y a jugar con las distintas categorías de escucha, desarrollando así una escritura propia.

Me gustaría hablar ahora de la escena de música electrónica académica en Francia. Sé que has tenido una experiencia formativa importante en el IRCAM, pero también desencuentros con ciertas formas de hacer las cosas. ¿Qué ganaste en esa formación y qué límites le encuentras?

Mi formación en música electrónica empezó en la Universidad Nacional de Música del Perú, continuó en el Conservatorio Regional de Burdeos, en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, y culminó en el IRCAM. Gracias a ello, he ganado bastante bagaje con respecto al uso de programas informáticos dedicados a la composición electrónica: el arte de grabar, hacer montaje, mezcla, etc. Muchas veces utilizo Max, que es un programa que me permite diseñar *patches* para los tratamientos en tiempo real. También utilizo Pro Tools para grabar y fijar la electrónica en tiempo diferido. A veces recorro a AudioSculpt que me permite analizar ciertos sonidos y hacer algunas síntesis. Lo que sí he dejado de hacer es utilizar Open Music, que en una época me sirvió para realizar algunos procesos que de repente me habría tomado mucho más tiempo hacerlos solo. Pero desde hace varios años, no sé si es signo de madurez, prefiero que todo lo que escribo venga de mi propio cálculo. Los programas que asisten la composición nos hacen correr a veces el riesgo de perder ciertas nociones básicas. Todo esto se debe utilizar como una herramienta y no como un fin.

Creo que uno de los problemas del mundo de la música contemporánea es el uso de la creación como medio demostrativo del funcionamiento tecnológico. Y esto, a su vez, es reflejo de una preocupación con el impacto mediático de las obras, más que con la sustancia musical. La actitud de algunos, a veces, es de tipo: “vengan a ver lo que hice con este programa”, y no “vengan a escuchar la obra”. O: “saqué un disco histórico”, en lugar de “esta es mi propuesta musical porque...”

¿Consideras que el uso generalizado de programas como Max puede tener un efecto homogeneizador en la música electrónica contemporánea?

No lo creo, eso depende de cada artista. Hay artistas que tienen un muy buen nivel técnico, pero que realizan piezas que terminan pareciéndose a tantas otras, y hay artistas muy intuitivos que en algunos casos logran escapar a la homogeneización haciendo obras que plasman un universo personal. El nivel técnico no suplanta el sello distintivo, ni el interés expresivo. Por otro lado, la tecnología evoluciona constantemente y con ella también las técnicas musicales.

Me gustaría hablar ahora de tu visión del intérprete. Hemos tocado el tema brevemente cuando hablamos de la hibridación, pero lo que ha quedado pendiente es la pregunta por la libertad en la interpretación. A veces he tenido la sensación de que en la música mixta hay menos flexibilidad que en la música puramente instrumental, por ejemplo, en las variaciones de tempo. ¿Cuán libre es el intérprete en tu música híbrida?

En mis piezas híbridas como *Saynatasqa*, *Smaqra* o *Saturnian Songs*, la libertad del intérprete es fundamental y es lo que me empujó a desarrollar la hibridación con bastante tratamiento en tiempo real. Lo que me interesa de esta nueva música es que el intérprete no sólo controle el sonido instrumental, sino también el sonido electrónico. A veces utilizo pedales para que el músico active algunos sonidos grabados. Y toda la parte central de *Saynatasqa* funciona en tiempo real. El músico controla la fusión del sonido instrumental y electrónico gracias a un seguidor de envolvente.

En mi música híbrida siempre hay una partitura, y como sabemos la partitura es una herramienta imperfecta de transmisión, que esconde elementos que van mucho más allá de un catálogo de alturas, transitorias de ataque, tempos y timbre. Hay otras cosas que están escondidas y el intérprete tiene que revelarlas. Eso requiere una familiaridad con el estilo, analizar la obra, etcétera. Por un lado, eso me ha llevado a trabajar de cerca con instrumentistas que considero mi “familia musical”: violinistas, violonchelistas, clarinetistas, flautistas que tocan frecuentemente mi música y que conocen mi lenguaje musical, conocen lo transgresivo que debe ser un sonido *fortissimo* en mi obra, saben lo que me interesa subrayar cuando pongo un *molto sul ponticello*. Si no han trabajado conmigo directamente antes, lo pueden deducir. En cuanto a la parte electrónica, siempre hay unas hojas explicativas del tipo de instalación necesaria para hacer funcionar el dispositivo y una partitura de la electrónica que da cuenta de la actividad que esta va realizando a lo largo de la pieza.

Mencionaste la importancia del espacio en tu música, no solo en términos de especialización del sonido, sino también en lo que concierne a tu experiencia con la instalación sonora. Me gustaría que conversemos más sobre ese tema. Tienes una obra llamada Listen to me, una instalación para cuatro instrumentos automáticos que creaste en la Villa Médici en 2018. ¿Qué te interesó lograr con esta pieza?

En 2017 ya había hecho una instalación sonora bajo el título de *Paisaje sonoro*, para la exposición por los cien años del descubrimiento del sitio arqueológico de Baelo Claudia, en el museo homónimo, en el sur de España. Esta instalación la realicé en colaboración con la fotógrafa Anaïs Boudot. La pieza consistió en una selección de fotos de archivo del sitio, colocadas sobre un muro de madera que me encargué de sonorizar gracias a la técnica de la hibridación. Los sonidos los recolecté en el sitio arqueológico de Baelo Claudia, desde donde se puede ver Marruecos. Ahí grabé sonidos de la naturaleza, del mar y con ellos creé una pieza de 20 minutos. Un año más tarde, la instalación fue expuesta en la Casa de Velázquez en Madrid.

Listen to me, I'm not yours, I'm with you es una instalación que realicé como pieza de contraste en la exposición *Take me (I'm yours)*, concebida por Christian Boltanski y Hans Ulrich Obrist, bajo la curaduría de Chiara Parisi. Esta exposición realizada en la Villa Médici en el año 2018 albergó las obras de 89 artistas provenientes de todas partes del mundo. La exposición consistió en una forma abierta que permitía al público adoptar comportamientos generalmente prohibidos en los museos, como tocar, probar, degustar, intercambiar las obras expuestas.

Por ejemplo, la obra de Eric Baudelaire consistía en una cinta de filme y una tijera colocada al lado para que uno pudiera cortar y llevarse un pedazo de su película. Boris Bergman había escrito un libro donde cada página contaba algo sobre los artistas de la exposición y el público podía arrancar las hojas y partir con ellas. Todas las obras se basaban en este principio. Pero también había aspectos que me molestaban: por ejemplo, se había colocado una montaña de ropa para que el público, con ticket en mano, se lleve las prendas. Al salir de la Villa, uno podía encontrar los basureros repletos de cachivaches tomados de la exposición. Las piezas eran obras de arte solamente durante la exposición y en el espacio de exposición.

Ahora bien, a unas cuadras de la Villa Médici, en la Piazza del Popolo, se encuentra uno de los museos dedicados a la obra de Leonardo da Vinci. Durante mi estadía en Roma fui a visitarlo varias veces, pues Da Vinci es uno de los artistas que más me han fascinado desde pequeño. Este museo cuenta con una hermosa colección de autómatas diseñados por el propio artista. Estas visitas al museo, combinadas con un accidente en mi taller de composición, me dieron la idea de *Listen to me, I'm not yours, I'm with you*. En esos meses me encontraba haciendo pruebas con los instrumentos híbridos del cuarteto de cuerdas en mi taller, cuando por inadvertencia di *play* a la grabación de una de las Suites de Bach para violonchelo, tocada por Rostropovich. La Suite empezó a sonar inmediatamente por el violonchelo que tenía frente a mi mesa de trabajo y que había olvidado desconectar. Me quedé varios minutos contemplando

aquel instrumento que sonaba solo, como si el fantasma de un violonchelista lo estuviese tocando. Aquel momento me pareció melancólicamente hermoso: lo que lo hacía especial era la ausencia de lo humano.

Después de ese incidente, comencé a definir un pequeño grupo instrumental que tocaría de manera automática, es decir, sin músicos. Finalmente, escogí un tambor, un bombo sinfónico, un violonchelo y una guitarra. La idea fue realizar una instalación en la que el público pudiera acercarse a los instrumentos, tomarles fotos, mientras estos sonaban solos. Nadie se llevaba nada más que el sonido. La parte musical consistía en una mezcla de sonidos grabados y difundidos por los instrumentos con sonidos realizados por los propios autómatas, como redobles de tambor, vibración de las cuerdas de la guitarra, etc... Esta instalación se volvió a realizar un año después en el festival ¡Viva Villa!, en Marsella.

En el último tramo de la entrevista me gustaría conocer tu opinión sobre la música electrónica producida por otros autores peruanos. Tal vez podemos empezar por Bolaños, ya que mencionaste una obra tuya que le rinde homenaje.

Es muy importante evaluar correctamente el aporte de la obra de César Bolaños. En el Perú él es uno de los pioneros de la música electrónica y aunque este hecho no sea muy difundido y que su labor como compositor haya terminado en la década de 1970, cuando aún le quedaban muchos años de vida, nada de eso le quita un ápice de valor a su obra. A veces pienso que si él no hubiese compuesto *Intensidad y Altura* (1964), para cinta magnética, yo no hubiera escrito *Susurro* (2013), para soprano y electrónica. En *Intensidad y Altura* Bolaños disuelve el poema homónimo de César Vallejo, pero mantiene su valor expresivo a través de un juego de voces y sonidos que asoman insinuando el poema de manera fragmentada. En *Susurro* utilizó el poema *Com que voz chorarei meu triste fado* del poeta portugués Luís Vaz de Camões, disolviendo la voz hasta volverla casi afónica. La traducción del título del poema es: "¿Con qué voz lloraré mi triste destino?". Esto me dio la idea de escribir sobre la voz sin voz. Aunque formalmente las dos obras no son similares y los procedimientos electrónicos son distintos, existe una filiación poética.

En el año 2023, como director artístico del festival Experimenta del Gran Teatro Nacional, programé *Intensidad y Altura*, que fue difundida por Abel Castro. La emoción no solo me embargó al ver cada día desfilar 1200 personas en el festival para descubrir la creación contemporánea de los compositores peruanos, sino que también me invadió cuando vi muchas personas del público reconociendo con admiración el poema de Vallejo fundido en la roca sonora de Bolaños.

¿Qué opinión tienes de Edgar Valcárcel, otro pionero de la música electrónica peruana con quien tienes, por cierto, alguna vinculación, al menos por intermedio de su hijo Fernando, con quién estudiaste? ¿Edgar Valcárcel ha tenido alguna influencia en tu trabajo?

A Edgar Valcárcel lo conocí cuando tenía dieciocho años y no solo tuve la oportunidad de estudiar con Fernando, su hijo, sino también con uno de sus más sobresalientes

discípulos: José Sosaya. Cuando conocí a Edgar, una de las primeras cosas de las que me advirtió al saber que yo quería dedicarme a la composición fue que los compositores en el Perú se mueren de hambre y muchas veces dejan de componer para dedicarse a tareas alimenticias. Su advertencia dio en mí el efecto contrario del que uno podría esperar. Lejos de intimidarme, funcionó como un reto, me incitó a luchar por lo que más amo hacer: componer.

Con el tiempo que ha pasado desde la primera vez que escuché su obra hasta hoy, puedo afirmar sin lugar a duda que mi música ha sido influenciada en ciertos aspectos por la de Edgar Valcárcel. También puedo decir sin titubeos, y con orgullo, que la generación del 50, a quienes escuché en mi temprana juventud, dio una base a mi propio trabajo. Esto es algo natural y lo podemos observar en otros ejemplos, como en la relación de la música de Igor Stravinsky con la de Rimski-Kórsakov, la de Maurice Ravel con la de Claude Debussy o la de André Jolivet con la de Edgar Varèse.

Una de las piezas de Valcárcel que siempre me han gustado mucho es *Zampoña sónica* (1968). Aquella zampoña distorsionada prefigura ciertamente mi obra *Sikus*, y por ello la partitura está dedicada a él, quien murió dos meses antes del estreno de la obra en Suiza. Nunca negaré lo que he heredado de los compositores de la generación del 50. Al igual que *Intensidad* y *Altura* de Bolaños, en 2022 programé *Zampoña sónica* en uno de los conciertos del Festival Experimenta.

Si bien la obra electroacústica de Edgar Valcárcel es modesta en términos numéricos, no se puede utilizar un criterio cuantitativo, o estrechamente ideológico, como se ha hecho en algunos trabajos críticos, para evaluar el aporte de su obra. La cantidad no hace la calidad y, aunque es importante analizar la obra de un compositor poniéndola en su contexto histórico, político y social, esto no debe ser el único parámetro de evaluación porque así se pierde de vista la columna vertebral del objeto de estudio: la materia artística en sí misma.

Me gustaría que terminemos esta conversación hablando de la actualidad de la escena de música electrónica académica en el Perú. ¿Hay figuras o piezas que te han llamado la atención después de ese periodo pionero de los años 60 y 70?

Una de las obras que marcó mi juventud, antes de partir a Europa, fue *Voces* (2000) de José Sosaya. Desde que la escuché, quedé fascinado por la modulación vocal que inicia la obra y por los procedimientos sencillos pero justos que emplea, como el *pitch shifting*, el *time stretching* y el uso de la reverberación. Otro aspecto que trasciende en esta obra es el diálogo entre el sistema tonal palpable en las fuentes sonoras y el tratamiento electrónico. Este último permite un diálogo entre las escuchas causales, referenciales y reducidas, algo que solo un compositor de formación completa como Sosaya puede lograr poner en acción.

El trabajo acusmático de Rajmil Fischman me parece también muy interesante, en particular aquellas obras en las que integra astutamente elementos de la música popular

latinoamericana, como en *Alma Latina* (2001). También puedo citar a Jaime Oliver y Abel Castro. El primero no solo compone música, sino inventa nuevos instrumentos; el segundo explora la relación del gesto humano con el sonido electrónico a través de interfaces ya existentes. En cuanto a los compositores más jóvenes, he escuchado varias obras-estudio y una de ellas ha llamado particularmente mi atención: se trata de *Ícaros*, de Mark Contreras Waiss. A pesar que esta obra puede aún mejorar en cuestiones de montaje y de balance, me parece que expresa un trabajo muy personal.



Temas



**Andrea Gabriela Fusco Morales
(Corrientes, 1976)**



Nació en Corrientes, Argentina. Profesora y Licenciada en Música con orientación en Dirección Orquestal y Coral por la Universidad Nacional del Litoral. Alcanzó el grado de Doctora en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba con su investigación sobre el Nacionalismo en la música orquestal argentina.

Es profesora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, directora del Coro de la misma Universidad y directora de la Orquesta Sinfónica de la Provincia de Corrientes.

Desarrolla una intensa actividad musical en la región noreste de Argentina, abordando repertorio argentino, latinoamericano y universal.

Bases del nacionalismo musical en la Argentina (2^{da} parte)

Bases of musical nationalism in Argentina (2nd part)

Andrea Gabriela Fusco Morales

**Facultad de Humanidades,
Universidad Nacional del Nordeste**

Corrientes, Argentina

andreafusco@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0009-0008-0885-287X>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

La presente colaboración es una adaptación al formato de un artículo científico de los contenidos de mi tesis doctoral sobre el Nacionalismo en la Argentina. En él se reflexiona acerca de este movimiento en la música orquestal argentina y se estudian los modos en que los compositores lo plasmaron en sus obras por medio de la incorporación de elementos provenientes del folklore, la música indígena y el tango. Para un estudio del corpus musical se realizó una selección de obras representativas de diversos compositores del período y se analizaron en función del objeto de estudio. Se establecieron vínculos entre los rasgos observados y las características propias de la música folklórica, indígena y popular urbana; centrando la atención en las maneras en que los artistas elaboraron dichos elementos con herramientas europeas. La construcción del nacionalismo es una decisión consciente que involucra aspectos políticos, históricos y culturales. Hacia finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, el nacionalismo se destacó tanto en Argentina como en Latinoamérica y otros países. La segunda parte de mi trabajo, que ahora se presenta aquí, constituye un análisis de un grupo de obras emblemáticas sobre las cuales se construyó el movimiento nacionalista en la Argentina.

Palabras clave

Nacionalismo; música orquestal; compositores argentinos

Abstract

This collaboration is an adaptation to the format of a scientific article of the contents of my doctoral thesis on Nationalism in Argentina. It reflects on this movement in Argentine

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.213>



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

orchestral music and studies the ways in which composers expressed it in their works by incorporating elements from folklore, Indigenous music, and tango. For a study of the musical corpus, a selection of representative works by various composers of the period was made and analyzed based on the object of study. Links were established between the observed features and the characteristics of folk, Indigenous and urban popular music, focusing attention on the ways in which artists crafted these elements with European tools. The construction of nationalism is a conscious decision that involves political, historical, and cultural aspects. Towards the end of the 19th century and the first half of the 20th century, nationalism was prominent both in Argentina and in Latin America and other countries. The second part of my work, which is now presented here, constitutes an analysis of a group of emblematic works on which the nationalist movement in Argentina was built.

Keywords

Nationalism; Orchestral music; Argentine composers

Grupo representativo de obras

En el arte en general, y en la música en particular, los compositores buscan caminos que les permitan realizarse profesionalmente. Intentan encontrar su propio lenguaje explotando aspectos de su formación, intereses musicales, búsquedas estéticas y apegos ideológicos (si los hay). Los compositores crean obras que reflejan sus procesos personales, teniendo en cuenta aspectos determinantes como su ubicación temporal, su entorno sociocultural, así como las especificidades que determinan su producción musical.

Si observamos detenidamente el análisis de las composiciones, su tiempo de creación, la formación, trayectoria y pensamiento de los compositores, se puede resaltar que las obras son productos culturales y las inquietudes, los procesos de búsqueda y también el dominio de las herramientas técnico-musicales, expresión de quienes los utilizan. No todas las obras de un mismo creador musical reflejan de igual manera las exploraciones de su autor. Las obras pueden responder a distintas corrientes estéticas o distintas formas de elaborar las ideas del compositor.

Para llevar a cabo esta investigación, se compiló un corpus de obras representativas y se tuvieron en cuenta aspectos relevantes, como el año y contexto de producción, comentarios a las obras o principios básicos encontrados. Aparte de eso, se ha tenido en cuenta la disponibilidad del material musical. Se analizó al menos una obra de cada compositor destacado, pero en algunos casos ampliamos el análisis a dos obras para respaldar mejor el presente estudio. Los trabajos estudiados fueron:

- Zenón Rolón: *Tango*, de la zarzuela *Una farra en nochebuena* o *Las desdichas de Rascaeta* (1897).
- Carlos López Buchardo: *Escenas argentinas* (1919).
- Pascual De Rogatis: *Huemac* (1916).
- Pascual De Rogatis: *Suite americana* -Segundo movimiento- (1924).
- Alberto Williams: *Primera Suite Argentina* (1923).
- Floro Ugarte: *De mi tierra* (1923).

- Felipe Boero: "Media caña", de la ópera *El matrero* (1925).
- Constantino Gaito: *Gato y Zamba* (1928).
- Luis Gianneo: *El tarco en flor* (1930/36/38).
- Juan José Castro: "Arrabal", de la *Sinfonía Argentina* (1934).
- Gilardo Gilardi: *Gaucho (con botas nuevas)* (1936).
- Alberto Ginastera: *Panambí* (1937).
- Alberto Ginastera: *Pampeana n.º 3* (1954).

La relación entre las obras y sus criterios de ordenación

Después de abordar analíticamente las obras del periodo seleccionado, se estableció un orden que expone los tipos y maneras de utilizar los rasgos nacionalistas en su música. Por un lado, en el eje inicial se encuentran obras en las que se ve de forma explícita el uso de elementos folclóricos, indígenas o urbanos. En las obras de este primer grupo, el nivel de integración entre rasgos nacionalistas y otros no nacionalistas es aún bajo, de modo que queda claro que hay elementos nacionales mezclados con herramientas europeas, dando lugar a una sensación de superposición, con poca mezcla entre las dos.

Poco a poco, el punto de equilibrio entre la integración de rasgos nacionalistas y el lenguaje musical propio del compositor empezó a cambiar. En este segundo grupo, las sugerencias personales del creador están más presentes en la obra y la complejidad es resultado de la maduración de ideas y de la exploración y la interacción del folclore con otros elementos estéticos. Como resultado, se obtuvo una mayor correlación entre aspectos de rasgos nacionalistas y no nacionalistas.

Finalmente, se encuentran obras en las que el nacionalismo alcanza el máximo nivel de integración entre elementos del folclore, la música popular étnica o urbana y las técnicas compositivas utilizadas en la construcción del propio lenguaje del artista. En este tercer grupo, el nivel de integración entre las características nacionalistas y otras no nacionalistas es bastante significativo, lo que da como resultado que los rasgos de identidad del folclore/tango/música indígena se desdibujan y se fusionen con otros principios estéticos.

El grado de integración de las características nacionalistas con otros elementos estéticos

Conceptos básicos que apoyan el ordenamiento de obras en los grupos A, B y C

Hay tres grupos de obras y, en cada grupo, las creaciones musicales comparten el mismo grado de integración de rasgos nacionalistas con otros elementos compositivos. En el primero (A), las manifestaciones nacionalistas son claramente visibles, ya sea por el tratamiento del ritmo, la forma, el tono o el uso de escalas, textura, instrumentación u otros aspectos. Las percepciones de rasgos tanto nacionalistas como no nacionalistas, se presentan como elementos que pueden verse y coexistir en una sola producción. Poco a poco, este punto de integración avanzó hasta alcanzar el máximo nivel de fusión entre aspectos nacionalistas y ciertos elementos de la música europea. Así, el segundo grupo (B) está formado por obras con una integración moderada, mientras que las del tercer grupo (C) alcanzan un mayor nivel de integración entre rasgos nacionalistas y aspectos provenientes de otra estética.

Los creadores musicales de cada uno de estos grupos tienen características similares en cuanto al punto de integración entre el nacionalismo y elementos de la construcción musical europea. Los resultados musicales logrados por cada compositor incluido en un grupo no son los mismos porque la creación musical es un proceso único y personal para cada artista.

A continuación, se presenta una síntesis de las características de cada grupo como se describió anteriormente. El grupo A está formado por obras que encarnan claramente el nacionalismo. En ellos se pueden identificar cuentos populares, rasgos originales o populares urbanos, mediante el uso de al menos un elemento (como, por ejemplo, forma, ritmo, melodía), elaborados con técnicas musicales europeas y escritos para orquesta (un instrumento que no pertenece al folklore argentino).

En este primer grupo, el grado de integración del material folclórico es bajo. Se puede ver música con características europeas a la que se le han añadido características nacionalistas. Muchas veces estas obras tienen alusiones explícitas a material folclórico, como incluir el nombre de la danza en el título o subtítulo (milonga, vidala, suite argentina, etc.).

Las obras del grupo B son menos alusivas al nacionalismo porque:

- El nivel de integración entre los rasgos nacionalistas y otros elementos musicales es mayor, a menudo desdibujando los límites entre ambos.
- Utilizan elementos de su propia cultura creados con otras técnicas originadas en otras estéticas, logrando una fusión que da como resultado una propuesta artística diferente, producto de un largo camino de creación y desarrollo personal y profesional del compositor.
- Combinan e integran elementos provenientes de diversos géneros donde el folklore, la música indígena o la música popular son otros elementos en el abanico de opciones para la creación de obras.

En el grupo B se encuentran obras cuyos títulos no contienen ninguna alusión a las características nacionalistas, aunque posteriormente dichas características puedan aparecer de forma más encubierta o más clara en la obra.

Las obras con una visión universalista se incluyen en el grupo C, donde las características nacionalistas están estrechamente integradas con otros elementos no nacionalistas. Las obras incluidas en este grupo son aquellas que alcanzan el mayor nivel de integración en el discurso musical. La alusión al nacionalismo es menos obvia, difícil de entender por el nivel de procesamiento y elaboración llevado a cabo sobre los elementos nacionalistas.

Obras que forman los grupos A, B y C respectivamente

Las bases y referentes de análisis que sustentan la agrupación según el tipo de uso y la presencia de características nacionalistas en la obra.

A continuación se enumeran los tres grupos, cuyas obras presentan similitudes en términos del grado de integración de rasgos nacionalistas en el discurso musical.

Las obras se valoran en función del nivel de referencias nacionalistas que presentan, fuera del año de creación. Se mantienen los mismos criterios para todo el conjunto de obras analizadas.

El grupo A está formado por obras que enfatizan el nacionalismo:

- *Media caña* (1925), de la ópera *El Matrero*, de Felipe Boero.
- *Tango* de la zarzuela *Una farra en nochebuena o Las Desdichas de Rascaeta* (1897), de Zenón Rolón.
- *Escenas argentinas* (1919), de Carlos López Buchardo:
 - Día de fiesta*
 - El arroyo*
 - La Campera*
- *Primera Suite Argentina* (1923), de Alberto Williams:
 - Hueya*
 - Milonga*
 - Vidalita*
 - Gato*

En el grupo B se incluyen obras cuya identificación nacionalista es menos clara y con mayor nivel de procesamiento. Los resultados alcanzados por cada creador en términos de este nivel de integración varían. Cada artista explora, perfila y construye su propio camino en busca de su personal propuesta creativa. Son sus obras de arte las que legitiman el grado de maduración e integración del nacionalismo:

- *Huemac* (1916), de Pascual De Rogatis.
- *Suite americana* –segundo movimiento– (1924), de Pascual De Rogatis.
- *De mi tierra* (1923), de Floro Ugarte.
- *Gato y Zamba* (1928), de Constantino Gaito.
- *El tarco en flor* (1930), de Luis Gianneo.
- *Gaucha* (con botas nuevas), (1936) de Gilardo Gilardi.

Finalmente, en las obras del Grupo C, el lenguaje musical fusiona elementos de diferentes procedencias, siendo mucho más integrados los recursos autóctonos, de cara a elaborar el discurso musical. En gran parte de la obra no es posible identificar claramente el origen de los elementos procesados dado que hay un mayor grado de condensación entre rasgos del folclore y otros de otras estéticas:

- *Arrabal* –primer movimiento de la *Sinfonía Argentina*– (1934), de Juan José Castro.
- *Panambi* (1937), de Alberto Ginastera.
- *Pampeana n.º 3* (1954), de Alberto Ginastera.

Para propósitos de este artículo, se ha elegido una obra de cada grupo, que sirva de muestra representativa de la música nacionalista orquestal argentina.

Fundamentaciones en relación al grupo A

Felipe Boero (1884–1958). “Media caña” de la ópera *El matrero* (1925)

El matrero es una ópera argentina escrita en 1925 y estrenada en 1929, dirigida por Héctor Panizza. El libreto es del poeta uruguayo Yamandú Rodríguez. La historia está ambientada en la costa argentina, y el protagonista, Pedro Cruz, es “símbolo lírico del gaucho bravío, cuya muerte en manos de la paisanada representa la extinción de la especie, la del hombre de pelea y de guarida que vive fuera de la ley” (Suárez Urtubey, 2010, p. 574).

La ópera incorpora varios ritmos folclóricos argentinos. La “Media caña” se ubica en el primer acto e incluye un coro que canta en voz baja, imitando una guitarra, mientras las parejas bailan. La media caña es un baile popular de origen rural, de moda en la época de Rosas, que se ha ido transformando con el tiempo. Perteneció al grupo de danzas criollas y tiene un origen común con el cielito y el pericón. Persistió y se extendió por toda la región a lo largo del tiempo (Aretz, 2008, pp. 248-256; Arizaga, 1971, p. 217). El baile gaucho se realizaba cambiando el acompañamiento según el lugar; en el centro del país, el arpa podía escucharse como instrumento de acompañamiento, mientras que en la región pampeana la guitarra era el instrumento principal (Veniard, 2016, p. 183). Entre las características notorias de la forma en su contexto original, en la sección B de la media caña, solían encontrarse elementos de otros bailes como el pericón, la zamba, el gato y la chacarera (Veniard, 2016, p. 189).

Juan María Veniard (2016, pp. 186-188) transcribió los primeros compases de la primera versión manuscrita de la media caña, compuesta por Andrés Chazarreta y publicada en 1916 en el álbum de música de Santiago. Se lo cita a continuación: Compases 1 a 4, primera versión de la media caña; la danza figura bajo el encabezamiento de “Baile criollo / La media caña” (2016, pp. 186-188)(ver Figura 1):

Figura 1

Baile criollo - La media caña



Nota. Elaboración propia.

La danza de Felipe Boero está compuesta sobre las siguientes estructuras sonoras:

- a)** Estructura sonora **a**. Interpretada por cuerdas, arpa y coro, compases 1-4 (ver Figura 2):

Figura 2

La danza de Felipe Boero



Nota. Elaboración propia.

En esta estructura se pueden apreciar dos características que identifican a la danza:

- Arpeggio del acorde del grave al agudo (ejemplo compás 1).
- Apoyatura (ejemplo *fa-mi*, compás 2).
- La articulación *stacatto* que semeja el punteado de la guitarra.

Si se comparan las melodías de ambos bailes presentados por Boero y Chazarreta, se ve que están escritas para instrumentos diferentes. Y aunque una esté en *la* mayor y la otra en *sol* mayor, las estructuras rítmico-armónicas son similares. Las diferencias incluyen la articulación de las semicorcheas, que en Boero son notas *stacatto* mientras que en Chazarreta están en *legato*.

- b)** “Media caña”, *El matrero*. Estructura sonora **b**. Interpretada por flautas, clarinetes y cuerdas, principalmente, aunque todos participan –compás 32 (ver Figura 3):

Figura 3

“Media caña”, El matrero



Nota. Elaboración propia.

En *El matrero*, la Media caña se encuentra en una escena de baile de la ópera. Con texto del libretista, el coro entona y baila el siguiente pasaje:

A la media caña
yo tengo un porrón
pa' echar las lechuzas
de mi corazón.
Chinita serrana
yo no reconozco
más que una luz mala
la de tus ojos.
Guitarras que tocan
un gato a compás
callaos la boca
mirarse nomás.

En el caso estudiado de la "Media caña" de la ópera *El matrero* se notan las siguientes características: En cuanto a la textura polifónica, la estructura sonora **a** identifica la danza y está ejemplificada en el compás 1 por los contrabajos, violonchelos, arpa, coro, fagot y oboe. En el compás 9 se incorpora una melodía interpretada por violas, trompas y flautas, entre otros. La estructura sonora **b** se presenta homorítmicamente en violonchelos, violas, violines, clarinetes y flautas, en el rango de dos octavas (*re*₄ – *re*₆). La estructura **b** podría asociarse al gato, aunque conserva los 3/8 del inicio de la media caña (Veniard, 2016, p. 199).

En términos de forma de danza, la pieza es simple y equilibrada, construida a partir de las estructuras sonoras **a** y **b** mencionadas antes. El baile consta de dos secciones: La primera indica claramente la media caña, mientras que la segunda es un poco más sofisticada melódica y texturalmente. Cuando termina el baile, se repite de principio a fin. El equilibrio de secciones es común en las piezas destinadas al baile.

La orquestación no presenta mayores complejidades. Se trata de la instrumentación de una obra escrita originalmente para piano, que fue la técnica de composición habitual hasta principios del siglo XX. Se utilizan instrumentos de viento de madera, incluidos flautín y corno inglés, y arpa, cuerdas y percusiones: timbales, plato, triángulo, bombo orquestal.

Un patrón armónico domina cada dos compases, que el compositor repite a lo largo de toda la sección. Las funciones armónicas de este esquema son: I – V6. El ritmo armónico del esquema anterior cambia cada dos compases (estructura **a**). Texturalmente, el acompañamiento trabaja esta armonía desplegando el arpeggio ascendente del acorde.

El diseño del registro grave al agudo de la estructura está asociada al punteo de la guitarra (instrumento con que suele realizarse este baile en el país). El sonido de la pieza alude a una escena campestre. La "Media caña" está ligada al folklore de manera evidente, considerando el contexto de la ópera a la que pertenece y la trama, el título de la pieza, el ritmo, la armonía y la textura.

Fundamentaciones en relación al grupo B

Constantino Gaito (1878-1945). Gato y Zamba (1928)

La obra aparece tanto en el Opus 39 del ballet de 1928 *La Flor de Irupe* como en las *Danzas Americanas n.º 4*. Desde el punto de vista morfológico, estas dos danzas están claramente separadas, aunque son parte de una misma obra.

Entre las características de las danzas folclóricas gato y samba, que dan nombre a la obra, se destacan el ritmo, la melodía y el acompañamiento; un uso consistente de polimetría y compases variables, así como movimientos melódicos por terceras.

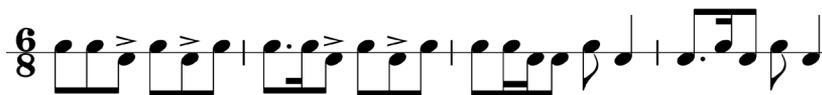
Gato: Baile criollo, vivaz y alegre que se extendió por gran parte de Argentina y con el tiempo se generalizó en las zonas rurales. Los gatos suelen estar en modo mayor. Las escalas bimodales se utilizaron en menor medida, a excepción de las tonalidades menores. La armonía de acompañamiento habitual en la guitarra es tónica-dominante-dominante-tónica (I-V-V-I). El ritmo del acompañamiento suele ser de 6/8, aunque pueden producirse cambios de énfasis en la melodía dependiendo del texto (Aretz, 2008, pp. 192-198). El gato instrumental suele encontrarse en las mismas provincias donde se baila la zamba. Ambos tienen frases regulares en tiempo de 6/8.

Zamba: Danza derivada de la zamacueca, que se baila tanto en los salones como en el campo, escrito en compás de 6/8, con melodías tocadas con violín, con el acompañamiento habitual de bombo y guitarra (Aretz, 2008, pp. 184-185). Las zambas más antiguas utilizan frases modales, y las más modernas utilizan escalas mayores, aunque en ocasiones menores (Aretz, 2008, pp. 186-187). Originalmente, era instrumental yailable, conmovedor y picaresco. Posteriormente, como canción (cantada), adquirió un perfil romántico, sentimental y lento. En cuanto a la forma, consta de dos frases que introduce y luego repite la segunda. Puede haber un interludio instrumental entre estrofas (Gómez García, 1995, pp. 144-145).

El ritmo característico del acompañamiento se describe en detalle a continuación. Los números escritos en la línea corresponden a la interpretación en el aro del bombo, y los escritos a continuación corresponden a la interpretación en el parche del instrumento (Aretz, 2008, p. 54)(ver Figura 4):

Figura 4

Zamba



Nota. Elaboración propia.

En cuanto a la textura, como quiera que se escriba, la polimetría es común; cuando una voz se desarrolla en 6/8, se superpone otra en 3/4. Esta interacción de duración y acento produce la riqueza rítmica característica del folclore argentino y latinoamericano. En general, las funciones de las voces que interpretan 6/8 o 3/4 son diferentes para que puedan identificarse auditivamente. De esta forma (como se puede observar en el compás 9 transcrito a continuación), aunque el acompañamiento utiliza tres negras por compás (3/4), la melodía se presenta en 6/8 (ver Figura 5 y 6).

Figura 5

Gato, estructura b, compás 9. Cuerdas



Nota. Elaboración propia.

Figura 6

Gato, elaboración sobre estructuras c y a, compás 78. Cuerdas y maderas



Nota. Elaboración propia.

Las formas musicales en la obra de Gaito conservan las características de las danzas folclóricas (gato y zamba) de la región central argentina. La forma musical en la danza es un importante sello de identidad ya que estructura la coreografía. Este aspecto se mantiene en el trabajo examinado. En esta obra las elaboraciones se pueden encontrar en otros elementos del lenguaje musical, por ejemplo en el ámbito del tono: Aunque conserva una base tonal, esa tonalidad se presenta de manera constantemente fluctuante o, a veces, implícita. Veamos algunos pasajes:

Gaito, estructura **d**, compás 25. Viola, clarinete y fagot (función transitiva). Acompañamiento a cargo de violonchelo, fagot y clarinete bajo (ver Figura 7):

Figura 7

Gato, estructura d, compás 25. Viola, clarinete y fagota



Nota. Elaboración propia.

La melodía reescrita arriba está acompañada por la siguiente secuencia de tríadas: *re mayor*, *do menor* y *la bemol mayor*. El compás 28 usa melódicamente *fa sostenido* como sensible para llegar a *sol menor* en el compás 29. Entre los compases 25 al 29, la armonía usa notas agregadas basadas en la sensible de *sol menor* (ver Figura 8).

Figura 8

Zamba, estructura e, compás 97. Clarinetes



Nota. Elaboración propia. Acompañamiento: *sol m, la / 5dism / 7reM7 sol m*.

El título de la obra y su forma hacen referencia a características de la danza folclórica. Sin embargo, el uso del discurso en términos de elaboración en el campo tonal, tanto melódico como armónico, refleja que los rasgos folclóricos antes mencionados se integran en un lenguaje propio de las primeras décadas del siglo XX. El uso tímbrico del orgánico muestra el importante manejo de las posibilidades tímbricas y expresivas de los instrumentos orquestales. Respecto al lenguaje musical, son acertadas las palabras de Roberto García Morillo refiriéndose a Constantino Gaito: “es cada vez más moderno, enfrentado a procedimientos de escritura más atrevidos y disonantes, alejándose cada vez más del concepto clásico de tonalidad” (1984, p. 153).

Fundamentaciones en relación al grupo C

Alberto Ginastera (1916-1983). *Panambi* (1937)

Alberto Ginastera se formó en el Conservatorio Nacional de Música con Atheros Palma, José Gil y José André, y se graduó en 1938. Entre 1945 y 1947 estudió con Aaron Copland, en Estados Unidos. Desarrolló una intensa actividad docente. Fue maestro de importantes compositores de generaciones posteriores, como Gerardo Gandini y Astor Piazzolla. En 1958 impulsó la Facultad de Artes Musicales de la Universidad Católica Argentina y en 1963 fundó el Centro de Altos Estudios Musicales de América Latina en el Instituto Di Tella, donde ejerció como su primer director. Inició su carrera artística en 1937, con el estreno en el Teatro Colón de la suite sinfónica *Panambi*.

La *Suite Panambi* para orquesta consta de los números de ballet 1, 12, 15, 2, 3, 4 (en ese orden), con una duración de aproximadamente doce minutos. La obra, con sus características programáticas, está basada en una leyenda indígena del noreste argentino. La leyenda que inspiró el programa de esta obra aparece brevemente en la partitura de la edición Barry - Buenos Aires (1964). Cabe señalar que *Panambi* es una palabra guaraní que significa "mariposa".

Cada número de la suite posee un subtítulo que inspira, de alguna manera, las sonoridades descritas:

1. Claro de luna sobre el Paraná.
2. Invocación a los espíritus poderosos.
3. Lamento de las doncellas.
4. Fiesta indígena.
5. Ronda de las doncellas.
6. Danza de los guerreros

A continuación se muestran algunos aspectos destacados de cada número:

1. En "Claro de luna sobre el Paraná" el discurso musical tiene un alto grado de continuidad, con articulaciones formales definidas por superposición.

El mecanismo se basa en el principio figura-fondo. Las microestructuras se perciben como figuras que tienen alguna característica paramétrica específica, lo que les ayuda a identificarse por sí mismas y no en una conexión funcional con el contexto del discurso. Las microestructuras que realizan la función de fondo tienen características repetitivas; estas repeticiones ayudan a dar mayor continuidad temporal al transcurso de la forma.

En este punto se ilustran algunas microestructuras del movimiento. El arpa II, en el compás 15 (ver Figura 9), desarrolla un patrón que se repite de manera similar hasta el compás 25, donde se convierte en fondo:

Figura 9

Arpa II. Compás 15 (microestructura b)



Nota. Elaboración propia.

Esta estructura del arpa se superpone polirrítmicamente con los clarinetes en el compás 18 (ver Figura 10), que también funciona como fondo:

Figura 10

Clarinetes. Compás 18 (microestructura c)



Nota. Elaboración propia.

Ambos conforman un fondo continuo sobre el que se destacan microestructuras que funcionan como figuras. A modo de ejemplo, los oboes en el compás 19 (ver Figura 11) y trompetas en el levare del compás 20 (ver Figura 12). Se las transcribe aquí:

Figura 11

Oboes. Compás (microestructura d)



Nota. Elaboración propia.

Figura 12

Trompetas con sordinas. Levare de compás 20 (microestructura f)



Nota. Elaboración propia.

El alto grado de continuidad que se encuentra en varios estratos texturales se logra mediante la articulación por superposición de estos estratos. Este tipo de articulación formal produce un alto nivel de continuidad que tiende a crear un estado asociado con lo estático. Un ejemplo de ello se ve en el compás 30, donde se aprecia la superposición de los siguientes estratos texturales: por un lado, varios instrumentos con divisiones de tiempo binarias, como flauta, trompeta, mano derecha del piano; otros, con divisiones de tiempo ternarias como el violín, mano izquierda del piano, mientras que el arpa, divide cada tiempo de negra en cinco partes. En el pentagrama de varios instrumentos musicales, como el oboe, el corno inglés, el violonchelo y otros, está indicado el compás $3/4 + 6/8$.

El tipo de modos de articulación que se dan entre diferentes microestructuras contribuye a generar una gran continuidad temporal y, al mismo tiempo, a crear texturas muy ricas y complejas. Hay numerosas articulaciones por superposición. Como ejemplo: en el compás 45, donde los violines I y II inician la microestructura de *sol*; en el compás 47 lo hacen los fagotes y los violines; Por el contrario, el violín solista también pueden articularse en el compás 47; en el compás 49 la flauta, en el medio del compás 48, oboes; mientras que hacia el final del compás 48, los clarinetes se combinan con diferentes divisiones de tiempo diferente de las trompetas. Los compases anteriores se explican a continuación:

1. Claro de luna sobre el Paraná. Compás 45: (los rumores de la selva)

Figura 13

Claro de Luna sobre Paraná

The image shows a page of a musical score for the piece 'Claro de Luna sobre el Paraná'. The specific measure shown is measure 45. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flautín, Flauta, Oboe, Corno Inglés, Clarinetes en Si, Fagot, Trompetas en Si, Clavos, Triángulo, Tambor, Campanas Tabalares, Glockenspiel, Xilófono, Celista, Arpa 1, Piano, Violín solo, Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The music is written in 3/4 time. Various dynamics are indicated, such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The score includes notes, rests, and other musical symbols typical of a full orchestral score.

Nota. Elaboración propia.

Se perciben microestructuras que funcionan como figura y que podrían recrear sonidos selváticos, como pájaros o insectos (por ejemplo, chicharras), tal es el caso de la microestructura **f**, interpretada por trompetas, en el *levare* del compás 20.

2. Invocación a los espíritus poderosos

En este movimiento la percusión está jerarquizada. El ritmo es el parámetro fundamental a partir del cual se construye la forma. Las notas funcionan como complejos simultáneos cuyos intervallos, como las terceras, quintas y séptimas, se superponen entre sí.

Los timbres utilizados pertenecen a las familias de percusión y metales. Ginastera emplea timbales, caja, tambores, platillos y tam - tam, además de cuatro trompetas, cuatro trompetas, tres trombones y una tuba. Los instrumentos de viento se utilizan rítmicamente en bloques superpuestos y en conjunto con los instrumentos de percusión.

La métrica del movimiento varía. Los movimientos son enérgicos, rápidos, con ataques duros, a diferencia de los movimientos anteriores. La forma se construye a través de un proceso articulado simétrico basado en cambios tímbricos. Si se ve desde un análisis comparativo de su forma macro, el movimiento tiene una estructura A B A; en A domina la percusión con los timbales en primer plano, mientras que en la sección B destacan los instrumentos de viento (compás 20). A continuación se muestra el primer compás del segundo movimiento, donde destaca la percusión (ver Figura 14):

Figura 14

Invocación a los espíritus poderosos. Compás 1-7

The musical score for Figure 14 shows the first seven measures of the piece. It is arranged for Trombone, Tuba, Timpani, Percussion, Snare Drum, Cymbals, and Tam-tam. The tempo is marked as quarter note = 146. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The percussion part is the most active, with various rhythmic patterns and accents.

Nota. Elaboración propia.

Este movimiento puede asociarse con obras de circulación internacional de principios del siglo XX como las de Igor Stravinsky, especialmente la construcción textural de la sección B (compás 20), donde los instrumentos de viento operan monorrítmicamente, en bloques de sonidos superpuestos, momentáneos y episodios de sonidos agudos. Se observan pasajes (como ocurre con las trompetas en los

compases 22-23), en los que se repite el diseño melódico-rítmico (compuesto por un acorde de quinta y séptima aumentada). Repitiendo el diseño, cambia su ubicación en las partes fuertes y débiles del tiempo, lo que provoca un desplazamiento con respecto al compás. Esto lleva a la percepción de desigualdad en la estructura métrica. Véase el siguiente pasaje (ver Figura 15):

Figura 15

Invocación a los espíritus poderosos. Compás 20-26

The musical score for Figure 15 consists of eight staves. The top four staves are for brass instruments: Cornos en Fa 1-2, Cornos en Fa 3-4, Trompeta en Sib 1-2, and Trompeta en Sib 3-4. The bottom four staves are for percussion: Percusión, Redoblante, Platillos, and Tam tam. The music is in 2/4 time and spans measures 20 to 26. The brass parts feature a melodic-rhythmic motif of a fifth and augmented seventh chord, which shifts its position within the measure across the staves. The percussion parts provide a rhythmic accompaniment.

Nota. Elaboración propia.

3. Lamento de las doncellas

La forma se constituye a través de la reiteración variada de microestructuras lineales. La primera está presentada en los compases 1-5 en el violín 1 (ver Figura 16):

Figura 16

Lamento de las doncellas, compases 1-5 en el violín 1

The musical score for Figure 16 shows the first five measures of the Violin I part. The music is in 3/4 time. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure continues with quarter notes D5, E5, and F5. The third measure has a half note G5, followed by quarter notes A5 and B5. The fourth measure has a half note C6, followed by quarter notes B5 and A5. The fifth measure has a half note G5, followed by quarter notes F5 and E5. The piece concludes with a double bar line.

Nota. Elaboración propia.

Posteriormente, la estructura es variada basándose en la alternancia de tipos texturales. Al exponer la línea en los compases 1 a 5, la textura es polifónica y polirrítmica; en los compases 6 a 9 (ver Figura 17), la monodía es interpretada por la flauta, acompañada por una polifonía monorrítmica en las violas; en el compás 15, el violín interpreta la melodía mientras que los clarinetes ejecutan el acompañamiento:

Figura 17

Compases 6 a 9 para flauta y violas



Nota. Elaboración propia.

Cada una de las microestructuras posee características melódicas asociables con un timbre determinado; en el compás 6, a la flauta; luego en el compás 15, al violín solista, mientras que en el compás 17, al oboe. Este aspecto, como así también la velocidad general del movimiento, que es *Adagio*, contrasta con el movimiento anterior.

4. Fiesta indígena

La textura presenta un proceso de acumulación progresiva de grupos tímbricos. En cuanto a la forma, la estructura rítmica posee cuatro compases presentados que se reiteran y son interpretados por timbales. Este aspecto ofrece al movimiento regularidad, ya que siempre se basa en múltiplos o submúltiplos de 4 (ver Figura 18):

Figura 18

Compás 1. Timbales



Nota. Elaboración propia.

En el folclore argentino existen danzas, una de cuyas características es el compás variable. La alternancia habitual son los compases 6/8 y 3/4, sin indicación explícita de tal cambio. Entonces podemos encontrar una estructura que tiene tres compases en 6/8, uno en 3/4, e inmediatamente regresa al compás original de 6/8. Esta característica la encontramos en danzas como gatos, chacareras, zambas (Gómez García, 1995, pp. 144, 147, 150) y otras. Usando como ejemplo el primer compás del actual movimiento de *Panambi*, vemos que los primeros tres compases están en 6/8 y el cuarto compás en 3/4. Los timbales, en esta parte, actúan de manera similar al tambor grande en las danzas folclóricas. También destacamos en la estructura del

compás 1 cómo el tipo de ataques agudos de las notas, así como la dinámica (*forte*), nos permiten asociarlo con las danzas folclóricas ya mencionadas como el gato, la chacarera y otras.

El cuarto movimiento termina con la articulación mediante la elisión con el quinto movimiento en el primer ataque del movimiento inicial. Quizás la fiesta local pueda interpretarse como la gran anacrusa de la Ronda de las Doncellas.

5. Ronda de las doncellas

Comparativamente, la estructura del movimiento es A B A'. En la primera sección prevalece el diseño melódico, presentado en la flauta (compás 1) (ver Figura 19), ejecutado luego por clarinetes (compás 9). Dicha melodía se encuentra acompañada por los instrumentos de cuerdas y el arpa.

Figura 19

Compás 1. Melodía interpretada por flauta



Nota. Elaboración propia.

En la sección B destaca el aspecto rítmico de la estructura que presentan las flautas (compás 18) (ver Figura 20), acompañadas texturalmente por arpas, piano y celesta. Consideremos el diseño rítmico y la duplicación de terceras en las flautas. Ambas características permiten establecer cierta relación con este tipo de procedimiento común en el folklore argentino.

Figura 20

Compás 18. Flautas



Nota. Elaboración propia.

En la tercera sección (compás 49) se elabora la melodía del compás 1, ahora en el violín. Hacia el final del movimiento se produce un aumento de la densidad polifónica, alcanzando el *tutti fortissimo* en los últimos cuatro compases del movimiento.

Este movimiento también se resuelve formalmente sobre el primer ataque de la Danza de los guerreros. Dicha articulación formal se encuentra presente entre los tres últimos movimientos de la suite, lo que ofrece continuidad sonora entre los movimientos.

6. Danza de los guerreros

Los movimientos se crean a partir de texturas figura-fondo. Hay unidad en todo el baile, dada por la presencia de un fondo que comienza en el compás 1. El *ostinato*, que funciona como fondo, se ejecuta con cuerdas y tiene un ritmo fuerte y bien mantenido durante todo el baile. el movimiento constante de corcheas. El ataque de las notas es siempre entrecortado, con acentos cambiantes visibles en el tercer y cuarto compases del diseño, que se repiten cada cuatro compases. Respecto a las notas que componen el mencionado ostinato, se observa la ejecución simultánea de dos triadas: fa#/la/do# y sol#/si/re# (ejemplo: compás 1 - partes transcritas más adelante). Además, en este movimiento reaparece la movilidad no evolutiva como un procedimiento constructivo, como se describió anteriormente.

Sobre el fondo a partir del compás 1, se combinan microestructuras en las que destaca el aspecto rítmico, interpretadas por grupos de instrumentos utilizados como bloques sonoros con relevancia rítmica (ejemplo: en los compases 3 al 6 la microestructura **a**, interpretada por fagot, contrafagot, trompeta y violín).

A continuación, se ven los primeros compases (1 al 8) de Danza de los Guerreros, donde se puede observar el ostinato de cuerdas y la microestructura de los vientos (ver Figura 21):

Figura 21

Panambí. Danza de los guerreros. Compases 1-8

Nota. Elaboración propia.

En el compás 11 (ver Figura 22) es notoria la microestructura **b**, interpretada por los cuernos. En este tipo de microestructuras prevalece el aspecto rítmico, trabajando la sección de cuernos como un bloque tímbrico y homorrítmico. La microestructura **b** podría vincularse a ritmos folklóricos de danzas vivas como el malambo. La mencionada estructura se desarrolla sobre el ostinato rítmico armónico ejecutado por timbales, violas, violonchelos y contrabajos, ya iniciado en el compás 1.

Figura 22

Panambi. Danza de los guerreros. Microestructura b. Compás 11

The musical score for Figure 22, titled 'Panambi. Danza de los guerreros. Microestructura b. Compás 11', is presented in a multi-staff format. It includes parts for four Trompas en Fa, Timbales, Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The Trompa en Fa parts feature melodic lines with various intervals and rests. The Timbales part has a steady rhythmic pattern. The string parts (Viola, Violonchelo, and Contrabajo) play a consistent harmonic accompaniment of chords.

Nota. Elaboración propia.

En la sección conclusiva (compases 79-92) se incrementa la densidad polifónica (todos los instrumentos tienen parte) y la cantidad de ataques por compás, generando mayor actividad rítmica en el fondo de la textura (ver Figura 23):

Figura 23
Panambí, compases finales (89-92)

2 - 100
Flautín
Flautas
Oboe
Cuerno Inglés
Clarinetos en Sib
Clarinete Bajo en Sib
Fagot
Cuernos en Fa
Trompeta en Do
Trombones
Trombon 3 y Tuba
2 - 100
Timbales
Percusión
Tamborillo
Redoblante y Tam-tam
Xilófono
Colada
Arpa 1
Arpa 2
Piano
2 - 100
Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Nota. Elaboración propia.

En el ataque final de la suite, se encuentra un complejo sonoro muy fuerte y de corta duración en todos los instrumentos (compás 92). Este ataque detiene repentinamente los movimientos cargados de energía.

Al igual que en la suite barroca, en *Panambí* se alternan movimientos lentos y rápidos.

En el segundo, cuarto y sexto movimientos predominan los campos rítmicos, así como la construcción de estructuras sonoras a partir de bloques. Cada grupo tímbrico funciona como una polifonía monorrítmica. A través de la superposición de estos grupos rítmicos, se producen simultáneamente texturas politémicas y polirrítmicas. Así, cada grupo tímbrico orquestal funciona como una capa que, simultáneamente, produce una textura rítmica y una riqueza tímbrica extraordinarias.

En cuanto a los rasgos relacionados con el nacionalismo, destacamos el uso de ciertos ritmos vivaces, relacionados con el folklore argentino, como el diseño del compás 1 de timbales en la "Fiesta indígena" (danza 4) o el compás 18 de las "Rondas de Niñas" (danza 5). La duplicación de una tercera melodía también puede asociarse con el folklore. El estado de movilidad no evolutiva, en texturas que tienen gran continuidad, como "Claro de Luna sobre el Paraná" (danza 1) nos permite referirnos a la música indígena. En este caso, la cultura guaraníca será parte de un programa inspirador que Ginastera toma y elabora junto con diversos elementos y propone una obra que puede vislumbrar características nacionalistas, pero con muchas capas de procesamiento que la distancian del objeto original.

Conclusiones

La formación de compositores en Argentina, así como en otros países, siempre ha estado ligada a la tradición europea. Los artistas solían completar su período de cultivo en el viejo continente, ya sea en Francia, Italia, Inglaterra y otros países. Durante este período de formación, los músicos adquirieron el dominio de la composición de la mano de grandes maestros como Cesar Franck, Vicente D'Indy o Gabriel Fauré. Cada artista regresó a su país de origen no sólo con un caudal de herramientas metodológicas, sino también con los sonidos de su época, problemas estéticos, políticos o filosóficos. Hacia finales del romanticismo del siglo XIX, el nacionalismo cobró impulso como forma de autoexpresión a través del folklore, y fue una época en la que cada artista estaba especialmente preocupado por volver su mirada hacia la música de su propia cultura. Cada país ha tenido compositores que participaron en la construcción del nacionalismo musical de su país y que hoy son los abanderados de esa tendencia. Ya en el siglo XX, las guerras mundiales y la crisis de la tonalidad y de las tradiciones en el campo musical crearon un contexto diferente en el que se criaron los músicos. En Argentina, a partir de la década de 1920, movimientos como el neoclasicismo ganaron mayor presencia en la escena artística. Por ejemplo, la doble visita de Igor Stravinsky y su relación con los círculos culturales de la época influyeron en compositores como Juan José Castro. Así, la música interpretada a mediados del siglo XX fue muy diferente a la del siglo anterior, no sólo por el uso de elementos nacionalistas, sino también porque la estética sonora cambió, provocando que la música prescindiera de rasgos impresionistas para explorar otros movimientos como el neoclasicismo o la técnica dodecafónica.

Las obras orquestales argentinas reflejan el proceso de desarrollo personal del artista situado en un entorno social y cultural específico. Algunos de los compositores, como Alberto Ginastera, alcanzaron una mayor trascendencia internacional, incluyéndose sus obras en programas de diversas orquestas de todo el mundo y logrando una mayor difusión. Sin embargo, otros compositores, como Constantino Gaito, no trabajaron en función de su visibilidad internacional, sino que lo hicieron con una mirada más introspectiva.

Carl Dalhaus (1989) desarrolló el concepto romántico de nacionalismo, en el que el compositor, simplemente por el hecho de ser parte de una cultura, refleja la voz de su país a través de su música, se nutre de él y crea a partir de lo que toma de su entorno. En cierta medida, este concepto referido al siglo XIX puede aplicarse hoy a obras que contienen un espíritu nacionalista, creadas con técnicas del siglo XX. Las herramientas compositivas cambian en relación con los contextos estéticos históricos y sociales. Entre las últimas décadas del siglo XIX y mediados del siglo XX, el mundo entero cambió y Argentina no fue indiferente a ello. La estética refleja esta innovación y las obras de arte también. Quizás, el espíritu del tango desarrollado por Juan José Castro, los rasgos rítmicos de América Latina elaborados por Pascual de Rogatis, los modos y escalas pentafónicas utilizadas por Floro Ugarte, así como los sonidos de las pampas captados por Alberto Ginastera, estén perfectamente elaborados por el trabajo compositivo instrumental de la mitad primera del siglo XX. Es otra forma de referirse al paisaje nacional al que alude Dalhaus.

Las reivindicaciones nacionalistas estuvieron presentes entre todos los compositores estudiados, conscientes de la elección realizada para construir el nacionalismo argentino en relación con el contexto internacional que los músicos profesionales tomaron como base. Los artistas fueron conscientes del lugar que ocupa Argentina en el mundo, de que nuestro país es una nación periférica respecto de otros centros culturales en la que se determinan cambios estéticos. El tango, que no era muy valorado en la sociedad porteña, tomó el camino opuesto; y sin embargo, teniendo éxito en los salones parisinos y elogios en la prensa francesa, regresó al país con una legitimidad que le dio un nuevo impulso y espacio en la sociedad local.

Adoptar una posición nacionalista fue una decisión consciente de compositores de diferentes épocas, al igual que el grado en que los artistas incorporaron elementos de otras estéticas. Todo el trabajo realizado en este trabajo de investigación permitió confirmar y confirmar fehacientemente la hipótesis original sobre la fuerte presencia del nacionalismo en la música orquestal argentina. Dentro de este movimiento, cada artista realizó diferentes propuestas dependiendo del periodo de su obra, formación e intereses, contribuyendo a la construcción del nacionalismo en Argentina.

Rol de autores Credit

AF:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
AF-DG-MS:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
AF-DG-MS:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por la autora.

Conflicto de interés

La autora declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Aretz, I. (2008). *El folklore musical argentino*. Melos.
- Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes.
- Dalhaus, C. (1989). *Between romanticism and modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. University of California Press.
- García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Gómez García, Z. y Eli Rodríguez, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Pueblo y Educación.
- Suárez Urtubey, P. (2010). *La Ópera. 400 años de magia*. Claridad.
- Veniard, J. M. (2016). La media caña: su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 30(30), 183-201.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/950>



Franco Giovanni Ayarza Chávez
(Huamanga, 1993)



Percusionista, compositor, pianista, docente e investigador. Es licenciado en Artes Escénicas con mención en Música por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

En el ámbito escénico ha trabajado con diferentes artistas y elencos de la escena nacional y de la región Ayacucho como la Orquesta Sinfónica de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, la cantante de música urbana y pop Renata Flores y la banda de rock y blues ayacuchana Bluestuta. En el año 2018 publicó su primera producción discográfica titulada *Aprendizaje*, disco de música instrumental, donde destacan el piano y los teclados. Trabaja como maestro de percusión en la ONG Sinfonía por el Perú, liderado por el tenor peruano Juan Diego Flórez. Actualmente, está finalizando el grado de maestría en musicología de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Sonoridades urbanas y música catedralicia en Huamanga durante la transición del Virreinato a la República: 1797 – 1838

Cathedral music and sounds of the city in Huamanga during the transition from the Viceroyalty to the Republic: 1797 – 1838

Franco Giovanni Ayarza Chávez

Pontificia Universidad Católica del Perú

Huamanga, Perú

fayarza@pucc.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0000-7761-165X>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

La diócesis de Huamanga, creada en el año 1609, fue un importante territorio evangelizador y de frontera con las dos ciudades más notables del virreinato peruano: Cusco y la Ciudad de los Reyes (actual Lima). En consecuencia, se erigió una iglesia catedral dentro de la cual se instituyó una capilla de música que al igual que sus similares, en Arequipa y Lima, perduró durante la transición del virreinato a la república, lo que repercutió en su quehacer musical y en su organización durante el cambio de régimen político. Por otro lado, este territorio fue el escenario principal de la victoria de la Batalla de Ayacucho, en consecuencia, ello lleva a reflexionar y a cuestionar cómo fue aquel paisaje sonoro urbano y cómo se desarrollaron los estilos musicales ejecutados por su cuerpo instrumental y vocal más representativo: la capilla de música de la Catedral de Huamanga. En ese sentido, el presente trabajo analiza, estudia y aborda las características de la urbe de Huamanga para llegar a una aproximación de las distintas sonoridades urbanas que emanaron de las diversas instituciones eclesiales y, por otro lado, se analizan, detallan e interpretan los datos acerca de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante los años de 1797 a 1838, ya que no existen manuscritos de música que daten de este periodo.

Palabras clave

Virreinato y República; música catedralicia; Ayacucho; Huamanga; Batalla de Ayacucho

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.214>



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

Abstract

The diocese of Huamanga, created in 1609, was an important evangelizing territory and, on the border, with the two most important cities of the Peruvian viceroyalty: Cusco and the City of the Kings (current Lima). Consequently, a cathedral church was erected within which a music chapel was established that, like its similar ones in the cathedrals of Arequipa and Lima, lasted during the transition from the viceroyalty to the republic, which had an impact on its musical work and in its organization, during the change of political regime. On the other hand, this territory was the main scene of the victory of the Battle of Ayacucho. Consequently, this leads us to reflect and question what that urban soundscape was like and how the musical styles developed by its most representative musical and vocal body were developed: the music chapel of the Huamanga Cathedral. In that sense, the present work analyzes, studies and addresses the characteristics of the city of Huamanga to reach an approximation of the different urban sounds that emanated from the ecclesiastical institutions and, on the other hand, the data about the music chapel of the Huamanga Cathedral during the years from 1797 to 1838 since there are no music manuscripts dating from this period studied.

Keywords

Viceroyalty and Republic; Cathedral Music; Ayacucho; Huamanga; Battle of Ayacucho

Introducción

Los estudios sobre música catedralicia de las ciudades de Lima, Cusco y Arequipa ya cuentan con publicaciones académicas que muestran el rico pasado sonoro que estas ciudades forjaron en el periodo virreinal y durante la transición del virreinato a la república. Estos trabajos son de diversas tendencias. Por ejemplo, Robert Stevenson (1960) estudió la catedral del Cusco y la Catedral de Lima y, por otra parte, mencionó a las ciudades de Arequipa, Trujillo y Huamanga como antiguos obispados que cultivaron y desarrollaron actividad musical dentro de sus catedrales. Luego, Andrés Sas (1971) publicó los resultados de su investigación sobre la vida musical en la Catedral de Lima durante el virreinato acompañados de dos diccionarios biográficos de todos los personajes involucrados en aquella historia. Arndt von Gavel (1974) catalogó seiscientas piezas musicales de los archivos de música colonial del Cusco y Lima para ser estudiadas y analizadas. Por su lado, Aurelio Tello (1998) rescató y publicó música barroca que se creó en Lima y Cusco durante los siglos XVII y XVIII, mostrando un rico patrimonio sonoro que al día de hoy es posible volver a interpretar y escuchar. Por su parte, Zoila Vega (2011) editó un libro sobre la música en la Catedral de Arequipa, sustentando su trabajo con fondos documentales no musicales y, aun así, logró obtener resultados acerca de la actividad musical en el antiguo obispado de la ciudad blanca. Además, Geoffrey Baker (2020) abordó la música eclesial del Cusco desde un panorama más amplio: música en la catedral, en parroquias rurales, en doctrinas, en conventos y en hospitales utilizando un enfoque desde la musicología urbana.

Existen trabajos que han estudiado el paisaje sonoro, los estilos musicales y a los maestros de capilla, específicamente durante el tránsito del periodo virreinal hacia la república y la continuación de ésta. En este caso, estos trabajos abordan las plazas de Lima y Arequipa, por ejemplo: César Vega (2023) estudia la obra del maestro de capilla

agustino fray Cipriano Aguilar, quien transitó entre el virreinato y la república; muestra la influencia estilística de Joseph Haydn en su obra, a pesar de que éste nunca salió de Lima. Luego, Zoila Vega (2019) analiza los estilos musicales ejecutados en el umbral de la independencia; utiliza la obra de Diego Llanos para analizar el contenido lírico y el estilo musical empleado por el compositor. La misma Vega (2021) estudia las sonoridades urbanas de la ciudad blanca entre 1814 y 1834 con motivo de las celebraciones por la victoria de la Batalla de Ayacucho. Por su lado, José Manuel Izquierdo (2016) analiza una tonadilla de Pedro Ximénez Abril el cual contiene una letra que hace referencia a la Independencia y, además, este autor señala que esta obra se estrenó en 1825 en la ciudad de Arequipa, con motivo de la visita de Simón Bolívar. Nuevamente, Izquierdo (2017) muestra en su tesis doctoral *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions*, cómo fue la realidad de dos compositores peruanos: Pedro Ximénez Abril y José Bernardo Alzedo, durante el complicado tránsito de la colonia a la república.

En vista de que no existen antecedentes académicos que aborden la ciudad de Huamanga con este tema, este trabajo de investigación es un primer alcance de carácter exploratorio, el cual puede incentivar a los investigadores a seguir estudiando la música eclesial de la región Ayacucho. Por otro lado, se expone y muestra cómo fue el trabajo de búsqueda documental en un archivo provincial, el cual contiene escasa información sobre la vida musical durante los periodos virreinales y de inicio de la república. En ese sentido, aquí existe una reflexión acerca del trabajo de investigación musicológica en archivo realizada en otra plaza regional distinta a las que ya han sido estudiadas anteriormente como Lima, Cusco y Arequipa.

En este trabajo se estudia y reconstruye la hipotética actividad sonora y musical que se dio en el antiguo obispado de Huamanga¹ el cual no ha sido previamente investigado por la comunidad musicológica nacional e internacional, pese a la importancia que este obispado de frontera tuvo durante los siglos XVII al XIX. La ciudad de Huamanga posee una cantidad considerable de iglesias, las cuales se erigieron durante el virreinato, ya que las principales órdenes religiosas, como los mercedarios y franciscanos, se asentaron en esta ciudad desde sus inicios. Los doctrineros y misioneros evangelizadores realizaron una intensa labor con los habitantes indígenas a quienes les impusieron el cristianismo. Según Geoffrey Baker (2020), las prácticas sonoras y musicales llegadas de Occidente al Nuevo Mundo tuvieron enorme impacto y repercusión en el proceso de adoctrinamiento y evangelización de los naturales, lo que significa que la música fue el vehículo de transmisión evangelizador de mayor efectividad durante el complejo proceso del choque cultural entre Occidente y el Nuevo Mundo. Por otro lado, los resultados de la investigación *Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609 – 1893* (Ayarza, 2024),² muestran que luego de la erección de la catedral de

1. Huamanga fue obispado desde el año 1609 y hasta la segunda mitad del siglo XX. En 1966 fue elevada y denominada como Arquidiócesis de Ayacucho.

2. Tesis inédita del mismo autor de este trabajo la cual fue realizada para la maestría en Musicología de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Esta investigación contiene datos recogidos de los fondos documentales del Archivo Arzobispal de Ayacucho. Estos datos, acerca de la capilla de música de esta catedral, fueron analizados y reinterpretados para la reconstrucción de aquella actividad musical que se dio en la mencionada catedral, en ese sentido, estos datos son útiles para la elaboración de este artículo.

Huamanga en 1615, se instituyó una capilla de música que perduró desde la segunda mitad del siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XIX.

Al contar con tales antecedentes que evidencian y sugieren que Huamanga fue un territorio de mucha actividad musical eclesiástica durante los siglos XVI al XIX, surge la interrogante que da origen a este problema de investigación: ¿qué prácticas musicales o qué estrategias sonoras se llevaron a cabo en la urbe y en la Catedral de Huamanga durante esta época?³

La hipótesis que este trabajo de investigación plantea es la siguiente: Huamanga debió tener una actividad musical muy intensa, la cual jugó un rol importante durante los cambios de régimen político y, además, siendo este territorio el epicentro del desarrollo de la batalla que definió y selló la Independencia del Perú, las sonoridades urbanas también fueron parte de esta "banda sonora"⁴ dentro de un contexto de cambios políticos, sociales, culturales y territoriales. Sin embargo, surge la duda de si en realidad, después de sellarse la Independencia, las prácticas culturales y religiosas cambiaron dramáticamente o siguieron manteniendo continuidad, a pesar de que el Perú se convirtió en una nación libre e independiente de la corona española. En ese sentido, César Vega (2023) menciona que existió una ruptura política con España, aunque veinte años después de la Independencia aún se buscaba mantener relaciones con la cultura europea.

Huamanga, un bosque de iglesias:

La ciudad de Huamanga tuvo dos fundaciones: la primera en el año 1539 en el territorio que ocupa el actual distrito de Huamanguilla y, la segunda, el 25 de abril de 1540, en su actual ubicación.

Los estudiosos sobre la historia de Huamanga coinciden en que la falta de las actas fundacionales y los primeros libros del Cabildo han sido un obstáculo para definir la primera fecha de fundación de esta urbe. Historiadores como Guillermo Lohmann Villena y Rubén Vargas Ugarte, han determinado las dos fechas de fundación de la ciudad de Huamanga que inicialmente se denominó San Juan de la Frontera de Guamanga. Después de examinar las fuentes, Rubén Vargas Ugarte (1942), afirmó que

En conclusión, de los datos aducidos, se desprende que la primera fundación de Guamanga se llevó a cabo, el 7 de marzo de 1539 y la segunda y definitiva, el 25 de abril de 1540 interviniendo en ambas, como representante de la autoridad real y del Marqués Don Francisco Pizarro, Vasco de Guevara. (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 35)

Según Vargas Ugarte, la primera fecha se realizó el 7 de marzo de 1539. Sin embargo, Guillermo Lohmann refiere que la primera fundación fue el 29 de enero de 1539 (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 25). El cronista español Pedro Cieza de León apunta como fecha de fundación el 9 de enero de 1539 (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 42).

3. Esta pregunta de investigación surgió para la elaboración de la ponencia titulada: *Sonidos de la Independencia: Capilla de Música de la Catedral de Huamanga entre 1802 y 1824* (Ayarza, 2023), presentada en el I Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología en noviembre de 2023.

4. Adjetivos colocados por el autor de este trabajo en analogía a la música cinematográfica con respecto a las músicas y sonidos que, probablemente, acompañaron a la ciudad de Huamanga durante este período estudiado.

Estas ambigüedades demuestran que la falta de fuentes históricas crea confusiones por lo que los historiadores dan diversos resultados. Estos documentos deberían estar bajo la custodia de sus respectivos archivos, pero los archivos provinciales han estado descuidados y sin el resguardo correspondiente. En ese sentido, Vargas Ugarte señala lo siguiente:

El primer Libro de Cabildos de Guamanga y el de Chachapoyas se guardan en la actualidad en la Biblioteca del Congreso de Washington y forman parte, según creemos, de la valiosa colección de documentos, en su mayor parte relativos al Perú, donada por Harkness. Aún prescindiendo de la índole oficial de esos libros, por cuyo motivo no son susceptibles de enajenación, ellos no debieron salir jamás de nuestros Archivos y su emigración al extranjero es una prueba más del punible descuido con que se miran estas cosas por los encargados de velar sobre ellos y de la necesidad de impedir que la ignorancia y la mala fé aunadas nos arrebaten el ya bien mermado acervo documental que poseemos. (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 33)

En la segunda y definitiva ubicación de Huamanga, la fecha es clara y precisa. El motivo de la mudanza se debió al frígido clima y a la inseguridad por posibles rebeliones de indígenas que rondaban cerca del primer territorio fundado, las cuales suponían un peligro para los nuevos moradores de Huamanga (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 34). La segunda fundación de Huamanga, en su actual y definitiva ubicación, fue el 25 de abril de 1540.

La nueva fundación brindó una tierra más segura y un clima mucho más cálido y favorable para los futuros vecinos. Huamanga se fundó oficialmente como una de las ciudades virreinales y de frontera que prosperó económicamente. Su arquitectura colonial y religiosa se impulsó gracias a diversos benefactores y vecinos quienes contribuyeron con su crecimiento y desarrollo en los siglos del virreinato:

Huamanga fue bautizada alguna vez como “un bosque de iglesias” debido al considerable número de ellas en esta ciudad de dimensiones reducidas. Se afirma comúnmente, recurriendo a la cifra simbólica de la edad de Cristo, que fueron 33 iglesias y capillas existentes en el espacio urbano huamanguino hasta los primeros años del presente siglo. Hoy existen 37 iglesias en la ciudad y muchas capillas en barrios y casas, algunas comunales y otras de propiedad privada. Tal proliferación de templos no tiene su origen en una fe excepcional de la población, sino en la presencia de numerosas órdenes, así como de mineros y hacendados acaudalados que buscaban, por medio de importantes donaciones para la construcción de esos monumentos, aumentar su prestigio y de paso prepararse para la otra vida. No exageramos si decimos que la mayor parte del espacio urbano era en Huamanga, hasta fines de la época colonial, propiedad de órdenes y conventos, puesto que además de las iglesias y los claustros, numerosas viviendas habían pasado a esa condición por disposición testamentaria. (González *et al.*, 1997, p. 167)

Como se puede apreciar en la cita anterior, la ciudad de Huamanga fue un territorio con numerosas órdenes religiosas y, además, albergó a vecinos acaudalados, quienes impulsaron la edificación de templos para demostrar su fe y su prestigio social durante la Colonia. En ese sentido, es probable que los benefactores civiles hayan sido los

que financiaron diversas creaciones artísticas como monumentos, pinturas y música para las funciones y ceremonias religiosas. También existieron numerosas cofradías las cuales tuvieron mucha actividad para las distintas festividades en honor a algún santo en particular.⁵

Algunas de las iglesias más representativas y antiguas de la ciudad de Huamanga son:

- San Cristóbal (1540)
- La Merced (1541)
- Santo Domingo (1542)
- San Francisco de Asís (1552)
- San Juan de Dios (1555)
- Santa Ana (1569)
- Santa María Magdalena (1588)
- Santa Clara (1598)
- Compañía de Jesús (1605)
- San Agustín (1637)
- Santa Teresa (1703)

El libro *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Guamanga* (1997), de Enrique González Carré, Jaime Urrutia y Jorge Lévano, estudia y analiza la arquitectura de los templos de la ciudad de Huamanga. En sus descripciones, los autores hacen una ligera mención del coro que estos templos poseen; la mayoría de ellos, coros altos. Entonces, cada una de estas iglesias tuvo un espacio arquitectónico y acústico adecuado para el ejercicio musical litúrgico, lo que lleva a deducir que probablemente cada templo y convento formó o contrató ministriles y cantores para los oficios y misas.

Hoy en día, muchos de estos templos, no han conservado los detalles internos de ornamentación que probablemente albergaron sus coros: esto puede ser por el descuido de no preservar y mantener las sillerías, facistol, y órganos a pipas que, con mucha probabilidad, estos templos tuvieron durante el virreinato.

Existe una descripción del coro alto de la iglesia de la Compañía de Jesús realizada por Luis Carranza (1843 – 1898), médico ayacuchano, quien aseguró que este coro era similar al de la capilla de El Escorial.

Todos los templos de Ayacucho son de cal y piedra. Hay algunos notables por la elevación de sus bóvedas y la perfecta regularidad de sus formas arquitectónicas, como la de San Francisco de Paula, la Catedral y la Compañía. En este último templo, hay una obra atrevida: es el coro alto, formado por un arco tan tendido que es un prodigio de equilibrio, y recuerda el coro de la capilla del Escorial, tan admirado por los hombres de arte. (citado por Rivera Martínez, 2004, p.110)

Luis Carranza hace una comparación entre el coro alto de la iglesia de la Compañía de Jesús con el coro de la capilla de El Escorial (Madrid, España), el cual posee una

5. Los fondos documentales del Archivo Arzobispal de Ayacucho contienen documentos acerca de las cuentas de las cofradías, las cuales registran pagos a músicos y cantores para sus distintas festividades (Silvera, 2018).

sillería, un facistol, dos órganos tubulares y una ornamentación artística muy especial y particular. Hoy en día, el espacio del coro alto de la iglesia de la Compañía de Jesús está completamente vacío. En esta investigación no se han hallado inventarios e información que revele cómo fue el coro de esta iglesia, ni de otras más. Las crónicas y descripciones realizadas por coetáneos son de cierta ayuda para la reconstrucción del pasado sonoro en las primeras iglesias de Huamanga. ¿Cómo fue aquel coro alto de la iglesia la Compañía?, teniendo en cuenta lo estable que era, económicamente, la orden jesuita. ¿Fue remodelado este coro, tras la expulsión de los jesuitas? Lamentablemente, no es posible responder a aquellas preguntas. Sin embargo, existe una reflexión acerca del patrimonio material y monumental de algunas iglesias que, al día de hoy, podrían conservar sus antiguos instrumentos, sillería y otros ornamentos que, en el pasado, fueron características importantes para el desarrollo musical y sonoro de estos templos.

En la actualidad, la lista de iglesias de Huamanga es más extensa. Aquí solo se muestran algunas de las más representativas y que, a juicio del autor, merecen ser mencionadas. El hecho de poseer un espacio para la práctica musical dentro de estos templos, lleva a imaginar que cada templo contó con un organista muy competente, cantollanistas, cantores y quizá un pequeño cuerpo de ministriles.

Esta cantidad de templos sugiere que la actividad y producción musical en la ciudad de Huamanga fue muy intensa, teniendo en cuenta que la urbe es pequeña. Al poseer tantos templos cercanos a la catedral es probable que las iglesias aleñañas suministraran sus mejores músicos o cantores a la capilla de música de la Catedral de Huamanga cuando esta la necesitaba de manera similar a como ocurrió en la Catedral del Cusco (Baker, 2020).

Está pendiente una investigación acerca de la actividad musical en otras iglesias y conventos puesto que Huamanga, desde 1540 en adelante, contaba con algunos espacios para la liturgia católica. Entonces, existe un periodo de 69 años, desde la segunda fundación de Huamanga (1540) hasta la redacción y orden de la *Bula del Obispado de Huamanga* (1609), en el cual la música ejercida por las distintas órdenes religiosas, conventos, doctrinas, iglesias y capillas jugó un rol importante en la evangelización y en la producción de una vida musical en los inicios de Huamanga. La afirmación anterior origina las siguientes preguntas: ¿cómo fue la actividad musical en Huamanga antes de la creación de la capilla de música de la Catedral? ¿Qué instrumentos musicales, qué estilos y qué personajes fueron los protagonistas de los primeros cuerpos musicales previos a la creación del obispado? Queda en suspenso, aquella realidad musical que se llevó a cabo en la naciente ciudad de Huamanga durante la primera etapa del virreinato.

Paisaje sonoro:

Geoffrey Baker hace un estudio desde la perspectiva colonialista y del paisaje sonoro sobre la urbanización e hispanización de las nacientes ciudades fundadas tras la conquista. Esta mirada, la cual hace referencia al ordenamiento de un territorio virgen que necesitaba armonía y urbanismo, se relaciona con las nuevas prácticas musicales y sonoras llegadas a América del Sur. Según Baker (2020), los modelos de urbanización realizados por los hispanos en el Nuevo Mundo consisten en imponer un nuevo orden en

el sentido de establecer jerarquías de poder y, asimismo, la música representaba otro poder que debía armonizar y ordenar a la sociedad virreinal. En ese sentido, la construcción de edificios municipales, iglesias, conventos, colegios y hospitales trajeron un nuevo sistema de organización en las ciudades fundadas por los españoles. El modelo de centralización, el cual consiste en tener una Plaza de Armas donde se ubican los principales poderes de gobernanza: catedral, cabildo y palacio real, fue una forma de ordenar y jerarquizar el espacio y el nuevo territorio, que desde el punto de vista de los conquistadores, dominaban el caos y la barbarie existentes antes de su llegada.

En ese sentido, Baker (2020) sostiene que el paisaje sonoro de una ciudad es estudiado por la musicología urbana, la cual tiene el objetivo de interrelacionar e interconectar la red de sonidos de la urbe, en este caso, los sonidos que emanaban las instituciones eclesiásticas como pueden ser las iglesias, conventos, parroquias, colegios y la catedral. Este autor también señala que los tañidos de las campanas han sido un ejemplo interesante e importante para los sonidos de la urbe y menciona que el nivel de detalles con los cuales debían ser ejecutadas eran impresionantes: éstas iban más allá de dar una atmósfera a los diferentes actos cívicos y tenían la intención de crear y controlar un sistema sonoro y auditivo para así demostrar su poder y papel dentro de la sociedad. Zoila Vega (2021) en su artículo *¿Cómo se oye la libertad? Sonoridades urbanas en Arequipa en el cambio de la colonia a la república (1814 - 1834)*, aborda los acontecimientos, cambios y celebraciones de la Independencia del Perú en la ciudad blanca. Vega señala que la capilla de música de la Catedral de Arequipa debió participar obligatoriamente de estos eventos, sonorizando y musicalizando la ciudad y los acontecimientos, en conjunto con otros elencos como las bandas militares, en la Plaza de Armas.

Como se pudo apreciar en los párrafos anteriores, Huamanga albergó una considerable cantidad de iglesias, conventos y colegios seminarios los cuales contribuyeron a la actividad musical litúrgica en este antiguo obispado y así como Baker (2020) argumenta, estos templos interactuaron de diversas maneras, en consecuencia, las músicas y sonoridades que emanaban estas instituciones funcionaban como conectores urbanos y elementos centrales en las ceremonias de toda índole, lo que generaba que existiera un control del sistema auditivo de la población para atraerlos y comunicarles mensajes.

Sonidos de la urbe en Huamanga durante la transición del Virreinato a la República:

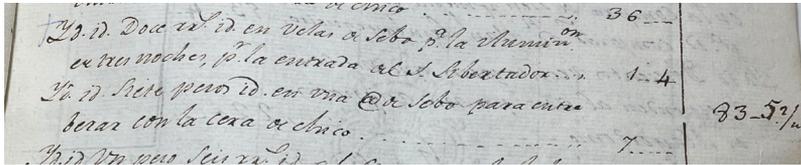
Torres de Mendoza (1867) indica que la visita del virrey Toledo al Cusco en el año 1571 fue un acontecimiento elaborado y previsto ya que el cabildo había sido notificado de tal visita con anticipación. El recorrido del virrey Toledo desde las afueras de la ciudad, donde pernoctó por una noche, hasta la Plaza de Armas del Cusco, estuvo lleno de diversas sonoridades y músicas que marcaban cada cambio de territorio: el camino desde el plano rural, el espacio limítrofe entre el campo y la ciudad, la entrada a la urbe y por último, el paseo por la Plaza de Armas y el ingreso a la catedral para oír una solemnísima misa con música y voces, seguramente, ejecutada por la capilla de música de la Catedral del Cusco (citado por Baker, 2020, pp. 38-39).

Aquel pasaje histórico acerca de la visita del virrey Toledo al Cusco sirve de referencia para reconstruir o tener una aproximación a lo que fue la visita del libertador Simón Bolívar a la ciudad de Huamanga ocurrida cuatro meses antes de la Batalla

de Ayacucho. En efecto, los fondos de la Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana: siglos XIX y XX, revelan que el clero estuvo al tanto y tuvo una postura acerca de la llegada de Simón Bolívar a la ciudad de Huamanga, la cual significaba un cambio dramático en la historia del país. El *Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1807*, tiene un marco temporal mayor que va desde 1802 hasta 1826.⁶ Este material contiene registros de pagos a todos los trabajadores de la catedral y gastos usuales y comunes para la Catedral de Huamanga. Los apuntes correspondientes al año 1824, específicamente en la sección titulada “Gastos menudos hechos sin documentos o recibos”, muestran que la catedral compró cierta cantidad de velas para la iluminación de la torre de la catedral, por tres noches, para la entrada del Libertador (ver Figura 1).

Figura 1

Iluminación en tres noches de la Catedral por la entrada del Libertador. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 - 1807



Nota. Extracto del *Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1807*, fechado en 1824, p. 95, ubicado en el Archivo Arzobispal de Ayacucho. Sección Catedral, Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana, siglos XIX y XX. Fotografía realizada por el autor.

En ese sentido, surgen más preguntas sobre aquel acontecimiento: ¿Cómo fue el recibimiento de Simón Bolívar en Huamanga? ¿Fue un acto previsto en el cual participó la capilla de música de la catedral? ¿Cómo fueron aquellos sonidos que emitieron las instituciones eclesíásticas en la urbe anunciando la llegada del Libertador? ¿Existió rechazo y a la vez aprobación por su llegada? Probablemente, el trayecto de Bolívar hacia Huamanga pudo ser similar, en cuestión protocolar, sonora y musical,⁷ al del camino que realizó el virrey Toledo en 1571 hacia el Cusco; un recorrido lleno de diversos protocolos políticos y de distintas sonoridades que marcaban el paso del protagonista de la Independencia.

Existe una ligera descripción sobre la entrada de Simón Bolívar a la ciudad de Huamanga. Si bien esta referencia fue hallada en la publicación de Facebook de Carlos Pérez Sáez (2023), su origen es de procedencia académica:⁸

6. Existe un error en la catalogación de este material que en realidad va desde el año 1802 hasta 1826, con algunos vacíos: 1815-1822.

7. La similitud mencionada es referida a los sonidos y músicas que emanaron las distintas iglesias durante este recorrido. Los estilos musicales practicados en el siglo XVI son, sin duda, diferentes a los del siglo XIX. Sin embargo, aquí se toma de referencia el acto protocolar, en el cual la música y las sonoridades urbanas estuvieron presentes, siendo así, un momento histórico interesante para la investigación en este tema en particular.

8. Carlos Pérez Sáez es un periodista ayacuchano que constantemente publica, en redes sociales, información relacionada a la historia de Ayacucho; él usa información de los fondos documentales del AAA. En este caso, ha usado una referencia que obtuvo de su padre, Gerardo Pérez Santa Cruz, quien transcribió el bando citado para la investigación sobre la Independencia del Perú del historiador Rubén Vargas Ugarte.

BANDO:

Don Pedro José Palomino, Alcalde Provincial de esta ciudad i Gobernador Intendente accidental de la provincia:

Por cuanto:

Está próxima la entrada del Excelentísimo Señor Libertador con sus tropas victoriosas, i siendo preciso hacer toda la demostración que exige la gratitud y la complacencia: Por tanto: ordeno por el presente i mando desde la Capilla del Arco en vía recta hasta la circunferencia de la plaza, se pongan colgaduras en todas las puertas, balcones, ventanas y corredores al tiempo de la entrada del Ilustrísimo Señor Libertador iluminándose toda la ciudad por tres noches continuas lo que para su cumplimiento exacto, mando se publique por bando a fin de que llegue a noticia de todos.-

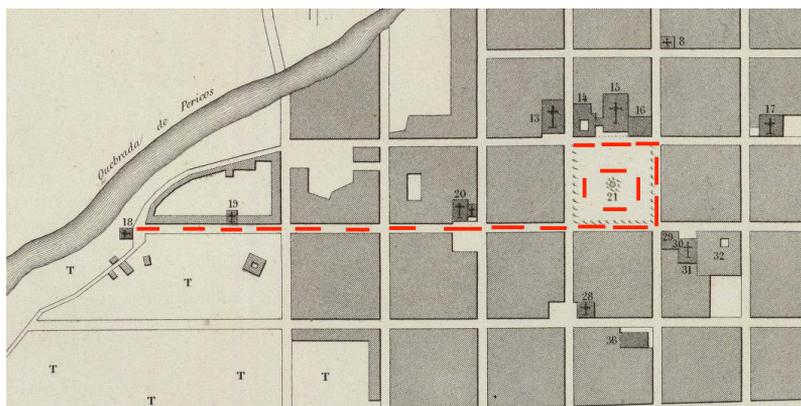
Guamanga, agosto veintidós de 1824.- Por el Gobierno.- Pedro José Palomino- firmado. Por su mando.- Gerónimo García.- Escribano Público i de Estado

La cita revela que la ciudad y su autoridad, el alcalde gobernador, estuvieron preparando y anticipando la llegada de Simón Bolívar y sus tropas. En esta evidencia solo existe descripción del camino que hizo el libertador desde la actual plazuela María Parado de Bellido, donde se ubica la capilla del Arco, hacia la plaza principal, donde está la catedral. En este recorrido, las tropas y su líder libertador, pasaron por las cuadras del jirón 9 de diciembre, donde se ubica la capilla de Chiquinquirá y la iglesia de Santo Domingo. Es posible imaginar que aquel recorrido fuera acompañado del tañido de las campanas de las iglesias del Arco y de Santo Domingo. Además, fue probable que estas iglesias rindieran honor a la llegada de Simón Bolívar, musicalizando su paso por la ciudad con voces y tañido de instrumentos musicales. El alcalde de aquella época, muy entusiasmado, impulsó a que los vecinos decoraran sus balcones y ventanas para este recibimiento y que también iluminaran sus fachadas por tres noches consecutivas. De igual modo, la Catedral de Huamanga también dispuso iluminar sus torres por tres noches (Arzobispado de Ayacucho, 1824). Luego, la llegada del Libertador a la Plaza de Armas pudo haber sido un escenario mucho más ostentoso y fastuoso: ya que habría sido recibido por las autoridades locales como el obispo y el alcalde (ver Figura 2). La capilla de música de la Catedral de Huamanga y su repertorio de aquel tiempo, habrían jugado un rol importante, ya que la presencia de Simón Bolívar sugiere cambios estrictos en el sentido político, social y territorial. La reinterpretación de los datos y reconstrucción de la historia o microhistoria sonora y musical de este acontecimiento en particular, dan lugar a realizar más preguntas sobre lo que sucedió exactamente durante esta visita: ¿Qué estilos musicales fueron ejecutados por la capilla de música de la Catedral de Huamanga? ¿El maestro de capilla de esta catedral compuso música estrictamente para este evento en particular? o ¿se usó repertorio de otros compositores que trabajaron en otras catedrales? No se ha encontrado documentación que revele información acerca de cómo ocurrieron estos sucesos. Este trabajo plantea reconstruir esta microhistoria⁹ a través de la óptica de la musicología urbana y de los conceptos del paisaje sonoro, teniendo en cuenta la realidad urbana y eclesíástica de la ciudad de Huamanga.

9. La microhistoria, según Giovanni Levi (1993), reconstruye un determinado hecho o suceso que no pertenece a la historia tradicional. La metodología es a través de la interpretación de los fondos documentales que un archivo histórico posee.

Figura 2

Recorrido de Simón Bolívar y sus tropas hacia la Plaza de Armas



Nota. Partiendo de la Capilla del Arco (18), pasando por la Capilla de Chiquinquirá (19), la iglesia de Santo Domingo (20) y, por último, la Catedral de Huamanga (15). Elaborado a partir del *Plano topográfico, Ciudad de Ayacucho*, de Paz Soldan, Mariano Felipe (1865). <https://acortar.link/SUMZpc>.

Capilla de música de la Catedral de Huamanga: 1797 – 1838

Según los resultados de la investigación *Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609 - 1893* (Ayarza, 2024), esta catedral albergó, desde la segunda mitad del siglo XVII, una capilla de música la cual se inició con pocos cantollanistas y un organista.¹⁰ Posteriormente, para los años de 1728 a 1736, se instaló una pequeña orquesta de corte renacentista y, desde el año 1760 en adelante, de instrumentación barroca. Para el siglo XIX, esta orquesta y coro catedralicio cambió, creciendo y variando, para optar por un estilo más clásico, dejando a un lado su pasado barroco y renacentista.

Comenzando por los últimos tres años del siglo XVIII, la capilla de música estuvo conformada por la siguiente instrumentación:

- Capilla de música de la Catedral de Huamanga, finales del siglo XVIII: 1797-1799
 - Maestro de capilla
 - 2 organistas
 - 1 violinista
 - 2 arpistas
 - 4 cantores

10. Pagos y recibos a cantollanistas de la Santa Iglesia Catedral de Huamanga, siglo XVII (Arzobispado de Ayacucho, s.f.a).

Esta conformación instrumental y vocal sugiere que el repertorio ejecutado por este ensamble fue de estilo barroco: está el arpa que realiza el bajo continuo, la segunda arpa que agregaría el aspecto armónico, un violín que refuerce la melodía o supla una voz tiple, el órgano que puede suplir una voz de bajo y también reforzar el acompañamiento armónico y por último, cuatro voces que pueden realizar una ejecución polifónica. En líneas generales, esta conformación probablemente ejecutó villancicos de estilo barroco y música para la liturgia. Siendo finales del siglo XVIII, prácticamente en el umbral del siglo XIX, la capilla de música de la Catedral de Huamanga aún era conservadora con respecto a los géneros y estilos musicales,¹¹ ya que en la ciudad de Lima, eran otros estilos los que estuvieron en boga por aquellos años.

Capilla de música de la Catedral de Huamanga, 1802 - 1838:

Según los resultados de Ayarza (2024), en contraste con la instrumentación del siglo pasado, el siglo XIX se encamina hacia una conformación orquestal de estilo clásico. Lo interesante aquí es que las fuentes de los fondos del AAA¹² muestran el desarrollo y los cambios que atravesó la capilla de música de Huamanga. Entre 1802 y 1808 la capilla de música no tuvo maestro de capilla oficial. Sin embargo, el violinista del primer coro, Antonio Guaraca, ejerció las funciones de maestro de capilla por cuenta propia (Arzobispado de Ayacucho, s.f.b). Los primeros treinta y ocho años del siglo XIX se dividen, a criterio del autor, en cinco etapas¹³:

- **Primera etapa (1802-1807)**

- 2 organistas
- 1 violinista
- 2 arpistas
- 3 cantores

- **Segunda etapa (1808 -1816)**

- Maestro de capilla
- 2 violines
- 2 organistas
- 2 arpistas
- 5 cantores
- 4 seises

11. Los fondos documentales del Archivo Arzobispal de Ayacucho registran las distintas conformaciones instrumentales que esta capilla de música tuvo, en contraste con otras capillas, esta refleja ser mucho más conservadora y austera durante los últimos años del siglo XVIII.

12. Siglas del Archivo Arzobispal de Ayacucho.

13. La decisión de dividir en cinco etapas, los cambios de esta capilla de música durante este periodo, se debe a un criterio de sistematización de los datos para obtener un orden más práctico al momento de periodizar ciertos cambios instrumentales que los fondos documentales del AAA han mostrado.

- **Tercera etapa (1822 -1827)**

- Maestro de capilla
- 9 cantores (solo en 1822)
- 4 seises
- 2 organistas
- 2 violinistas
- 1 arpa
- 1 flauta
- 1 clarinete
- 1 violón

- **Cuarta etapa 1834**

- 2 cantores
- 2 violines
- 2 organistas
- 1 arpista
- 1 violón
- 4 seises

- **Quinta etapa (1837-1838)**

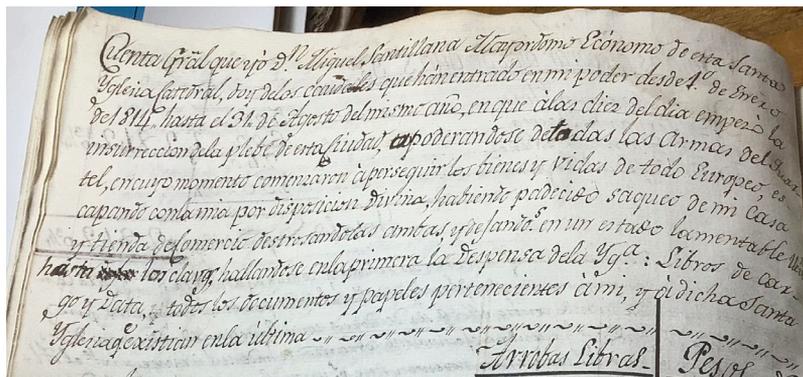
- 1 cantor
- 1 organista
- 2 violinistas
- 1 arpista
- 1 violón

En las primeras dos etapas, se observa una capilla pequeña y con la instrumentación necesaria para un repertorio de villancicos polifónicos, ya que existe un número de entre tres a cinco cantores, aparte de los seises. En la tercera etapa, la capilla de música crece en número de cantores e ingresan los vientos de madera (flauta y clarinete) y el violón.

Por otro lado, existe un vacío entre los años 1817 - 1821, esto se puede deber a los conflictos que se dieron por la llegada de la Independencia: guerras, caos y crisis en muchos sentidos afectaron la realidad de la ciudad de Huamanga. Se tiene evidencia de los momentos de crisis por los cuales atravesó el tesorero o mayordomo ecónomo de la catedral, en 1814, el cual fue un año de revoluciones e insurgencias. El señor Miguel de Santillana, mayordomo ecónomo de la fábrica, sufrió de robos y saqueos de sus propiedades y de la catedral (ver Figura 3).

Figura 3

Testimonio del Mayordomo Ecónomo de la Catedral de Huamanga, víctima de asalto por la insurgencia, crisis del año 1814



Nota. Extracto del Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1807(1824) ubicado en el Archivo Arzobispal de Ayacucho. Sección Catedral, Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana, siglos XIX y XX. Fotografía realizada por el autor.

Capilla de música de la Catedral de Huamanga durante la transición del virreinato a la república:

Existe otro tipo de gastos que el *Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas* expone y que sugiere la reconstrucción de los hechos, histórico-políticos, a través de la óptica musical (Arzobispado de Ayacucho, 1824). Éstos se relacionan a la compra de velas para iluminar la catedral y el coro. En especial, hay apuntes de iluminación del coro de la Catedral de Huamanga por la Nochebuena de 1824, quince días después de la victoria de la Batalla de Ayacucho. Por otro lado, existen gastos en velas para iluminar la torre de la catedral a causa de sucesos históricos de considerable relevancia. Los más resaltantes son los siguientes: el recibimiento del Libertador Simón Bolívar, ya expuesto líneas arriba, y la victoria de la Batalla de Ayacucho (9 de diciembre de 1824). Debido a que las funciones de la capilla de música también consistían en musicalizar eventos cívicos importantes, los momentos históricos que atravesó el Perú no fueron la excepción. Vega (2021) afirma que la iglesia tuvo que ir cediendo a las nuevas tendencias, corrientes y formas de pensar que traía el movimiento independentista y, así mismo, el estado español asentaba su autoridad en la iglesia pero, al producirse la Independencia, el régimen republicano encontró en esta institución a la vez una rival y una aliada.

A pesar de los cambios políticos, la capilla de música en Huamanga siguió funcionando sin mucha alteración. Ello significa que las prácticas musicales eclesíásticas siguieron ejerciendo funciones con normalidad durante la nueva etapa del Perú independiente.

Ayarza (2024) sostiene que el repertorio musical de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante estos periodos seguirá siendo una incógnita

hasta encontrar los manuscritos correspondientes, esperando que estos no fueran sustraídos o reciclados para la compostura de libros o misales. Hasta este momento, sólo se llegan a ciertas aproximaciones y preguntas que lleven a la reflexión de lo que ocurrió con estas músicas. Por una parte, las obras de maestros de capilla de la Catedral de Lima como Tomás de Torrejón Velasco, Roque Ceruti, Orejón y Aparicio y Juan Beltrán, habrían sido ejecutadas en la Catedral de Huamanga. Se puede considerar tal hipótesis teniendo en cuenta el tipo de instrumentación mostrada, la influencia que tuvo el Arzobispado de Lima sobre sus obispos provinciales y el orden cronológico de los hechos. Las investigaciones realizadas acerca de la ciudad de Arequipa y su capilla de música catedralicia brindan mayores luces acerca de la realidad sonora de este conjunto instrumental huamanguino. Vega, al analizar la obra de Llanos *El juego del hombre* abre un abanico de posibilidades con respecto a la sonoridad del repertorio musical de la Catedral de Huamanga. Como se ha expuesto, el uso de villancicos religiosos, era común en algunas catedrales del Perú. En ese sentido, se puede afirmar que en Huamanga también se ejecutaban villancicos religiosos hasta bien entrado el primer tercio del siglo XIX. Vega (2019) afirma que la pieza de Llanos estaba compuesta por dos tiples, dos violines y un bajo, orquestación similar a la capilla de Huamanga. En el mismo artículo que analiza la pieza de Diego Llanos se hace referencia a la tonadilla de Pedro Ximénez Abril *El Militar retirado en triunfo y Patriota Pastorcita*, la cual habría sido estrenada en la visita que realizó Simón Bolívar a Arequipa en el año 1825 (Izquierdo, 2016). Las piezas de Llanos y la de Ximénez tienen similares particularidades estilísticas y musicales; además, ambas fueron ejecutadas por la capilla de música de la Catedral de Arequipa. La lírica de Ximénez Abril es de carácter libertario y alegoriza la Independencia, característica que no tiene *El juego del hombre*, el cual utiliza metáforas teológicas del barroco. Entonces, si en la ciudad de Arequipa sucedían estos eventos y se producían repertorios musicales con propósitos muy explícitos, Huamanga, siendo el epicentro de la Independencia, seguro que fue sede de diversos eventos sonoros y musicales que marcaron, sonorizaron y contextualizaron este importante suceso en los que participó su cuerpo musical más representativo: la capilla de música de la Catedral de Huamanga.

Por último, aún queda la duda acerca de las composiciones musicales que los maestros de capilla de la Catedral de Huamanga pudieron crear en su debido momento. ¿Cuánta música se produjo en esta catedral? ¿Hasta qué punto de la historia se conservaron aquellos manuscritos? ¿Qué estilos y qué técnicas compositivas usaron los maestros de capilla en la Catedral de Huamanga? ¿Fue muy alto el nivel de complejidad de estas supuestas obras? En fin, las preguntas seguirán surgiendo mientras no se encuentren dichos manuscritos que, en un futuro, podrían dar mayores luces sobre la actividad musical de una capilla de música que fue importante durante aproximadamente tres siglos.

Maestros de capilla entre 1797 y 1838

La Catedral de Huamanga contó con algunos maestros de capilla, cuyos datos fueron encontrados en los registros de los libros de cuentas y pagos de la fábrica catedralicia. Esta evidencia sugiere que estos maestros ejercieron las funciones regulares como ensayar la música, enseñar a tañer o cantar y componer música para los

oficios, misas, festividades y eventos cívicos. Por desgracia, los fondos documentales consultados y estudiados no revelan que estos maestros de capilla crearon música para el coro que estuvo bajo su mando. Tampoco existe, en el pequeño archivo musical del AAA, manuscritos de música que guarden relación con la instrumentación de la capilla musical aquí estudiada. No obstante, en una futura búsqueda en el AAA u otro archivo histórico o eclesiástico, podría hallarse alguna evidencia que muestre que los maestros de capilla de la Catedral de Huamanga sí crearon obras musicales para diversas festividades como Semana Santa, Corpus Christi, Navidad y diversos eventos cívicos, como el recibimiento de Simón Bolívar y la celebración de la victoria de la Batalla de Ayacucho.

• **Maestros de capilla de la Catedral de Huamanga:**

Ermenegildo Vivar (1797 – 1799).

Antonio Guaraca/ interino voluntario (1800 – 1807).

fray Manuel Pajuelo (1808 – 1827).

fray Juan Bautista Fernández (1815).

El maestro de capilla fray Manuel Pajuelo es el que registra mayor tiempo en el magisterio de capilla y además, estuvo durante el tránsito de la Colonia a la República del Perú. El cuerpo instrumental y vocal que estuvo bajo su mando tuvo diversos cambios y características: el número de cantores creció y disminuyó en diversos momentos. Se registra la presencia de cuatro seises además de los cantores civiles, dos sochantres, vientos de madera como flauta y clarinete y un violón. Estas particularidades por las cuales atravesó esta capilla de música fueron, quizá, un reto para que fray Manuel Pajuelo desempeñara su cargo. Este maestro de capilla era fraile. ¿Cómo elaboraría su trabajo durante los cambios políticos y sociales que se dieron de 1821 a 1827, año en que Pajuelo falleció? Lamentablemente, no existen registros de la orden a la cual pertenecía, lo que hace más complejo el estudio y análisis del estilo musical que este personaje habría concebido para que esta capilla de música cumpliera sus funciones en la Catedral de Huamanga.

Finalmente, se desconoce qué estilos musicales ejercieron los demás maestros de capilla de la Catedral de Huamanga. Simplemente se puede esbozar una aproximación con relación a la instrumentación que revelan las fuentes. En consecuencia, Ayarza (2024) afirma que las prácticas musicales, hipotéticas o aproximadas, que ejerció la capilla musical de Huamanga durante finales del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX fue de estilo barroco y durante la segunda década del siglo XIX y en adelante, de un estilo clásico.

Conclusiones

El presente trabajo muestra un primer alcance, de carácter exploratorio y académico, sobre la actividad sonora y musical eclesiástica que se dio en la ciudad de Huamanga. A pesar de las escasas fuentes, este trabajo ha logrado reconstruir una parte de la historia de la música catedralicia de la ciudad de Huamanga y abre nuevas posibilidades de estudio en el campo de la música eclesiástica en la región durante los siglos XVI-XX.

La reconstrucción de una microhistoria con escasos y limitados recursos lleva a crear distintas hipótesis, debidamente argumentadas, para contrarrestar la escasez de bibliografía específica y especializada (del territorio estudiado) en este tema en particular. En ese sentido, estas hipótesis y reinterpretaciones se contrastan y se analizan con otros trabajos de similar temática pero que se dieron en otros territorios, como por ejemplo, el caso de los trabajos acerca de la Catedral de Arequipa. Por esa vía, este trabajo muestra resultados, análisis y reflexiones en base a las referencias mencionadas. Evidentemente, existen diferencias con respecto a los territorios, los períodos y diferentes circunstancias que no necesariamente sean transferibles tal cual, sin embargo, los períodos aquí estudiados reflejan que las situaciones ocurridas en Arequipa pudieron ser muy similares en Huamanga, y con mayor razón debido a que la Batalla de Ayacucho se dio en este territorio.

Los datos acerca de la capilla de música de esta catedral, son descriptivos y posteriormente, son analizados con el objetivo de lograr reconstruir una realidad sonora hipotética que ayude a mostrar un primer alcance de esta investigación. Los datos, análisis y algunos resultados, acerca de la Catedral de Huamanga, provienen de la investigación inédita *Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609 – 1893* (Ayarza, 2024). En ese sentido, este artículo también se sostiene en un primer trabajo que aborda la Catedral de Huamanga, la cual no ha sido previamente estudiada por la comunidad musicológica nacional e internacional, por consiguiente, los datos y resultados preliminares han sido recientemente sistematizados, organizados y analizados.

Por último, esto brinda nuevas posibilidades de seguir investigando y buscando información en los archivos eclesiásticos de la región Ayacucho, lo que abre un abanico de futuras posibilidades de generar más bibliografía acerca de esta catedral y todo lo que involucra la actividad musical en esta.

Rol de autores CrediT

FGACH:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue, en su totalidad, autofinanciada por el autor de este trabajo.

Conflicto de interés

El autor de este trabajo declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Arzobispado de Ayacucho. [1824]. *Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1807*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Sección Catedral, Serie Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana Siglos XIX y XX, Ayacucho, Perú.
- Arzobispado de Ayacucho. [s.f.a]. *Pagos y recibos a cantollanistas de la Santa Iglesia Catedral de Huamanga, siglo XVII*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Sección Catedral, Serie Documentación Diversa, Ayacucho, Perú.
- Arzobispado de Ayacucho. [s.f.b]. *Expediente de Antonio Guaraca, primer violín del coro de la Catedral de Huamanga, solicitando al Cabildo la contratación de un segundo violín y aumento de remuneración para costear papeles*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Serie Documentos sueltos y deteriorados, Documentos sin foliar, Ayacucho, Perú.
- Ayarza, F. (2023, 14-17 de noviembre). *Sonidos de la Independencia: Capilla de Música de la Catedral de Huamanga entre 1802 y 1824*. En A. Lopera (Moderadora). I Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología, Arequipa, Perú
- Ayarza, F. (2024). *Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609 - 1893* [Tesis de maestría inédita].
- Baker, G. (2020). *Armonía Dominante: Música y Sociedad en el Cusco Colonial*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gavel, A. von (1974). *Investigaciones Musicales de los Archivos Coloniales en el Perú*. Asociación Cultural Jueves.
- Izquierdo, J. M. (2016). "El militar retirado" de Pedro Jiménez Abrill (Arequipa, 1784 - Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente. *Diagonal*, 2(1), 1-28. <https://doi.org/10.5070/D81231993>
- Izquierdo, J. M. (2017). *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions: Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado* [Tesis de doctorado, University of Cambridge]. Apollo. <https://doi.org/10.17863/CAM.12398>
- Levi, G. (1993). Sobre microhistoria. En Burke, Peter (Ed.) *Formas de hacer historia*. Alianza.
- Paz Soldán, M. F. (1865). Plano topográfico, Ciudad de Ayacucho [Mapa]. 1:6,850. En *Atlas geográfico del Perú, publicado a expensas del Gobierno Peruano, siendo Presidente el Libertador Gran Mariscal Ramon Castilla*. Librería de Augusto Durand. <https://acortar.link/SUMZpc>

- Pérez, C. (2023, 5 de septiembre). *Hace 199 años... un 24 de agosto Huamanga recibe a Simón Bolívar* [Publicación de estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/share/FvvJDAKxDo2qde6z/?mibextid=WC7FNe>
- Rivera, E. (2004). *Antología de Huamanga*. Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.
- Sas, A. (1971). *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato: Primera parte. Historia general*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Instituto Nacional de Cultura.
- Silvera, C. (2018). *Guía del Archivo Arzobispal de Ayacucho*. Archivo Arzobispal de Ayacucho.
- Stevenson, R. (1960). *The Music of Peru*. Peer International Corporation.
- Tello, A. (1998). *Música Barroca del Perú Siglos XVII-XVIII*. AFP INTEGRAL.
- Vega, C. (2023). Música para el templo del convento de San Agustín de Lima. El maestro de capilla fray Cipriano Aguilar. *Antec*, 7(2), 192-213. <https://doi.org/10.62230/antec.v7i2.204>
- Vega, Z. (2011). *Música en la Catedral de Arequipa 1609 – 1881. Fuentes, reglamentos, ceremonias y capilla catedralicia*. Universidad Católica San Pablo.
- Vega, Z. (2019). Estilos musicales en el umbral de la Independencia. Consideraciones a propósito del villancico *El Juego del Hombre* de Diego Llanos (Arequipa, 1824). *Antec*, 3(1), 14 – 41. <https://doi.org/10.62230/antec.v3i1.63>
- Vega, Z. (2021). ¿Cómo se oye la libertad? Sonoridades urbanas en Arequipa en el cambio de la colonia a la república. (1814 – 1834). En A. Málaga (Ed.), *La Ciudad Blanca libre. La Independencia e inicios de la República en Arequipa* (pp. 115-176). Surandino.



**Luis Fernando Ruiz-Pacheco
(Puerto Maldonado, 1992)**



Estudió el bachillerato en composición en el Conservatorio de Música de Puerto Rico con Alfonso Fuentes, graduándose con la mención "Summa cum laude", y la maestría en composición en la Universidad Estatal de Texas con el Dr. Michael Ippolito, obteniendo el premio a la excelencia en estudios de posgrado. Actualmente sigue el doctorado en artes musicales (composición) en el Instituto Peabody de la Universidad Johns Hopkins con el Dr. Kevin Puts, y la maestría en musicología en la misma casa de estudios. Su producción incluye obras sinfónicas, sinfónico-corales, piezas vocales, música para solistas y música de cámara. Sus composiciones han sido estrenadas por la Orquesta Filarmónica de Sofía (Bulgaria), Young Artist Concert Orchestra (Puerto Rico), la Orquesta Filarmónica de la Universidad Católica San Pablo (Arequipa-Perú), la Orquesta Sinfónica de Arequipa (Arequipa-Perú), el Coro Nacional de Niños del Perú, entre otras agrupaciones. Fue profesor de violín y viola en el programa social "Música 100x35 El Sistema-Puerto Rico". Está adscrito al círculo de compositores Opus XXI-Arequipa. Adicionalmente, cuenta con el título profesional de abogado por la Universidad Católica San Pablo.

La música como servidora del drama en la zarzuela *El cóndor pasa...* de Daniel Alomía Robles

Music as a Server of Drama in the Operetta "El cóndor pasa..." (The Condor passes...)
by Daniel Alomía Robles

Luis Fernando Ruiz-Pacheco

Peabody Institute of the Johns Hopkins University

Puerto Maldonado, Perú

lruizpa1@jh.edu

 <https://orcid.org/0009-0002-5694-2921>

Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

Dentro de todo el repertorio académico peruano, algunas de las piezas musicales más conocidas son el Pasacalle y la Cashua (dos bailes indígenas) de la zarzuela *El cóndor pasa...*, obra estrenada en 1913, cuyos libreto y música fueron respectivamente escritos por Julio Baudouin (también conocido como Julio de la Paz), y por Daniel Alomía Robles. Aunque estos bailes son considerados como piezas representativas de la música peruana y han sido interpretadas por muchos artistas, algunos de ellos les añadieron letras apócrifas, la gran difusión mundial del Pasacalle y la Cashua ha inducido a los oyentes a descontextualizar e ignorar la relación entre la música y el libreto, y el papel de la música como servidora del drama. Luego de analizar la crítica social detrás de *El cóndor pasa...* y, sin dejar de lado el aspecto musical, así como la relación entre la música de Daniel Alomía Robles y el drama escrito por Julio Baudouin, este artículo explica brevemente cómo inició el problema de la descontextualización de la zarzuela, el argumento y las tramas involucradas, para finalmente explicar cómo la música compuesta por Daniel Alomía Robles sirve al drama como tal.

Palabras clave

El cóndor pasa; música; drama; Daniel Alomía Robles; Julio Baudouin

Abstract

Inside the academic Peruvian repertoire, the most known musical pieces are the *Pasacalle* and *Cashua* (two Indigenous dances) of the operetta "El cóndor pasa...", premiered in 1913; the lyrics and music were written by Julio de la Paz (also known as Julio Baudouin), and Daniel Alomía Robles, respectively. Currently, these dances are taken as the most representative pieces of Peruvian music and as a second anthem in Perú. Furthermore, these have been performed by a lot of artists and some of them have added lyrics to these melodies although are apocryphal. Nevertheless, this

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.215>



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

great diffusion of *Pasacalle* and *Cashua* around the entire world induced listeners to decontextualize those pieces and ignore the relation between music and script and the role of music as a server of drama. This article examines papers and dissertations about the social criticism inside *El cóndor pasa...* and historical and musical analysis of the operetta. It also investigates the relationship between Daniel Alomía Robles' music and Julio Baudouin's libretto. In consequence, this article briefly explains how the problem started, the *El cóndor pasa...* argument and plots involved, its composition context and how music composed by Alomía Robles serves to drama.

Keywords

The Condor passes; music; drama; Daniel Alomía Robles; Julio Baudouin

¿Cómo empezó el problema?

Dentro del repertorio musical peruano, algunas de las piezas musicales más conocidas son el Pasacalle y la Cashua de la zarzuela *El cóndor pasa...*¹, estrenada en 1913. Académicos y melómanos coinciden en que en 1970 Paul Simon y Art Garfunkel utilizaron la canción actualmente conocida bajo el nombre de "El Cóndor pasa" (aunque era el Pasacalle de la zarzuela) para grabar el cover titulado *If I Could* (Si pudiera). Debido a esto, la canción fue escuchada y conocida en todo el mundo, poniendo al Perú y a los países andinos en la mira nacional e internacional hasta convertirse en la canción peruana y andina más representativa. Probablemente, el artículo más ilustrativo sobre por qué y cómo esta canción viajó por el mundo es "El cóndor pasa... A apropiaciones y reapropiaciones musicales en globalización" por Ulises Juan Zevallos Aguilar. Siguiendo a Zevallos (2014, p. 75), la ironía detrás de este éxito musical mundial es que Simon escuchó la melodía del Pasacalle en un concierto ofrecido en París por el grupo de música andina Los Incas (posteriormente llamado Urubamba), el cual estaba conformado no por peruanos, sino por argentinos y uruguayos (que posiblemente aprendieron sobre la música e instrumentos andinos con los bolivianos que se establecieron en Buenos Aires y Montevideo). La casa editorial Edward B. Marks Music Corp. demandó a Simon y Garfunkel ante la Corte de Nueva York. Las partes llegaron a un acuerdo después que se comprobara que Alomía Robles había registrado la música de *El Cóndor pasa* en Estados Unidos en 1933. Adicionalmente, Roque (2022, pp. 17, 42), a partir de las notas de Salazar (2013, p. 153) considera que además de la interpretación de Los Incas y de Simon y Garfunkel, *El Cóndor pasa* también debe su fama a la grabación hecha por *L'Ensemble Achalay* en 1958. Por otro lado, en el ámbito nacional y latinoamericano, Roque (2022, pp. 47-49) destaca el valor que en el contexto de la "Nueva Canción Latinoamericana" y la música de protesta se le dio a la pieza de Alomía Robles por identificarse con el folclore peruano, iniciativa que también fue apoyada por el gobierno del general Velasco Alvarado.

Aunque el caso Simon & Garfunkel de 1970 y el consecuente proceso de apropiaciones y reapropiaciones culturales (como lo describió Zevallos) podrían explicar el porqué de la difusión de la canción alrededor del mundo a partir de 1970, la descontextualización del Pasacalle y la Cashua de la zarzuela, y la ignorancia de la relación entre música y texto, es sólo consecuencia de un hecho anterior ocurrido en 1913.

1. Alomía Robles, (s.f.) y Alomía Robles y Baudouin (2013).

A pesar de que esta zarzuela es mencionada en muchos artículos sobre la música peruana, la investigación bibliográfica arroja que durante los últimos cien años después de su estreno en 1913, sólo se escribieron dos libros sobre ella: *El Cóndor pasa. Vida y obra de Daniel Alomía Robles* (1988) por José Varallanos, y *El Cóndor Pasa: mandato y obediencia. Análisis político y social de una zarzuela* (2010), por Ernesto Toledo Bruckmann. Tras ellos, en 2013, con motivo de la exposición “*El cóndor pasa... centenario*”, el musicólogo Luis Salazar Mejía publicó la investigación crítica *El misterio del cóndor: memoria e historia de “El cóndor pasa...”*, la cual analiza la literatura existente sobre la zarzuela (incluyendo los trabajos de Varallanos y Toledo), los mitos y leyendas que se le atribuyen, las controversias y acusaciones de plagio y falta de originalidad (no solo la disputa entre Simon y Garfunkel con los herederos de Alomía Robles, sino también otras que versan sobre el hurto de la melodía al pueblo andino) y el contexto histórico en que fue compuesta y estrenada. Asimismo, la riqueza de la investigación de Salazar yace en el uso del manuscrito original de Alomía Robles y el libreto original de Baudouin. Gracias a esto, fue posible reconstruir la zarzuela y producir una nueva representación a cien años del estreno, en asociación con Mario Cerrón Fetta, quien era el gestor cultural. Por estas razones, para entender cómo empezó el problema de *El cóndor pasa...*, es necesario considerar las notas de Salazar.

Luis Salazar (2014), en su investigación, critica a Varallanos por no indagar en los diferentes periódicos y revistas con motivo del estreno de la zarzuela, además de no basarse ni en el libreto original escrito por Baudouin ni en la partitura escrita por Alomía Robles, sino en aquellos entregados a Varallanos por Rodolfo Barbacci, un músico argentino que radicó en Lima desde 1939 y publicó una reseña biográfica sobre Alomía Robles en 1940. Efectivamente, Varallanos utilizó una copia de una copia mecanografiada del libreto entregado por Alomía Robles a Barbacci, y la partitura publicada por Barbacci como “la más completa y auténtica”, que “no era más que un arreglo para piano hecho por José Sánchez Oyarce en el que el Pasacalle de la partitura original aparece como huaynito final” (Salazar, 2014, p.12), cuando el huayno es un género musical diferente. Además, Salazar aclaró que el título original no es “El cóndor pasa” como aparece en muchos arreglos y grabaciones, sino *El cóndor pasa...*, incluyendo los puntos suspensivos, toda vez que éstos están muy relacionados con la trama principal de la zarzuela (p. 12).

Sobre el libro publicado por Toledo, Salazar (2014), reconoció que, sin lugar a dudas, contribuyó con “un análisis de la explotación minera en el Perú y el surgimiento de la *Cerro de Pasco Mining Company*”² (p. 12) para entender el contexto en el que *El cóndor pasa...* fue escrito, pero al mismo tiempo criticó que Toledo escribiera su extenso análisis basado en el libreto publicado por Varallanos en lugar “del que fue publicado a fines de diciembre de 1913 por la editorial Renacimiento” (p. 13), lo que, incluso en el caso de pequeñas diferencias entre ambas fuentes, invalida algunas partes del análisis. También criticó que, en cuanto “a la música, a pesar de haberse publicado el manuscrito de la versión orquestal, Toledo sacará a la luz un arreglo para guitarra en el que se cambiaban las tonalidades originales, sin contextualizar la música con el libreto” (p. 13), además de agregar al Pasacalle una letra apócrifa en quechua.

2. Compañía Minera Cerro de Pasco, una empresa minera estadounidense que existió entre 1901-1976.

Dentro del contexto nacional, esta investigación crítica revela que, al menos hasta 1940 (veintisiete años después del exitoso estreno), no existió una partitura original de la zarzuela *El cóndor pasa...* que circulara por el Perú, y las partituras que circulaban eran arreglos de un fragmento aislado. Esto difiere de lo que ocurrió con las óperas de Verdi o Bizet, cuando las editoriales ofrecían al público versiones facilitadas de las arias más conocidas sin sacarlas del contexto de toda la ópera. En el caso del Pasacalle y la Cashua de *El cóndor pasa...*, estas se difundieron sin considerar que eran fragmentos de una obra más grande, provocando que se escribieran arreglos, descuidando el resto de la zarzuela, así como agregándole letras apócrifas. Además, aunque parezca un detalle insignificante, la sola ausencia de los puntos suspensivos en el título demuestra de una manera muy visible y tangible el desconocimiento sobre la música y trama de la zarzuela, incluso dentro de los círculos académicos.

Algo que contribuyó al mencionado desconocimiento fue el cambio de contexto sociopolítico dentro del Perú, aunque el indigenismo como corriente artística estuvo en boga hasta aproximadamente la década de 1970. Como explicó Salazar (2014, p. 15), la zarzuela tuvo éxito porque hacia 1913-1914 hubo un cambio demográfico en Lima y más de la mitad de los habitantes de Lima eran inmigrantes –o sus descendientes– de otros departamentos y ciudades, y ellos –que entonces estudiaban en la Universidad Mayor de San Marcos o estaban afiliados a los movimientos obreros– se sintieron identificados con la trama de la zarzuela que mostraba el trato cruel que recibían los trabajadores indígenas al interior de las minas. Sin embargo, debido al golpe de estado contra el presidente Guillermo Billinghurst por parte del general Oscar R. Benavides en 1914 y la Primera Guerra Mundial, el panorama para *El cóndor pasa...* cambió, fue retirada de escena y la empresa que la presentó se disolvió. Después de eso, citando a Salazar: “la aparición de una partitura con sólo tres (Preludio, Cashua y Pasacalle) de las siete piezas musicales de la versión teatral y su posterior grabación en discos en 1917, casi condenaron al olvido al boceto dramático” (Salazar, 2014, p. 15), no obstante, la zarzuela completa se presentó un par de veces durante 1914, sin el mismo éxito, y muy rara vez las otras piezas.³

De ahí que, para la década de 1970, cuando Simon y Garfunkel grabaron su versión con una letra apócrifa en inglés, muchas personas ya habían olvidado que Alomía Robles fue el compositor y atribuyeron un origen folclórico a esta melodía. Efectivamente, Simon y Garfunkel creían que la melodía había sido tomada de un antiguo yaraví (canción popular) del siglo XVIII. Llegados a este punto, es necesario tener en cuenta lo dicho por Augusto Vera Béjar (2006, pp. 109-111) sobre los hechos populares como la consecuencia de una “transferencia de propiedad intelectual” una vez que la comunidad –debido al paso del tiempo– olvida la autoría de una obra para integrarla en sus tradiciones. En este caso, *El cóndor pasa...*, a pesar de su enorme éxito en 1913 y de la gran difusión que tuvieron algunos de sus extractos, estuvo en peligro de convertirse en un hecho folclórico debido a que la comunidad peruana comenzó a ignorar y olvidar la autoría de Alomía Robles.

3. Coro de mineros, el yaraví de Frank –similar a un aria– y el dúo soprano-baritono.

Por otro lado, respecto del contexto internacional, Salazar (2014, pp. 17, 29) y Zevallos (2014, pp. 75-76) coinciden en mencionar que Alomía Robles, mientras residía en Estados Unidos (1919-1933), publicó una partitura basada en las tres piezas instrumentales de la zarzuela (Preludio, Cashua y Pasacalle), la cual tuvo éxito y se difundió especialmente después de que la Banda de Marines de los Estados Unidos la grabara en 1928, antes de registrar la música y transferir los derechos a la editorial Edward B. Marks Music Corp. en 1933 y regresar al Perú en el mismo año. Además, mencionaron que la editorial registró esta versión para piano con el título de "Danza Inca" y el arreglo para banda escrito por Paul Yoder en 1942.

Es necesario anotar que, como punto común entre el contexto nacional e internacional, por aquellos años las manifestaciones folclóricas andinas eran vistas con cierto exotismo porque estaban asociadas a la legendaria y desaparecida civilización incaica. Esto también contribuyó a que –en ambos contextos, a pesar del registro de la propiedad intelectual– se olvidara la autoría de Alomía Robles y se consideraran los fragmentos operísticos como arreglos de música folclórica, llevándola a un proceso circular de apropiación y reapropiación cultural. Por ello, no es de extrañar que, sin dejar de lado la interpretación de *L'Ensemble Achalay* en 1958, alrededor de 1970 hubiera un grupo de música folclórica argentino-uruguayo llamado "Los Incas" (aunque Perú fuera el centro del fenecido Imperio Inca) cuyo nombre cambió a "Urubamba" (como la ciudad peruana y el río que rodeaba los principales complejos incaicos) y tocara conciertos de música andina en París.

Lo que llevó a los oyentes a esta descontextualización e ignorar la relación entre música y libreto, así como el papel de la música como servidora del drama, no fueron sólo el contexto sociopolítico nacional e internacional sino también las acciones de Alomía Robles, quien:

1. No imprimió ni difundió la versión completa de la zarzuela
2. Mutiló su propia obra, seleccionando sólo las partes instrumentales– disociándola también del libreto escrito por Baudouin– para hacerla más atractiva al mercado, y
3. Registró la obra en Estados Unidos y transfirió los derechos a una editorial norteamericana sin importar si existían o no garantías para la protección de la propiedad intelectual en el Perú.

De ahí que la música y el libreto de la zarzuela no se protegieran en el Perú y la música quedara descontextualizada, a pesar de que algunas piezas fueran calurosamente recibidas por el público.

La causa del problema puede entenderse mediante la siguiente fórmula: Contexto propicio, guión adecuado, música con melodías reconocibles, pero mala gestión de la propiedad intelectual.

¿Cuál es el argumento de *El Cóndor pasa...* y cuáles son las tramas involucradas?

Siguiendo el libreto reconstruido por Salazar (2014, p. 13) a partir del original de Baudouin (2013) publicado por la editorial Renacimiento y distribuido dentro de la función de 2013, por el Colectivo Cultural Centenario *El Cóndor Pasa...* (2013), es posible analizar su argumento y las tramas involucradas. La trama se desarrolla en la mina ficticia Yápac, ubicada en los Andes peruanos. Asimismo, Salazar (2014, p. 13) refiere coincidir con Varallanos y Toledo al afirmar que “Yapac” está inspirada en la Compañía Minera Cerro de Pasco. Salazar aclaró que no necesariamente se refiere a esa mina, pues hay lugares con el mismo nombre en departamentos como Ancash y Junín, además de que la zarzuela se refiere a un pequeño asentamiento minero. Por su parte, José A. Mazzotti (2014b, p. 58) dijo que esta ambigüedad –dada la existencia de varios pueblos y asentamientos mineros llamados “Yápac”– “es una alegoría de toda la cordillera peruana”.

Figura 1

Julio Baudouin



Nota. Fotografía “Julio Baudouin”, extraída del Blogspot Música del Perú: música peruana, historia, temas. Luis Salazar (2013). <https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2013/04/julio-baudouin-en-la-madrugada-de-un.html>

La zarzuela, cuya primera parte comienza con el preludio orquestal y un tema coral en el que los mineros narran sus desgracias y fatigas, se centra en Frank, uno de los mineros. Todos los habitantes de Yápac son indígenas con rasgos andinos, a excepción de Frank que es mestizo y en secreto, hijo de María y Mr. King (el tirano y abusivo dueño de la mina con Mr. Cup), un secreto porque ella le fue infiel a su esposo Higinio. En el primer diálogo entre Frank, Higinio y los otros mineros (Félix y Tiburcio), Frank compara la vida de los pastores con la del cóndor, pues ambos son bendecidos y libres, a diferencia de las personas que trabajan dentro de las minas más profundas. Higinio cuenta que la última vez que vio un cóndor fue un presagio de desgracia. Entonces el diálogo es interrumpido por Ruperto y Juanacha, dos pastores muy felices porque se van a casar y cuya alegría contrasta con la desgracia de los mineros.

Frank, cuya apariencia física es diferente a la del resto de los indígenas, a lo largo de la zarzuela cuestiona el orden opresivo establecido y luego canta un *Yaraví* (canción popular antigua y, en este caso, similar a una pequeña aria) en la que se pregunta cuál es el sentido de su existencia. Inevitablemente, las actitudes y preguntas de Frank molestan a Mr. King, quien está decidido a castigarlo. Debido a esto, María, en un momento íntimo y privado con Mr. King, pide clemencia para Frank; luego María y Mr. King cantan un dúo para soprano y barítono. Desafortunadamente, Higinio ha escuchado el diálogo entre María y Mr. King y ahora sabe la verdad: Tuvieron un idilio y él no es el padre de Frank.

La segunda parte comienza con el baile de la famosa Cashua dentro de la boda de Ruperto y Juanacha, quienes invitaron a pastores y mineros. Después de que Mr. King humilla a Higinio dentro de la boda, se avecina una tormenta y los pastores cantan una oración a la Virgen María para que la detenga. La tormenta cesa y los pastores bailan el famoso Pasacalle.

Otro pastor llega a la escena e informa a Frank, María y a los otros mineros que Higinio ha matado a Mr. King. Debido a la muerte de Mr. King, Mr. Cup quiere castigar a la gente, pero Frank, loco de ira, lo mata. En medio de la incertidumbre y el pánico por la muerte de los dueños de la mina, aparece un cóndor volando en los cielos. Ellos, interpretándolo como un presagio de esperanza y libertad, exclaman: *¡Todos somos cóndores!*

A pesar de que Abbate y Parker (2012) advirtieron en su libro *A History of Opera* que la ópera en sí misma no es realista, sino sólo una exposición de ideas porque los sentimientos y emociones de los personajes se condensan en unas pocas palabras cantadas (p. 12), el argumento brevemente narrado de *El cóndor pasa...* revela el rico contenido dramático que hay detrás de la melodía conocida en estos días como "El cóndor pasa", que ha sido ignorado por la acción inconsciente del compositor de limitarse a difundir las piezas instrumentales, y la consiguiente acción de los medios de comunicación enfocados en producir más música para venderla. (Por sí sola, esta última no está mal, pero en este caso, ha contribuido a tomar esta melodía por su exotismo a costa de ignorar la crítica social que hay detrás de toda la obra musical).

Al principio, uno se podría limitar a señalar el cuestionamiento de Frank sobre el orden establecido como la única trama, de acuerdo con el contexto donde se escribió la zarzuela, pero teniendo en cuenta las ideas dadas por Enrique E. Cortez (2014, pp. 39-55) y José A. Mazzotti (2014b, pp. 62-63), adicionalmente hay otras dos tramas

subyacentes y enlazadas dentro del argumento: La comparación entre la vida de los mineros con la vida de los pastores, y el significado de la aparición del cóndor.

Sobre la primera, Cortez (2014 p. 47) explica que, dentro de la propuesta de Baudouin, los indígenas se dividen en dos categorías según el trabajo realizado por ellos. Mientras que los indígenas que trabajan dentro de la mina son caracterizados como sumisos, débiles y cobardes y debido a esto son considerados como malos indígenas, destinados a la destrucción por estar integrados a la maquinaria capitalista, los indígenas que se dedican a la agricultura y la ganadería son caracterizados como fuertes y libres y en consecuencia, considerados como indígenas buenos porque representan el futuro. De la misma manera, Mazzotti (2014b) refiere: “La obra corre coherentemente dentro de esta oposición, estableciendo la superioridad moral y física de los pastores de las comunidades, a diferencia de los mineros que apenas ven la luz del sol y solo respiran aire contaminado” (p. 63). De ahí que la vida en las profundidades de las minas sea vista como indeseable, mientras que la vida del pastor en la superficie es vista como el ideal de la felicidad.

Las notas dadas por Cortez y Mazzotti explican la presencia de personajes como Ruperto y Juanacha dentro de la zarzuela, pues como pastores, su libertad, alegría y felicidad contrastan con la opresión, sumisión, vergüenza y el conformismo mostrado por Félix y Tiburcio (los otros mineros). Al final, este contraste entre la actitud de los pastores y la de los mineros tiene un paralelo en el desarrollo de la zarzuela.

Por otro lado, siguiendo a los mismos autores, a pesar de que el cóndor no es un personaje por sí mismo, su presencia contiene un par de significados a la vez que se relaciona con el ideal de vida del pastor. Cortez (2014, p. 48) resalta que la presencia del cóndor es fundamental en el simbolismo de este drama, dado que su primera aparición no es física, sino a manera de un recuerdo de Frank, que invoca al ave para dar dramatismo a su situación minera. Sin embargo, es necesario hacer una pequeña aclaración sobre las notas de Cortez. Aunque usa el término “aparición”, el término correcto debería ser “mención”, porque en el escenario solo hay una aparición del cóndor al final de la zarzuela. El cóndor como personaje solo es mencionado por Frank e Higinio. De la misma manera, aunque la primera mención del cóndor fue hecha por Frank, Higinio hace una segunda mención sobre una aparición anterior del ave, antes de que Frank naciera. Como dijo Cortez, en la mente de Higinio, el rol dramático del cóndor es representar la infidelidad de María con el jefe (quien a su vez encarna la opresión), por lo que es el vivo recuerdo de una tragedia personal (p. 48). Continuando con las explicaciones de Cortez, la tercera mención que hace Frank es en la segunda parte, cuando todos los personajes discuten en la boda de Ruperto y Juanacha, y Frank se identifica con el cóndor que simboliza la rebelión, la venganza y la redención. La última mención es al final de la zarzuela, cuando el cóndor vuela por los cielos y todos los personajes lo interpretan como un presagio de esperanza y libertad (p. 50).

Paralelamente, Mazzotti (2014b) establece otro significado del cóndor también desde la perspectiva de Higinio, pues para este último, la conexión entre el cóndor y el pastor implica la posesión de un conocimiento oculto y valioso. De ahí que exista una visión sumamente positiva de la vida bucólica, toda vez que el contacto con la naturaleza fortalece al ser humano para convertirlo en un elemento interactivo y no en un mero depredador de sus recursos: Frank e Higinio identifican la vida campestre

con una vida sana en la que todos los seres vivos, incluyendo al cóndor, comparten una comunión constante y un poder simbólico. Por tanto, los cóndores representan una vida de pleno ejercicio de la libertad. En cambio, la vida en la mina carece de luz, y al prevalecer la codicia por los metales preciosos, ésta se extingue en la opresión económica y laboral (p. 63).

En resumen, el cóndor por sí mismo tiene diferentes significados según quién hable de él (Frank e Higinio) y esta ambigüedad es la esencia de la elipsis dentro del título *El cóndor pasa...* A diferencia de lo que se decía de la ignorancia del argumento detrás de la melodía conocida en estos días como “El cóndor pasa”, en este punto la ausencia de puntos suspensivos en el título también elimina el significado que esta ave tiene para los personajes. Mientras que “el cóndor pasa” es una frase que menciona una simple acción intrascendente, “*El cóndor pasa...*” denota un suspenso en la acción y una cierta ironía, porque para Frank el cóndor significa libertad y rebelión, mientras que para Higinio significa su propia tragedia y el tan ansiado conocimiento.

¿Cuál es el contexto compositivo de *El Cóndor pasa...*?

Antes de desarrollar este punto, es necesario aclarar que la zarzuela se desenvuelve en dos contextos relacionados entre sí dada la homonimia, pero a la vez distantes por su propia visión de la realidad: el contexto social-literario y el contexto artístico-musical. Ambos reciben el mismo nombre: Indigenismo. Mientras que el primero ayuda a entender el libreto de Baudouin (en consecuencia, el cuestionamiento de Frank), el segundo es útil para entender la música y la estética de Alomía Robles.

El indigenismo en tanto corriente artística y literaria toma a los indígenas como protagonistas de la reconstrucción social tras la derrota peruana en la Guerra del Pacífico en 1879, según las críticas realizadas por Manuel González Prada, quien culpó del problema indígena a las autoridades políticas, religiosas y jurisdiccionales, representadas por el gobernador, el cura y el juez respectivamente, que se agrupaban en la “trinidad embrutecedora del indio”.

Como se advirtió anteriormente, es muy fácil caer en la tentación de limitarse a señalar el cuestionamiento de Frank al orden establecido como el único argumento acorde con el contexto en el que se escribió la zarzuela. Pero, llegados a este punto, una pequeña explicación sobre este aspecto dará más información sobre la perspectiva de Frank.

En la literatura, estas ideas fueron seguidas por escritores como Clorinda Matto de Turner, quien escribió la novela *Aves sin nido* en 1889 y cuya trama es similar al libreto de Baudouin, y José María Arguedas, quien falleció en 1969 y es conocido como el culmen de la corriente literaria indigenista. Por otro lado, en la música tuvo otras connotaciones y orígenes, incluso antes de la Guerra del Pacífico. Como dijo Peter Klarén (2015): “[El indigenismo] evolucionó de ser una forma literaria del liberalismo romántico del siglo XIX, a convertirse en un movimiento poderoso y militante en busca de reformas sociales y políticas a principios del siglo XX” (p. 304).

El indigenismo, como movimiento literario, critica la explotación de los indígenas a manos de los gamonales –terratenientes caracterizados por su inmoralidad y ejercer la opresión– quienes, al verse favorecidos por la ineficiencia y corrupción del gobierno cuando el país estaba controlado por unas pocas familias,

se apoderan injustamente de las tierras ancestrales de los indígenas para obtener diversos bienes derivados de la agricultura, minería o extracción de lana. Así, los escritores narran historias sobre la opresión indígena para crear conciencia sobre la realidad nacional y lograr un cambio social.

Todas las preguntas y críticas de la sociedad en la que se compuso la zarzuela están plasmadas en Frank. Frank, más que un personaje, es el vocero del clamor social que no puede silenciarse por más tiempo y que busca solucionar los problemas de la explotación indígena, la corrupción del gobierno y la injusta distribución de la riqueza.

En la música, el Indigenismo también relacionado con la literatura, tenía sus propias connotaciones y quizás una dirección diferente. Asimismo, siguiendo las explicaciones dadas por Enrique Iturriaga y Juan Carlos Estenssoro (2007), el indigenismo musical fue considerado como sinónimo del nacionalismo pues "los músicos -tanto compositores como arreglistas académicos y populares- adoptaron en su obra ritmos y melodías de origen andino y mestizo y les dieron el tratamiento estético y académico de la tradición occidental, por lo que de esta época destacan los estudios realizados por los folcloristas José Castro, Leandro Alviña, Daniel Alomía Robles y los esposos D'Harcourt, quienes a fines del siglo XIX y principios del XX analizaron el sistema pentafónico en el que se basaban las melodías indígenas, actividad que caracterizó a la naciente escuela cusqueña que se especializó principalmente en realizar investigaciones musicológicas" (p. 122).

Como dijo Mazzotti (2014b):

No olvidemos tampoco que se habían producido numerosas piezas teatrales y musicales de contenido inca e indígena tanto en el Perú como en Buenos Aires y Europa, además del vigoroso teatro quechua cuzqueño de fines del siglo XIX. Obras como la zarzuela "¡Pobre indio!", del italiano Carlos Enrico Pasta, con libreto de Juan Vicente Camacho y Juan Cossio (1868), el drama lírico "Atahualpa", del propio Pasta y Antonio Ghislanzoni (1877), la obra teatral musical "Himac Sumac", de Clorinda Matto de Turner (1884), "El yaraví, o Mariano Melgar"; de Abelardo Gamarra ("El Tunante") y Carmelo Grajales (1893), "Los hijos de los incas", de Wilheelm de Haam, estrenada en Alemania (1895), y la ópera "Ollanta", de José María Valle Riestra con libreto de JC Federico Blume (1900), marcaron la pauta para la recepción favorable de dramas y piezas musicales de temática incaica. El propio Abraham Valdelomar participó en un "Concierto incaico" en el Teatro Municipal de Lima en enero de 1912 al que también contribuyó Daniel Alomía Robles. (p. 62)

Según Luis E. Tord (1978, p. 39), lo novedoso en la zarzuela *Pobre indio* de Carlos E. Pasta fue la inclusión de arreglos musicales que pretendían imitar las melodías indígenas. Sin embargo, en este punto es posible aplicar a la música una de las notas hechas por Mirko Lauer (1976, pp. 98-99) sobre la pintura indigenista, cuando afirma que ésta no busca representar al indio de manera realista -como un personaje oprimido- sino presentar una visión idealizada del inca o del inca exaltado, dando lugar al "tahuantinsuyismo" o -para decirlo de otra manera- al "incaísmo". Para complementar esta idea, conviene citar a Mazzotti (2014a) "... el incaísmo y el indigenismo tuvieron su apogeo en Perú en las primeras décadas del siglo XX, en parte como respuesta al

prolongado gamonalismo y a los incipientes intentos de modernización capitalista...”(p. 10).

Así, es necesario aclarar que, en el ámbito musical, la popularidad derivó no tanto de retratar a los indígenas como la clase oprimida, sino del exotismo que resultaba de asociar las melodías folclóricas indígenas con la desaparecida civilización inca, ya que en el imaginario colectivo la unidad nacional no estaba en los indígenas por sí mismos, sino en el recuerdo del fenecido imperio inca. Wolkowicz (2017, p. 28) relata que los compositores veían en la escala pentatónica al máximo representante del imaginario sonoro incaico sin prestar atención a la autenticidad o fidelidad a la música del pasado, lo que llevó a que se contentaran con cualquier sonoridad nativa o autóctona, “con el fin de crear un arte que era nacional en sonido, pero universal en espíritu”. Por tanto, el éxito de la música considerada nacionalista no derivó de la celebración de la cultura indígena –despreciada por el resto de la sociedad– sino del exotismo que despertaba la idealización del imperio inca. Las audiencias pensaban que el material melódico y rítmico procedían de la cultura inca, cuando en realidad procedían de pequeñas comunidades indígenas. Dicho sea de paso, una de las críticas periodísticas del periódico *Balnearios a El cóndor pasa...* citadas por Wolkowicz (2017, pp. 69-70) deja entrever que la burguesía limeña veía a la música de Alomía Robles como una restauración histórica de la música incaica pero no se encontraba de acuerdo con la trama y texto de la zarzuela. En esa línea, Lloréns, citado por Roque (2022, p. 50) afirma que, alrededor de la década de 1970 ciertos sectores sociales identificaban el pasado prehispánico con lo “indio” (y podían aceptarlo siempre que se utilizara la etiqueta de “incaico”) y el presente con lo “criollo o negroide”, lo que derivó en la división entre “folclórico” y “popular” y los consecuentes estereotipos musicales de lo serrano.

Hay un consenso en afirmar que *El cóndor pasa...* es una zarzuela nacionalista o indigenista por su trama de crítica social y por su música inspirada en el folklore indígena. Sin embargo, después de su exitoso estreno en 1913, los cambios sociales y las acciones realizadas por Alomía Robles llevaron a que las piezas instrumentales de la zarzuela fueran tomadas con exotismo, y por ende, su significado y contenido indigenista fuera ignorado y asociado a la música incaica. Por esta razón, no es de extrañar que en el ámbito sudamericano, los músicos bolivianos hayan enseñado esta música bajo la etiqueta de cultura inca a los músicos argentinos y uruguayos que luego interpretaron la *Cashua* y *Pasacalle* en París frente a Paul Simon y Art Garfunkel, a quienes finalmente les gustó la melodía porque la consideraron exótica y grabaron su propia versión con letras apócrifas, siendo que el exotismo seguía presente cuando se transmitía a nivel mundial. Paralelamente, esto explica por qué las piezas instrumentales de la zarzuela tuvieron éxito en los Estados Unidos.

Como dijo Alomía Robles, citado por Luis Salazar (2014):

En Nueva York, la popularidad de *El Cóndor Pasa* ha estado latente durante doce años y yo era más conocido como el autor de esta pieza musical que por mi propio nombre. Esa música ha merecido todos los honores y la escribí en un momento muy difícil de mi vida, tenía mucho de mi dolor ante la vida; pero no pensé que llegaría tan lejos en el alma de la gente. (p. 30)

En general, la zarzuela fue compuesta dentro de un contexto social y literario que clamaba por un cambio frente a la explotación de los pueblos indígenas y encontró su camino en la voz y los cuestionamientos de Frank, al mismo tiempo que estaba dentro de un contexto musical que anima a la gente a gustar de esas piezas, no por celebrar la cultura indígena en sí misma, sino por una visión exótica sobre la música folclórica como herencia de la cultura incaica.

¿Cómo la música compuesta por Daniel Alomía Robles sirve al drama?

Figura 2

Daniel Alomía Robles



Nota. Fotografía extraída de Página 3 (2024) "Proponen galardonar a Daniel Alomía Robles con la Orden de las Artes y las Letras del Perú". <https://pagina3.pe/actualidad/proponen-galardonar-a-daniel-alomia-robles-con-la-orden-de-las-artes-y-las-letras-del-peru/>

Antes de analizar la música compuesta por Alomía Robles y su relación con el drama, cabe señalar que existen algunas similitudes entre el argumento de *El cóndor pasa...* y el argumento de las óperas veristas/realistas, así como algunas similitudes formulaicas.

En cuanto al realismo operístico, se puede decir que *El cóndor pasa...* no está ambientada en el antiguo imperio inca -como *Ollanta* de José María Valle Riestra y *Atahualpa* de Carlos E. Pasta-, ni se trata de dramas o intrigas entre la aristocracia inca y personajes míticos andinos, sino de un problema social tangible: la explotación indígena y los conflictos de la clase trabajadora, siguiendo la misma trama de la zarzuela *¡Pobre indio!* de Carlos E. Pasta. Además, *El cóndor pasa...* incluye tramas

como el matrimonio entre pastores (Ruperto y Juanacha) y la infidelidad conyugal (María tuvo un romance con Mr. King y traicionó a Higinio). Sobre esta última, a pesar de que la infidelidad no es la trama principal de la zarzuela, lleva a Higinio a vengarse de uno de los dueños de la mina asesinándolo y, como resultado, estalla el conflicto final entre Frank y Mr. Cup. Otras óperas veristas que incluyen la infidelidad o el idilio en sus tramas son *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (en ambos casos, el cónyuge ofendido mata al amante), *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (en este caso la esposa infiel es asesinada, pero también es cierto que Higinio pensó en matar a María) o *Tosca* de Giacomo Puccini (la mujer llora por la muerte del amante, como sucedió con María llorando por la muerte de Mr. King).

Por otra parte, las piezas cantadas en *El cóndor pasa...* como los dos temas corales, el yaraví de Frank (similar a un aria) y el dúo para soprano y barítono de María y Mr. King, según los cánones folclóricos andinos, no son ornamentados ni virtuosos, de la misma manera que las óperas realistas. Sin embargo, las piezas de la zarzuela pueden ser cantadas como piezas separadas dentro de un concierto y pueden tener algunas características estróficas. Por otro lado, la partitura de Robles es sencilla, apenas 1 flauta, 2 clarinetes, 1 trompeta, 1 trombón y orquesta de cuerdas, y por ende es muy diferente de la primera versión de *Ollanta* de Valle-Riestra, que según Jorge Basadre (2014) tenía muchas reminiscencias de la *Aida* de Verdi como “coros, entradas triunfales, marcha y motivos melódicos demasiado italianos” (p. 99). No en vano Enrique Pinilla (2007, pp. 132 – 143) afirmaría que “la obra de Daniel Alomía Robles goza de una mayor originalidad que la obra de Valle Riestra o López Mindreau”.

En este momento, es posible decir de *Ollanta* y *El cóndor pasa...* que ambas son nacionalistas por la visión estética, pero no indigenistas ni realistas. Mientras que *Ollanta* está más cerca de *Aida* o *Nabucco*, *El cóndor pasa...* está más cerca de *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci*.

No sólo las similitudes se limitan al realismo operístico, sino también a la fórmula de la ópera seria. La inclusión de Ruperto y Juanacha (dos pastores alegres que están muy contentos porque se van a casar) como tema cómico, también cumple una función similar a la del *intermedio* en la ópera seria, aunque su actuación no incluye música por sí misma (no cantan), sino cuando el resto de personajes están bailando en las piezas instrumentales o cantando la oración a la Virgen, pero la distribución de las piezas podría clasificarse de la siguiente manera: El preludio orquestal, el coro de mineros, el aria de Frank y el dúo de María y Mr. King posee una trama seria, mientras que la Cashua, la Oración a la Virgen por el coro de pastores y el Pasacalle se sitúan en el centro de la zarzuela después del dúo de María y Mr. King y antes del asesinato de Mr. King por Higinio y la pelea de Frank con los otros mineros y Mr. Cup.

Sería muy precipitado afirmar sin pruebas tangibles que Baudouin y Alomía Robles tenían esto en mente cuando produjeron la zarzuela, pero vale la pena mencionar estas similitudes con la ópera seria. Paralelamente, también sería arriesgado afirmar que ambos pensaron en el verismo italiano cuando produjeron el libreto y la música para la zarzuela; sin embargo, es posible afirmar que el concepto era similar: retratar la realidad social a través de un material musical sobrio –debido a las limitadas posibilidades instrumentales en aquellos años– y cercano al folclore musical de la realidad indígena representada.

Respecto del rol de la música como servidora del drama, es necesario decir que dentro de la zarzuela sólo hay siete piezas musicales: 1) Preludio; 2) Coro de hombres; 3) Yaraví solo para tenor (Aria para tenor solo); 4) Dúo de soprano y barítono; 5) Cashua; 6) Plegaria; 7) Pasacalle.

Siguiendo a Joseph Kerman (1988), hay tres formas principales en las que la música sirve al drama: ya sea caracterizando o subvirtiendo a un personaje; generando o anulando una acción; y estableciendo y demoliendo un mundo o entorno (p. 215). En ese sentido, la caracterización se refiere a dar información sobre el mundo interno de los personajes o incluso subvertirla hasta el punto de hacer que los personajes sean irreconocibles, pues tampoco es una obligación ineludible el que estos sean coherentes (pp. 215-218). Respecto de la generación o anulación de una acción, se trata de que la música demuestre la reacción de los sujetos frente a momentos importantes y el cómo los sujetos experimentan un momento en función de otro momento, incluyendo la trivialización o anulación si es que la música resulta “inadecuada” para el momento concreto (pp. 219-221). Finalmente, el establecimiento o demolición del entorno significa que la música es capaz de definir un campo concreto de acción o un discurso, de manera que la atmósfera resultante (que es incluso superior a la caracterización o a la acción del sujeto) es similar a los complementos no verbales como la iluminación o el vestuario (pp. 223-224). Para desarrollar este tema, se intentará encontrar el papel o roles que cumple la música en cada pieza de la zarzuela a la luz de la perspectiva crítica de Kerman (1988).

1. Preludio: Propiamente, dentro del manuscrito de Alomía Robles esta parte no muestra ese título, sino simplemente *El cóndor pasa...* El título fue puesto por Luis Salazar cuando reconstruyó la zarzuela. Este prelude orquestal está escrito en la tonalidad de *mi* menor y la instrumentación es para 1 flauta, 2 clarinetes, 1 trompeta, 1 trombón y orquesta de cuerdas. La célula melódica mostrada al principio –también conocida como el tema de la quena de los pastores–, la cual es introducida por la flauta, sólo trata de establecer una atmósfera bucólica (según el libreto, esta melodía es interpretada por un pastor en su flauta). Propiamente, tanto la idea melódica mostrada y desarrollada en el prelude como la orquestación se limitan a establecer la atmósfera dramática como la trama principal de la zarzuela. El prelude no incluye momentos animados o alegres y no contiene ninguna cita de las danzas conocidas (Cashua y Pasacalle). En consecuencia, resalta la naturaleza dramática del libreto desde la perspectiva de los mineros como la trama principal en vez de la subtrama cómica de los pastores. Esta parte de la zarzuela, quizá por la falta de difusión comercial, no ha sufrido cambios en su interpretación, aunque Alomía Robles la publicó como pieza aparte junto con la Cashua y Pasacalle. Sin embargo, Salazar (2014, p. 33) dice que, para fines de difusión comercial, en las grabaciones el tema de la quena del pastor sufre modificaciones rítmicas y es precedido o seguido por acrobacias escalísticas.

2. Coro de hombres: Esta parte muestra este título. El material melódico es el mismo que el del preludio. Los hombres cantan este texto:

Ya en la nieve de las cumbres
 comienza a brillar el Sol,
 y el día, la luz y el cielo
 para nosotros no son;
 que cuando raya la aurora
 nos manda la esclavitud
 sepultarnos en la tierra
 huyendo del cielo azul,
 para arrancarle a su entraña
 la riqueza del metal
 que al incendio de los hornos
 nuestros lomos llevarán.
 Ya en la nieve de las cumbres
 comienza a brillar el Sol.
 Para nosotros la noche
 y el día para el pastor.

Esta pieza está en la tonalidad de *mi* menor. En este caso, los roles que desempeña la música están relacionados con establecer una caracterización y generar una acción. Sobre el primero, este texto es cantado por los mineros en una tonalidad menor de acuerdo con la atmósfera dramática establecida por el preludio. Al mismo tiempo, la orquestación y las inflexiones de voz acentúan la sensación de pesadez que caracteriza el trabajo minero en el contexto de la explotación indígena.

3. *Yaraví*, solo para tenor: el *Yaraví* es una antigua canción folclórica andina surgida alrededor del siglo XVIII. Según Marcela Cornejo Díaz (2012), el *yaraví* se conceptualiza como un canto vernáculo de origen indígena o mestizo que trata sobre la tristeza humana. Existen dos tipos de *yaraví*: 1) El *melgariano* o mestizo de tradición señorial, que no era más que un canto melancólico de corta duración, en lengua castellana, que podía ser interpretado en forma popular –con acompañamiento de guitarra– o en forma académica–con acompañamiento de piano–; y 2) El no *melgariano* o mestizo de tradición indígena, que podía cantarse en castellano o quechua, pero con una temática también abierta a lo épico y divino y con una mayor extensión debido a la inclusión de una fuga adicional (p. 197). En este caso, el *yaraví* escrito para ser cantado por Frank es el *melgariano*, pero con acompañamiento orquestal.

A pesar de que en la partitura se especifica que esta “aria” es para tenor, en dos de las tres únicas grabaciones disponibles, a saber el CD con los parlamentos y piezas musicales a cargo de la Compañía Lírica José Mojica bajo la dirección de Luis Salazar Mejía (2013),⁴ la puesta en escena organizada por

4. El cóndor pasa original: <https://www.youtube.com/watch?v=eJYEqRSI1ug>

el Colectivo Cultural Centenario El Cóndor Pasa bajo la dirección de Wilfredo Tarazona (2013),⁵ y la del Coro Nacional del Perú con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Fernando Valcárcel (2018)⁶ porque no hay otra adicional después del estreno en 1913 y antes de 2013, esta aria es cantada por un barítono. El texto es:

Pobre alma prisionera
de tu dolor
y del cruel enigma
que te forjó
¡Qué duras cadenas
las de tu destino!
Maldita lumbre trágica
de mis cabellos
que envuelve mi vida
toda con su misterio.
Porqué si son rubios
mi vida es tan negra
y tiene esta ansia
de sangre y guerra.

En esta aria, los roles que desempeña la música están relacionados con la caracterización y la generación de una acción. Escrita en la tonalidad de si menor, la melodía comienza con un intervalo ascendente de 6ª menor. Las inflexiones de voz y la instrumentación siguen el estilo folclórico del yaraví y permiten caracterizar a Frank como el héroe operístico infeliz y melancólico. Además, esta aria sigue las pautas del realismo operístico, ya que no es una canción virtuosa, ornamentada o colorida. En consecuencia, la acción generada por la música acentúa la profundidad del monólogo existencial, un concepto similar al del aria "La mamma morta" de la ópera *Andrea Chénier* de Umberto Giordano.

5. Wilfredo Tarazona (2013).

6. El cóndor pasa. Zarzuela completa. Coro Nacional del Perú (2018), <https://www.youtube.com/watch?v=GF1ZPJ8ZvGE>

4. Dúo de soprano y barítono: Este dúo es cantado por María y Mr. King. El texto es:

María: Perdónalo, taita; el hijo es del amor
y de tu sangre;
por eso fue que heredó tu altivez.
Cuando lo vi nacer
era su vida toda
solo tristeza.
Taita, tú nunca me has amado
cuando llegaste
solo tuviste un capricho
que me hizo madre.
Fue cosa del diablo
que trajo el deseo
e hizo mi vida
un duro infierno.

Mr. King: Yo te amo solo a ti,
a tu carne cobriza,
que es mía como todo
lo que encierra la mina.
¡Frank! ¡Qué importa Frank!
Sólo sé de dos amores;
tu amor y el de la veta;
los dos son de cobre.

María: Taita, no sé qué presiento,
perdona a Frank.

Mr. King: Mirame, dame tus labios,
yo solo pienso en amar.

María: Amor es fatalidad,
incendio que siente mi alma
y que abrazándome está.

Mr. King: ¡Amor!

María: ¡Oh, perdón! Taita,
perdona a Frank.

Mr. King: Amor, yo solo sé del amor
después sabré perdonar.

En este dúo, la música contribuye al dramatismo estableciendo una caracterización y generando una acción. En cuanto a María, su personaje se estableció siguiendo la convención operística de dar a la soprano el papel de una madre afligida (de manera similar a la Reina de la Noche en *La flauta mágica* de Mozart), mientras que su intervención es en la tonalidad de *fa* menor y su línea melódica es principalmente pentatónica. Además, su acción, consistente en suplicar clemencia para su hijo, se ve reforzada por el acompañamiento de los instrumentos de cuerda sin la intervención

de los metales. Es un concepto similar a la parte final del aria "Cortigiani, vil razza dannata" de la ópera *Rigoletto* de Verdi, en la que el personaje epónimo ruega a los cortesanos por su hija.

Por otro lado, el personaje de Mr. King se estableció siguiendo la convención operística de darle al baritono el papel de villano (de manera similar a Pizarro en la ópera *Fidelio* de Beethoven), mientras que su intervención es en la tonalidad de *fa* mayor y su línea melódica es diatónica. Del mismo modo, su acción, consistente en reclamar a María, Frank y la mina como de su propiedad de manera arrogante, se ve reforzada por la intervención de los instrumentos de viento-metal.

Este dúo también sigue las pautas del realismo operístico ya que ambas líneas melódicas no destilan virtuosismo y tampoco tienen excesiva ornamentación.

- 5. Cashua:** Esta pieza instrumental, que está escrita en la tonalidad de *sol* menor, en tempo *Andantino casi allegretto*, es una pieza bastante ágil y tiene tres funciones dentro de la zarzuela. La primera es para marcar el inicio de la segunda parte. Paralelamente, pertenece al intermedio de la zarzuela que incluía la danza. Por último, también resalta la subtrama cómica incluida en la ópera seria.

Esta pieza es ejecutada dentro de la boda de Ruperto y Juanacha, mientras los pastores bailan. Por lo tanto, esto realmente no tiene nada que ver con la idea exótica que se le atribuye del cóndor volador. Esta es probablemente la parte de la zarzuela que, en el contexto de la difusión comercial, ha sufrido las menores modificaciones en cuanto a su interpretación, pero sí las mayores descontextualizaciones.

Siguiendo los roles propuestos por Kerman (1988), cumple con todos éstos. Establece una caracterización porque no se relaciona con los miserables mineros, sino con los alegres y felices pastores, ya que como se explicó antes, según la visión de Baudouin, la vida en las profundidades de las minas es vista como indeseable, mientras que la vida del pastor en la superficie es vista como el ideal de la felicidad.

Debido a que los pastores se caracterizan por ser personas libres y felices, su acción generada es que puedan reír y bailar, lo cual es reforzado por la música. Desde el punto de vista de los mineros, esta acción queda anulada: sólo pueden anhelar la felicidad y envidiar la placidez de los pastores.

Finalmente, mientras el Preludio y el coro de hombres establecían una atmósfera dramática y trágica de acuerdo con la crítica social encarnada en el estatus de los trabajadores mineros, la Cashua derriba este mundo por unos momentos a través de una danza pastoril.

- 6. Plegaria (Oración):** Esta parte es cantada por un coro de pastores y el material melódico es el mismo que el Preludio y el coro de hombres, pero difiere en la tonalidad (*re* menor), el tratamiento y el acompañamiento. El texto es:

Dulce reina de las cumbres,
 patrona de este lugar,
 por amor de los humildes
 tiende tu manto de paz,
 alejador de los rayos
 y la tormenta,
 que van dos almas
 en pos de tu hijo
 por la bendición nupcial
 Madre de desconsolados
 de su dolor ten piedad
 y cúbrelos con tu manto
 que aleja la tempestad.

De manera similar al coro masculino, los roles que cumple la música se relacionan con establecer una caracterización y generar una acción. En cuanto a la caracterización, es cantada por el coro SATB (según el contexto social y la visión de Baudouin, las mujeres pueden trabajar en el campo, pero no en la mina) después de que una tormenta amenaza con interrumpir la boda de Ruperto y Juanacha. Además, el coro está acompañado por cuerdas, a diferencia del Preludio y el coro de hombres, cuya partitura es más pesada con instrumentos de metal. En cuanto a la generación de una acción, esta pieza coral está escrita de la misma manera que un coral religioso, y debido a que su línea melódica es principalmente pentatónica y su textura es homofónica, evoca la pieza sacra peruana *Hanacpachap cussicuinin*, que es conocida como la pieza coral más antigua –si no la primera– compuesta en el Nuevo Mundo. Ambas piezas corales están escritas en la misma tonalidad (*re menor*) y terminan en una tercera de picardía.

7. Pasacalle: Esta pieza instrumental, que está escrita en la tonalidad de la menor y cuyo *tempo* es *Allegretto moderato*, es más ágil que la Cashua y es la última pieza de la zarzuela. A diferencia de la Cashua, sus funciones son marcar el final del intermedio de la zarzuela a través de otra danza. También destaca la subtrama cómica o menos trágica incluida en la ópera seria. Del mismo modo, todas las anotaciones sobre la música como servidora del drama con respecto a la Cashua son aplicables al Pasacalle.

A diferencia del Preludio y la Cashua, esta es la parte de la zarzuela que, en el contexto de la difusión comercial, ha sufrido el mayor número de modificaciones en cuanto a su interpretación. De acuerdo con Salazar (2014), para fines de difusión comercial, después de la introducción modificada –como se dijo sobre el Preludio–, la melodía del Pasacalle se interpreta lentamente como si fuera un Yaraví con acompañamiento de danza o fox-incaico, para luego interpretarse de la manera correcta como fue escrita por Alomía Robles y terminar con la Cashua (p. 33). Además, Salazar menciona que “los músicos peruanos parecen ser conscientes de que el tema del cóndor no es un yaraví.

No recuerdo haber escuchado nunca una versión con ese acompañamiento” (p. 33). Obviamente, este nuevo estilo de representación está fuera del contexto dramático tal y como se estableció en el libreto de Baudouin porque el propósito del Pasacalle es resaltar la felicidad de los pastores, mas no la desgracia humana. Esta es una pieza para ser bailada y no para fomentar la contemplación o la meditación.

Conclusiones

Dentro de todo el repertorio académico peruano, algunas de las piezas musicales más conocidas son el *Pasacalle* y la *Cashua* de la zarzuela *El cóndor pasa...*, sin embargo la descontextualización que sufrieron estos bailes no empezó con grabación que Paul Simon y Art Garfunkel hicieron alrededor de la década de 1970 sino con la mala gestión de los derechos de propiedad intelectual por parte de Daniel Alomía Robles, no obstante que el contexto cultural para la zarzuela era el más propicio y la música contaba con melodías reconocibles. El argumento y tramas subyacentes en *El cóndor pasa...* influyen en la relación entre música y drama al interior de la zarzuela toda vez que ésta guarda similitudes con las óperas veristas. Aunque el contexto social y literario eran propicios para que la música de la zarzuela alcanzara popularidad, el inconveniente fue que tanto compositores como audiencias no celebraban la cultura indígena en sí misma sino el exotismo incaico, lo que también contribuyó con la descontextualización de la música y a descuidar la relación entre música y drama. Finalmente, del análisis a la luz de la perspectiva de Joseph Kerman sobre las tres formas principales en las que la música sirve al drama: ya sea caracterizando o subvirtiendo a un personaje, generando o anulando una acción, y estableciendo y demoliendo un mundo o entorno, se tiene que la música de Daniel Alomía Robles cumple efectivamente estos roles conforme al drama del libreto de Baudouin, de manera similar a muchas óperas veristas u óperas que conforman el repertorio estándar.

Rol de autores Credit

LRP:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por el propio autor.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo con el código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Abbate, C. y Parker, R. (2012). *A History of Opera*. W. W. Norton.
- Alomía Robles, D. (s.f.). *El cóndor pasa... [partitura]*.
- Alomía Robles, D. (Compositor); Baudouin, J. (Libretista). (2013). *El cóndor pasa... Cien años después* [CD con librito]. Colectivo Cultural Centenario El Cóndor Pasa.
- Alomía Robles, D. (Compositor) y Baudouin, J. (Libretista). (2013). *El cóndor pasa...* [Video]. Compañía Lírica José Mojica, Salazar Mejía, L. (Director). <https://www.youtube.com/watch?v=eJYEqRSI1ug>
- Alomía Robles, D. (Compositor) y Baudouin, J. (Libretista). (2013). *El cóndor pasa...* [Video]. Colectivo Cultural Centenario El Cóndor Pasa, Tarazona, W. (Director).
- Alomía Robles, D. (Compositor); Baudouin, J. (Libretista). (2018) *El cóndor pasa...* [Video]. Coro Nacional del Perú y Orquesta Sinfónica Nacional, Valcárcel, F. (Director). <https://www.youtube.com/watch?v=GF1ZPJ8ZvGE>
- Basadre, J. (2014). *Historia de la República del Perú (1822-1933): t. 17. Adenda. Breves notas con la educación, la ciencia y la cultura entre 1895-1933*. Cantabria
- Cornejo, M. (2012). *Música popular tradicional del Valle del Chili*. Theia.
- Cortez, E. (2014). Mestizaje y revolución en *El cóndor pasa...* de Julio Baudouin. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 39-55.
- Iturriaga, E. y Estenssoro J. C. (2007). Emancipación y república: siglo XIX. En C. Bolaños, J. Quezada, J. Estenssoro, E. Iturriaga y R. Romero, *La música en el Perú* (pp. 103-124). Fondo Editorial Filarmonía.
- Kerman, J. (1988). *Opera as Drama*. University of California Press.
- Klarén, P. (2015). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul Editores.
- Mazzotti, J. (2014a). Presentación: El cóndor pasa... y el indigenismo queda. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 9-10.
- Mazzotti, J. (2014b). El cóndor pasa... por el humo: incaísmo, ecologismo y minería. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 57-72.
- Página 3. (2024, 14 de marzo). Proponen galardonar a Daniel Alomía Robles con la Orden de las Artes y las Letras del Perú. <https://pagina3.pe/actualidad/proponen-galardonar-a-daniel-alomia-robles-con-la-orden-de-las-artes-y-las-letras-del-peru/>

- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños, J. Quezada, J. Estenssoro, E. Iturriaga y R. Romero, *La música en el Perú* (pp. 125-214). Fondo Editorial Filarmonía.
- Roque, S. (2022). *El imaginario popular entorno a El cóndor pasa: Un análisis semiótico musical* [Tesis para obtener el grado académico de Magister en Musicología, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22250>
- Salazar, L. (2013). *El Misterio del Cóndor: memoria e historia del "El Cóndor Pasa..."*. Ediciones Taky Onkoy.
- Salazar, L. (2013, 17 de abril). *Julio Baudouin*. Músicas del Perú: música peruana, historia, temas. <https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2013/04/julio-baudouin-en-la-madrugada-de-un.html>
- Salazar, L. (2014). El cóndor pasa... y sus misterios. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 11-37.
- Tord, L.E. (1978). *El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Editoriales Unidas S.A.
- Vera, A. (2006). *Música, danza, tradición y personajes puneños. Treinta años después*. Autor.
- Wolkowicz, V. (2017). *Inventing Inca Music: Indigenist Discourses in Nationalist and Americanist Art Music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)*. <https://doi.org/10.17863/CAM.22059>
- Zevallos, U. (2014). El cóndor pasa... Apropiações y reapropiações musicales en globalización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 73-86.



Abel Páez Díaz
(Pinar del Río, 1968)



Nació en Consolación del Sur, Pinar del Río, Cuba. Se ha dedicado a la música desde una edad temprana. Se integró en 1989 a la Orquesta Nacional de Conciertos de La Habana y, durante la década de 1990, perteneció a diversos grupos de música cubana, alcanzando un profundo conocimiento de los ritmos y melodías tradicionales de su país. En 1994, emigró a Perú, donde se unió a la Orquesta Filarmónica de Lima, con la cual participó en diversas temporadas de conciertos, ópera y zarzuela, bajo la batuta de maestros como Miguel Harth-Bedoya y Eduardo García Barrios.

Actualmente, está involucrado en dos proyectos musicales: La Sonora Páez, que se enfoca en la música tradicional cubana, y Kebolá, un grupo de Jazz Latino. Trabaja como docente de música en el Colegio Peruano Suizo Pestalozzi y en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En esta última, es responsable del área de ensambles, el área de viento metal y es director de la Latin Perú Big Band.

La Timba en Cuba y en Perú: un análisis musical comparativo entre dos bandas musicales

Timba in Cuba and Peru: a comparative musical analysis between two musical bands

Abel Páez Díaz

Pontificia Universidad Católica del Perú

Pinar del Río, Cuba

apaez@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0007-5563-6654>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

La timba es un fenómeno musical de gran impacto social, que expresa las emociones y protestas de un pueblo oprimido por la carencia económica que atravesaba Cuba. Es considerada como un intergénero que surge de la fusión e influencia de música estadounidense como el *jazz*, el *funk*, el rock y ritmos afrocubanos. El objetivo de este artículo es comparar y precisar las diferencias entre la timba cubana y la timba peruana, por medio del análisis musical entre dos temas de las agrupaciones NG La Banda, residente en Cuba, y Los Conquistadores de la Salsa, residente en el Perú. Los hallazgos mostraron que el tema "Fururú Farará" posee un lenguaje musical de influencia "popular comercial" y en el caso del tema "No se puede tapar el sol" se distingue la diversidad de recursos musicales bajo el predominio de la música norteamericana y afrocubana.

Palabras clave

Timba; Cuba; Perú; análisis musical; simplificación musical

Abstract

Timba is a musical phenomenon of great social impact, and one which expresses the emotions and protests of a people oppressed by the economic lack that Cuba was going through. It is considered an intergenre that arises from the fusion and influence of American music such as jazz, funk, rock and Afro-Cuban rhythms. The objective of the article is to compare and clarify the differences between Cuban timba and Peruvian timba, through musical analysis between two songs by the groups NG La Banda, resident in Cuba, and Los Conquistadores de la Salsa, resident in Peru. The findings showed that the song "Fururu Farara" has a musical language of "commercial popular" influence and in the case of the song "No se puede tapar el sol" the diversity of musical resources is distinguished under the predominance of North American and Afro-Cuban music.

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.216>



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

Keywords

Timba; Cuba; Peru; musical analysis; musical simplification

Introducción

Según Rubén López-Cano (2007), la timba se considera un género musical cubano que aparece en la década de 1980 y va desarrollándose en los 90, como una fusión de géneros populares foráneos con ritmos cubanos. Sin embargo, la timba no posee una definición estricta, sino sólo acercamientos a su conceptualización con coincidencias en características específicas, planteados por diferentes musicólogos.

López-Cano (2007) define a la timba como: "un tipo de músicaailable cubana que, por medio de determinados mecanismos semióticos y cognitivos, gestiona, reorganiza, construye y semiotiza la agresividad que los jóvenes cubanos padecen a causa de sus precarias condiciones socioeconómicas" (p.2). Similarmente, Reggiani (citado por Navarro, 2017) considera que la fusión de diferentes géneros musicales que originaron la timba se vio influida por dos aspectos: uno de orden musical y otro de orden político y social, debido a la crisis económica que se vivía en aquella época.

Por medio de estas dos definiciones se comprende que la timba es un fenómeno con una enorme repercusión social, porque cuando se interpreta, se canta o baila, se genera la inspiración y expresión de los sentimientos del pueblo cubano, que eleva su voz como protesta contra un sistema político que originó una crisis socioeconómica.

Al inicio, la timba fue concebida como salsa cubana¹ y luego se convirtió en timba (Acosta, citado por López-Cano, 2007). Por esta razón, Reggiani afirma que la timba puede verse como un nuevo sonido de la salsa, influida por la música estadounidense por encima de la tradicional música de Cuba (citado por Navarro, 2017).

Adicionalmente, González y Casanella (2020) en su artículo "La timba cubana, un intergénero contemporáneo" mencionan que la timba se ha consolidado como el intergénero más simbólico de Cuba, repercutiendo y popularizándose en varias partes del mundo, donde la mezcla de elementos musicales de géneros como el jazz, el bebop, el funk, el rock y los ritmos afrocubanos² abre espacio para el sonido de las trompetas, los trombones y los saxofones, así como el ritmo de la batería y los timbales.

Cultura Cubana (2020) en uno de los extractos acerca de la timba, publicó que:

Entre las características del tratamiento musical que dio lugar a la timba con el paso de los años, se encuentran las nuevas formas de manipular los planos sonoros y los contrastes rítmicos, la colérica tensión y el empleo de sonoridades más vigorosas a cargo de la sección de vientos y de percusión, las cuales inciden en el resultado de una música notablemente dinámica y agresiva. (p.4)

-
1. Baile cubano, generalmente ejecutado en círculo, conforma lo que se denomina Rueda Cubana, o también en modalidad de parejas sueltas. En términos de su estilo de baile, se distingue por su vistosidad, una naturaleza juguetona, su ritmo energético y animado (Delgado, 2017).
 2. Es la fusión de las influencias africanas y españolas que dio lugar a muchas nuevas formas musicales, entre ellos los ritmos afrocubanos incluidos en Afro Latin Drum Machine (Rabanal, 2023).

Para complementar, Javier Vera y Joel Vélez (2018) refieren que la particularidad del conjunto de instrumentos de viento (trompeta, trombón y saxofón) es: “la ejecución de frases melódicas distorsionadas y, generalmente, que son desarrolladas en los registros más agudos de los mismos” (p.20). Como lo mencionan González y Casanella (2020), esta sección se complementa con la percusión conformada, a todas luces, por instrumentos de percusión mayor y menor como timbales, batería, congas, etc., los cuales están encargados de mostrar un meritorio trabajo musical con ritmo y agresividad, sumándole la ejecución de los conocidos tumbaos³ en el piano, así como el bajo y los cantantes.

El virtuosismo del que hace gala la sección de vientos, es producto de la formación musical que se brinda en Cuba, en donde los músicos desarrollan una capacidad técnica notable acompañada de una interpretación destacable y virtuosa (Zenet, 2019). Dicha formación musical también encierra el entendimiento de la música popularailable cubana, resultado de la unión de las tradiciones de los ritmos afrocubanos, como la rumba, y de las sonoridades modernas y sofisticadas del más reciente pop afronorteamericano (López-Cano, 2007).

Siguiendo con el recorrido de la timba, una de las primeras agrupaciones en ejecutarla, fue NG La Banda dirigida por José Luis Cortés, “El Tosco”, cerca del año 1988 (NG La Banda, s.f.). Así mismo, dentro de las otras orquestas pioneras en este ritmo, se puede mencionar a la orquesta cubano-peruana (mezcla de músicos cubanos y peruanos) Los Conquistadores de la Salsa, cuyo director, el cubano Robert Armas, la constituyó en agosto de 1996 en La Habana, cuando la timba se encontraba en todo su apogeo. En su página oficial, se relata como la banda llegó a Lima, con el propósito de llevar a cabo una gira promocional durante seis meses. La buena acogida posibilitó que la agrupación decidiera instalarse en la capital peruana.

De igual forma, en una entrevista personal realizada en el 2019 a Robert Armas, director de Los Conquistadores de la Salsa, éste comentó que, al instalarse en Perú, no encontró suficientes músicos peruanos que ejecutaran frases melódicas distorsionadas y con registros muy agudos en instrumentos de viento; por tal motivo, tuvo que recurrir a la simplificación de elementos musicales, cuya definición se explica en el siguiente párrafo. Todo ello con el objetivo de reunir músicos que interpretaran y adaptaran la timba en el escenario peruano. El Perú no carece de músicos virtuosos con la capacidad de interpretar la timba cubana, pero suelen desempeñarse en la música clásica, el jazz y otros géneros musicales alejados de la timba y su nivel musical implica honorarios elevados (R. Armas, comunicación personal, 2019).

El proceso de simplificación musical se puede definir como una reducción en música, la cual consiste en:

Volver a escribir una composición, inicialmente creada para un conjunto amplio de instrumentos o voces, y cuyo resultado es para un grupo más abreviado o también para un solo instrumento. En este caso, la sección de vientos interviene en la creación de los arreglos a distintos niveles debido a que el arreglista en su labor debe tener en cuenta el dominio técnico de cada integrante. (Páez, 2021, p.5)

3. Patrón relativamente conciso de carácter repetitivo y toma forma sobre la base de específicos modelos rítmico-melódico-armónicos. Es un fenómeno de indiscutible repercusión en el contexto cultural de Cuba, sobre todo, debido a la incidencia que ha tenido en el sentir y el quehacer musical del cubano (Alegria, 2006).

Las investigaciones sobre el fenómeno de la simplificación musical son escasas. Sin embargo, entre los estudios encontrados se puede mencionar la *Propuesta de simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la nación argentina*, en donde se buscó representar la utilización del taquígrafo de la escritura musical con el objetivo de tener mayor precisión y facilidad de lectura (Fernández, 2012). Por otro lado, Sierra y Casado (2012) llevaron a cabo una investigación denominada *Poesía en Música: Guía didáctica para el profesor*, donde concluyen que los compositores del clasicismo vienés, en oposición al barroco, buscaron una simplificación musical, refiriendo que son "líneas melódicas sencillas, una estructura básica de frases antecedentes y consecuentes de ocho compases, regularidad y equilibrio entre bloques temáticos y un menor uso del contrapunto" (p. 17). De aquí surgen géneros tales como la sinfonía, las sonatas para piano y el cuarteto de cuerdas.

El análisis musical comparativo, entre los temas "No se puede tapan el sol" de la agrupación NG La Banda, de Cuba, y "Fururú farará" de la agrupación Los Conquistadores de la Salsa, del Perú, pone el énfasis en la sección de vientos. Dicho análisis se complementa con entrevistas realizadas a seis músicos y productores musicales de timba para indagar acerca de su experiencia y así comparar y contrastar sus respuestas. Con este propósito, el estudio del proceso de simplificación musical jugará un papel central, especialmente con la práctica coincidente de la sección de vientos de la agrupación Los Conquistadores de la Salsa del Perú, como se explicará más adelante.

Definición y características de la timba

Tomando como base las definiciones de López-Cano (2007) y González y Casanella (2020) acerca de la timba, se concluye que ésta es un intergénero⁴ derivado de un híbrido de diferentes géneros musicales, donde se semiotiza elementos característicos del contexto socio político que la ciudadanía cubana atravesaba, mostrados en un ritmo agresivo⁵ y lleno de protestas por las condiciones económicas precarias en las que tenía que vivir el pueblo cubano.

De acuerdo al artículo de López-Cano (2007), "El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana", se determinaron ciertas características de la timba con el objetivo de conocerla más de cerca y para complementar el análisis comparativo que se llevó a cabo en este artículo.

4. Se refiere a un híbrido concreto que se nutre de diferentes géneros (o sus rasgos estilísticos derivados), con una mezcla específica y muy dinámica de elementos yuxtapuestos que se muestran en permanente pugna interna o tensiones, que no permiten precisar, de manera estable, los componentes, lo cual no descarta que sea posible una relativa coherencia a través de uno o más comportamientos musicales (González y Casanella, 2020).

5. Característica de la timba, resultado de la ejecución de frases melódicas dislocadas ejecutadas en los registros más agudos que permite el dinamismo de la música y se traspasa a lo danzario (López Cano, 2005).

Tabla 1
Características de la timba

Características	Ejemplos
<p>Se caracteriza por tener piezas hondamente seccionadas. Cada sección goza de una individualidad estilística particular y puede diferenciarse una de la otras. Es usual que se inicie con formas más cercanas a la salsa y finalice en sonoridades más enérgicas.</p>	<p>“Un tipo como yo” de NG La Banda (https://youtu.be/wwirkT1S5u8):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2:07 al 2:19 influencias del <i>funk</i> y rock • 2:51 al 3:08 vientos al estilo <i>funk</i>⁶, • 3:30 al 4:13 bomba o mazacote⁷ • 4:58 al 5:18 vuelven los vientos estilo <i>funk</i>.
<p>No suele iniciarse con el virtuosismo de los metales, sino que comienza de forma súbita en uno de los estribillos que serán cantados a manera de montuno,⁸ procedimiento conocido como ataque por el estribillo. Se puede apreciar mejor en los conciertos en vivo.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 0:00 al 0:31 ataque por el estribillo, • 0:32 al 0:42 Introducción de los vientos, • 3:05 al 4:15 repetición del inicio en forma de montuno.
<p>Su apariencia es más cercana a la salsa, pero otras veces a los estilos de baladas románticas y a géneros clásicos (el bolero, el son). Después de las estrofas interpretadas por el cantante principal, se da inicio a los interludios instrumentales conocidos como mambos.¹⁰ La instrumentación dominante la integran las trompetas, trombones y saxofones, mostrando la influencia del <i>jazz</i> y el <i>funk</i>.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 0:42 al 0:58 La voz se asemeja al estilo de las baladas románticas, • 0:59 al 1:09 Coro con ritmo charanga,¹¹ típico de la música tradicional cubana, • 2:44 al 3:04 Mambo que evidencia el predominio del <i>jazz</i> y el <i>funk</i>.

6. Música rítmica y bailable, producto de la fusión de soul, jazz y ritmos iberoamericanos, donde se realiza la percusión y el bajo eléctrico (De Gorgot, 2015).

7. Momento de la timba donde resalta la expresión de libertad y de jolgorio (Relatos salseros, s.f.).

8. Es un estribillo de la timba, un fragmento rítmico y melódico breve que se realiza con el baile (Eliel Lazo, 2011).

9. Repeticiones de una o varias estrofas de una composición, similar al coro (Funk45, 2020).

10. Ritmo sincopado derivado del cinquillo cubano, originario de Cuba que estuvo presente en el escenario durante veinte años, aproximadamente, hasta la década de los 60. Es una parte netamente instrumental, donde se aprecian las cualidades de los instrumentistas (León, 2017).

11. Tipo de conjunto musical cubano, derivado de la orquesta típica o de viento, cuyo formato está constituido por flauta, violines, contrabajo, conga, timbal, güiro y piano, y se le ha incorporado la tumbadora, otros dos violines y tres cantantes (Delgado, 2017).

Características	Ejemplos
<p>Se logra una diferenciación entre la timba y la salsa debido a que en la misma canción puede darse un gran número de estribillos o coros. Usualmente, la letra de un nuevo coro añade o retira información de la letra anterior.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2:04 al 2:30 primer coro, • 3:15 al 4:04 segundo coro, utilizado como comienzo en el tema, • 4:56 al 5:36 improvisación sonera¹² del cantante; influencias del son, • 5:36 al 5:45 tercer coro utilizando información de la letra del coro anterior, • 6:16 al 6:40 cuarto coro, • 6:51 al 7:25 mismo coro fragmentado,¹³ • 7:30 al 8:05 quinto coro.
<p>El bajo sostiene el desarrollo rítmico-armónico influenciado por el jazz y el funk. Su escritura es percusiva y toma modelos de riffs del funk¹⁴ o de la percusión afrocubana, propiciando que la línea melódica se escuche fragmentada. El <i>ostinato</i>¹⁵ rítmico-armónico desarrollado por el piano se fija como base armónica de la canción. El tumbao del piano alcanza niveles complejos.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 6:46 al 7:26 El coro logra mezclarse con el mambo de los metales y se crea el “mazacote”.
<p>La sincronía armónica suele ser laxa, la armonía¹⁶ se desgrana y los instrumentos cambian de acorde de forma irregular: la línea del bajo, el tumbao del piano y las melodías del cantante y los metales ingresan a tiempos diferentes a determinado acorde y se abandona con el mismo tipo de desfase.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1:19 al 2:03

12. Es una forma de expresión musical espontánea y creativa que los músicos ejecutan sin seguir una partitura pre establecida (Alcalá-Galiano, 2007).

13. Se refiere a una técnica musical en la que un coro se divide en secciones más pequeñas para crear efectos específicos en la interpretación de una pieza (González, 2019).

14. Son breves frases melódicas que se repiten a lo largo de una canción, típicamente ejecutadas en la guitarra, aunque también pueden ser interpretadas en otros instrumentos (De Gorgot, 2015).

15. Es un método de organización, donde se logra un equilibrio en la composición y ejecución de compases mediante la repetición de secuencias de patrones rítmicos, armónicos o melódicos dentro de una frase musical (Aponte, 2022).

16. Concurrencia simultánea de notas, para producir acordes y, sucesivamente progresiones de acordes (Ocampo, 2020).

Características	Ejemplos
<p>En ocasiones, se percibe una superposición de planos tímbricos¹⁷ y de gestos melódico-rítmicos. Desde el lado rítmico y armónico, las secciones de las canciones entran y salen de la organización tonal¹⁸ para tomar por un momento apariencias caóticas, siendo un caos organizado.¹⁹</p>	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRnOg?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2:19 al 3:07 caos organizado
<p>En ocasiones, se percibe una superposición de planos tímbricos²⁰ y de gestos melódico-rítmicos. Desde el lado rítmico y armónico, las secciones de las canciones entran y salen de la organización tonal²¹ para tomar por un momento apariencias caóticas, siendo un caos organizado.²²</p>	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRnOg?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2:19 al 3:07 caos organizado
<p>Usualmente hay un momento de ruptura donde los tumbaos del bajo y piano transforman sus arreglos <i>jazzeados</i> con el fin de acercarse más hacia el <i>funk</i>, el rock o el <i>hip hop</i>. Usualmente, se denomina <i>moña</i>²³ a los elementos de música negra americana.</p>	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRnOg?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 3:38 al 4:33
<p>Hay secciones denominadas mazacote, bomba o despedote, donde el fluir rítmico-armónico dominante de la canción hace un pare para dar pase a las improvisaciones percusivas. También pueden aparecer baterías electrónicas y ritmos secuenciados.²⁴</p>	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRnOg?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 4:20 al 5:12

17. Consiste en organizar los sonidos en diferentes planos o capas sonoras, teniendo en cuenta las características tonales, timbres y frecuencias de los instrumentos o voces (Vega, 2021).

18. Forma en que se estructura la música alrededor de un tono central (Villegas, 2010).

19. Existencia de organización en los acordes, a pesar de que se plasman armonías y ritmos distintos (Páez, 2021).

20. Consiste en organizar los sonidos en diferentes planos o capas sonoras, teniendo en cuenta las características tonales, timbres y frecuencias de los instrumentos o voces (Vega, 2021).

21. Forma en que se estructura la música alrededor de un tono central (Villegas, 2010).

22. Existencia de organización en los acordes, a pesar de que se plasman armonías y ritmos distintos (Páez, 2021).

23. Una suerte de figura musical repetitiva interpretada por instrumentos de viento. En su concepción original, solía ser improvisada y cumplía la función de conectar dos secciones dentro de un arreglo musical (Ahí nama, 2011).

24. Son los ritmos que están organizados en patrones que se repiten. Es una técnica común en géneros como la música electrónica, el *hip hop* entre otros (Trigueros, 2022).

Características	Ejemplos
El despelote o mazacote usualmente concluye en una cadencia rítmica vigorosa llamada bloque. Al finalizar dicho bloque la música vivencia momentos de silencio absoluto. Inmediatamente, se reinicia con el movimiento y ritmo anteriores.	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRn0g?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 5:36 a 6:20

Nota. López-Cano (2007) y Páez (2021).

Historia de la timba en Cuba

Según González y Casanella (2020), aproximadamente en la década de los 70 la timba nace en Cuba, donde:

La incorporación gradual de nuevas maneras de tratar los planos y contrastes rítmicos, la exacerbada tensión, y sonoridades agresivas, la dislocación de elementos, etc., son algunos de los rasgos fundamentales que irían marcando el estilo compositivo e interpretativo de las jóvenes generaciones de entonces, y dio lugar a una resultante sonora-expresivaailable bien diferenciada de la de épocas anteriores. (párr. 10)

Aunado a esto, *Cultura Cubana* (2020) expone que:

La Timba constituye un término que surgió, dentro del ámbito musical cubano, en la década de los años 90. Es el fenómeno más importante en la música popular cubana de ese período. Musicalmente, se hallan en determinados componentes que fueron aportados por la legendaria banda Irakere, así como también por la rumba, debido a que era muy frecuente y habitual el empleo de la frase: la timba está buena. (párr. 1)

En relación al discurso de la timba, López-Cano (2005) expone que nace de un periodo relevante acaecido en Cuba, siendo esta la situación económica desfavorable a principios de 1990, debido a que el país habanero experimentó una profunda crisis que se extendió por varios años, llevando al gobierno a imponer decisiones drásticas frente a las necesidades económicas y sociales del pueblo.

En la visión de Reggiani (2015), la timba puede ser comprendida como una nueva sonoridad de la salsa, pero con gran influencia de la música originaria de EE. UU., y no solo vinculada a la interpretación musical, sino al escenario sociopolítico denominado “Período especial”, por la crisis económica que se generó a consecuencia de la disolución de la Unión Soviética y el incremento del embargo de EE.UU. a Cuba. Esto demandó que todo lo proveniente de la isla se censurara o prohibiera, desencadenando el pronunciamiento del pueblo (citado en Navarro, 2017).

Según López-Cano (2005) este género está dirigido a un público determinado, en donde se transmite una forma de comportamiento particular con repercusión en la identidad musical que logra diferenciarse de otros estilos musicales. El mismo autor

brinda un ejemplo claro, que cuando el reguetón se instaló en el mundo musical, la timba continuó siendo influyente y consumida y su público no disminuyó. Esto se debió a que este género, con sus características estilísticas, marca una diferencia notable con otros géneros bailables de origen caribeño, incluyendo la salsa. Cabe destacar también que, en la timba, los músicos cubanos hacen gala de su virtuosismo musical proveniente de la formación artística recibida donde el dominio técnico, los arreglos y la interpretación son característicos.

Historia de la timba en el Perú

Cosamalón y Rojas (2020) hacen un recorrido por la historia de la música cubana en el Perú y narran que se remonta a la llegada, desarrollo y expansión del género habanero en Latinoamérica, partiendo del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. La música cubana fue incluida en repertorios de diferentes formatos, entre ellos los dúos. Por ejemplo, el dúo de Eduardo Montes y César Augusto Manrique, quienes se hicieron populares en el año 1911 por sus grabaciones con la compañía norteamericana *Columbia Records*. Esto contribuyó a que la música cubana, junto al vals, la marinera, el tondero, el yaraví, etc. ocupará un lugar importante en el consumo y gusto de los limeños. Así mismo, hubo otros formatos, como las bandas militares, que también facilitaron su popularidad, logrando ser incluidas en los discos y presentaciones en retretas.

Debido al avance tecnológico en la industria discográfica, así como en la radio y el cine, a partir de 1920 el intercambio cultural se vio beneficiado, tanto a nivel nacional como internacional, logrando su expansión por el continente americano y favoreciendo la solidificación de la imagen e identidad de la cultura popular de masas. Cuba se convirtió en uno de los primeros países en incorporar a la industria musical internacional las danzas y los ritmos de raíces afro, respaldados en la década de 1920 por un creciente nacionalismo representado por el movimiento afrocubano, liderados por las élites intelectuales y artísticas de Cuba (Moore, 1997).

A partir de la década de 1925 se dio a conocer una gran variedad de formatos cubanos de son y rumba, entre ellos los tríos, los sextetos y los septetos. Posteriormente, las orquestas con formato de *jazz bands* lograron popularidad en varios países de Latinoamérica, especialmente, en aquella década considerada por los historiadores como "La era dorada del son". Agrupaciones como el Sexteto Habanero y el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro colaboraron en un crecimiento interno y, luego, alcanzaron su internacionalización, firmando contratos para compañías norteamericanas, entre ellas, la *RCA Victor* o la *Columbia Records*, que se encargaron de extender a estas agrupaciones hacia países de la periferia (Gonzales, 2010).

La cultura cubana también logró expandirse por el continente americano gracias a la participación de artistas y músicos cubanos en películas de la industria cinematográfica mexicana, a lo que se suman las giras realizadas durante los años 40 y 50, contribuyendo así a que otros ritmos, instrumentos y bailes fueran más conocidos y logran introducirse en el contexto cultural de diversos países latinoamericanos.

En el caso peruano, en 1919, se encontraba en un proceso político denominado La Patria Nueva, siendo Augusto B. Leguía el presidente de la república. Esta década trajo consigo un contexto moderno y de desarrollo para la capital. Asimismo, el Estado promovió el nacionalismo en el ámbito cultural que se vio reflejado en el apoyo a representaciones

culturales peruanas, facilitando la creación de nuevos circuitos de difusión comercial, por lo que se organizaron actividades públicas sobre las expresiones andinas y criollas. Asimismo, se logró la internacionalización de estilos norteamericanos, como el *one step*, *charleston*, *fox trot*, el tango argentino y posteriormente, los escenarios limeños se vieron dominados por la música cubana al finalizar la década de 1920, extendiéndose a otros lugares del Perú. Agrupaciones como la de Eliseo Grenet, pianista, compositor y director de grandes espectáculos en teatros reconocidos de Lima, representaron la música cubana en aquella época. Otras orquestas dignas de ser mencionadas en los años 30 fueron la *Jazz Band* del maestro Armando Romeu Jr., el Trío Matamoros y el elenco dirigido por Ernesto Lecuona (Cosamalón y Rojas, 2020).

En 1947 llegó al Perú la orquesta Habana Cuban's, cuyo percusionista, coreógrafo y bailarín Guillermo Nicasio Regueira "El Niño", fue un músico que vivió en este país, y contribuyó enormemente debido a que transmitió sus enseñanzas en relación a los conceptos rítmico-sonoros, bailes y cantos de la cultura afrocubana y con la introducción de instrumentos como el bongó y las congas en la música peruana (Cosamalón y Rojas, 2020).

Los mismos autores señalan que la salsa entró con fuerza a Lima en 1970, por medio de coleccionistas, bares, salsódromos, la televisión y la radio. Muchas orquestas que conservaban los formatos tradicionales de sonora, realizaron cambios instrumentales; por ejemplo, la incorporación del trombón en la sección de vientos, e incluyeran en sus repertorios, temas de agrupaciones de moda tanto de Nueva York como de Puerto Rico. Aunque la salsa fue uno de los géneros preferidos de los peruanos en la década de los 80, otros músicos como Óscar D'León y Tito Puente, preservaron un repertorio con temas cubanos, al igual que Celia Cruz, quien mantuvo el son, la guaracha, el bolero, el chachachá y la rumba. Dichos artistas reunieron a grandes multitudes en La Feria del Hogar, evento de gran trascendencia a nivel nacional, entre los años 80 y parte de los 90 (Cosamalón y Rojas, 2020).

Las agrupaciones timberas llegan a Lima junto al logro de su internacionalización, en los años 90, haciendo un recorrido por diversos escenarios cuya representación estuvo a cargo de orquestas como NG la Banda, Paulito FG, Issac Delgado, La Charanga Habanera, Manolito Simonet y su Trabuco, Juan Formell y los Van Van, Van Van. Aunado a un público fanático y bailador, las casas productoras de espectáculos y diversos *disc jockeys* facilitaron su ampliación y formalización en EE.UU., Europa y Latinoamérica, generando atención y aceptación de un porcentaje significativo de seguidores y amantes del *latin jazz*, la salsa y la música cubana (Acosta, citado en Gómez, 2017).

Johnny Hidalgo, *manager* y productor de espectáculos, refiere que orquestas como La Charanga Habanera y Manolito Simonet y su Trabuco lograron ingresar con fuerza en el escenario musical limeño, aproximadamente, a finales de los 90, popularizando el nuevo ritmo de la música cubana y consolidándose en distritos como San Juan de Lurigancho, La Victoria, Los Olivos, e incluso en El Callao. Dicho productor también manifiesta que la principal acogida que tuvo la timba en la ciudad de Lima fue en el público más joven, por lo que su popularidad se acuñó en las discotecas de los barrios de la capital, acompañada de una fuerte campaña de difusión en la radio y la televisión peruana. Hasta el día de hoy, este público juvenil continúa apreciando y estableciendo vínculos con la timba, desde su baile espontáneo hasta la adquisición

de gestos, hábitos, vocabulario y costumbres que forman parte de su puesta en escena. Hidalgo afirma que La Charanga Habanera con los temas “El Temba” y “Lola, Lola” y Manolito Simonet y su Trabuco con “Y todavía no” y “El Águila” fueron las orquestas que rompieron con las fórmulas establecidas por la salsa, imponiéndose en las radios salseras, en la prensa escrita y los programas de televisión, mostrando la vitalidad de la timba al Perú (J. Hidalgo, comunicación personal, 2018).

Reseña de Ng La Banda y Los Conquistadores de la Salsa

En el artículo denominado Los sonidos de la música cubana: *Evolución de los formatos instrumentales en Cuba* publicado por Armando Rodríguez en el año 2015, se describe al grupo musical cubano NG La Banda, creado por el flautista José Luis Cortés, “El Tosco”, como “La inventora y promotora del estilo musical denominado *Timba*, el cual es motivo de controversias y críticas por parte de algunos sectores de la sociedad e intelectualidad cubana” (p. 67). Dicho grupo musical fue caracterizado como una banda que impone algo particular: “Un timbre, un estilo, una manera de hacer la músicaailable cubana de una gran riqueza rítmica y armónica con fuerza en los metales” (Delirio Habanero Rumba Bar, 2019, párr. 2).

NGLaBanda hizo una combinación de las innovaciones de grupos que le antecedian con canciones propias, creando un estilo musical que no era songo, rumba, rock, *jazz* o *funk*. Sin embargo, sí incluía estos estilos mezclados entre sí, siendo su elemento más destacado, algo nuevo, que nació en los barrios de La Habana. Cortés, su fundador, le denominó Timba a este nuevo estilo, por lo cual se convirtió en una agrupación influyente en la mayor parte de las bandas de timba (Moore, 1997).

Por otro lado, Robert Armas, director de Los Conquistadores de la Salsa, relata que la agrupación se fundó en 1996 en la ciudad de La Habana, en pleno apogeo de la timba. En 1997 viajan a Lima contratados por algunos salsódromos, como menciona Pabel Fernández, trompetista y fundador de la orquesta, tenía el propósito de competir con orquestas que en aquel entonces gozaban de prestigio, por lo que fue necesario organizar un repertorio con canciones de agrupaciones de salsa, dejando de lado su repertorio de temas originales de timba (R. Armas, comunicación personal, 2019). Y es que, en el Perú, los productores de este género, con el transcurrir del tiempo tuvieron que adaptar la timba con el fin de hacerla más comercial, para el consumo del público.

Esta adaptación se dio, precisamente, al realizar la simplificación de los elementos musicales. Así mismo, Armas refiere que, posteriormente, la agrupación buscó seguir conquistando los escenarios limeños con orquestas conformadas por grandes músicos peruanos y cubanos, y a pesar de que no desechó la idea de mantener la timba como género principal, la unión de músicos con diferentes formaciones y culturas, significó la mezcla de interpretaciones musicales diferentes de este intergénero, lo cual propició que la timba tomara otras características sonoras. En 1998, Los Conquistadores de la Salsa graban su primera producción discográfica, considerada el primer disco de timba producido, masterizado y difundido en el Perú. Aquí se aprecia el uso de elementos musicales característicos de la timba, entre los que se pueden mencionar las intervenciones de las voces en idioma inglés con elementos de *rap*, la batería electrónica y los sintetizadores heredados de la fusión de la música cubana con la norteamericana (López-Cano, 2007). En esta producción, uno de los componentes de mayor importancia

es el tumbao del piano, el cual aportó a la orquesta un sello propio y original que la caracteriza hasta ahora. A diferencia de la salsa, donde el tumbao cumple el rol de acompañante, en la timba tiene un papel protagónico, proporcionando un elemento más llamativo y creativo al ensamble, diferenciándolo de las otras orquestas, por lo que fue tomado como un gancho comercial.

Hallazgos

En esta sección se plasmarán los hallazgos encontrados por Abel Páez en su tesis de maestría *La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas "No se puede tapar el sol" de NG la Banda y "Fururu Farará" de Los Conquistadores de la Salsa* realizada en el año 2021. Dichos hallazgos se obtuvieron del análisis musical de los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos en la sección de vientos de los temas antes mencionados para comparar las diferencias musicales.

Análisis del tema "No se puede tapar el sol"

Nos enfocaremos en el análisis de la forma del arreglo y de los diversos recursos rítmicos utilizados por el arreglista.

a) Estructura y recursos rítmicos:

Introducción

- El piano ejecuta el "tumbao" representativo del arreglo. El arreglo inicia con el piano ejecutando como único instrumento el patrón rítmico-melódico que servirá de acompañamiento en secciones posteriores.

Figura 1

Tumbao de piano



Nota. Elaboración propia.

Un segundo paso es identificar el recurso rítmico que caracteriza a esta sección del arreglo. En este caso en particular, encontramos que el inicio y final de frase coinciden con las acentuaciones marcadas por la clave de son 2-3.

Figura 2
Clave 2-3



Nota. Elaboración propia.

Las secciones de vientos y de percusión se integran con un nuevo riff y aparece un nuevo patrón rítmico, esta vez ejecutado por la sección de vientos acompañada por el resto de la banda.

Figura 3
Riff sección de vientos



Nota. Elaboración propia.

A diferencia del patrón de piano inicial, este invierte la frase a una clave 3-2. Usualmente, este tipo de tratamiento de la clave necesita de una justificación. En este caso, el factor de iniciar con el piano sin acompañamiento es lo que mitiga el efecto de conflicto rítmico producido por el cambio de clave.

Solo de vientos 1 - Cambio la clave a rumba 3-2

En esta sección los vientos adquieren un rol protagónico desarrollando líneas melódicas,²⁵ a diferencia de los patrones previamente ejecutados.

Figura 4
Línea melódica sección de vientos



Nota. Elaboración propia.

25. Se trata de la sucesión de notas que conforman la melodía principal de una canción. Esta estructura sirve como fundamento para los instrumentos musicales y las voces que intervienen en la pieza (Fabián, 2022).

Además, si analizamos la estructura rítmica de las frases, se nota que la clave se ha modificado. La primera frase concluye en el contratiempo del pulso 4, coincidiendo con la clave rumba 3-2.

Figura 5
Clave 3-2



Nota. Elaboración propia.

Coro - Estrofa

- Coro sobre el patrón de piano inicial. Regresa a la clave de son 2-3: Para realizar el cambio de clave, el arreglista agrega un compás a la sección anterior, dando un total de compases impares. Ese compás contiene una frase de percusión que complementa la entrada de las voces al coro, además de definir los acentos de la clave original que se mantendrá a lo largo del arreglo.

Figura 6
Coro



Nota. Elaboración propia.

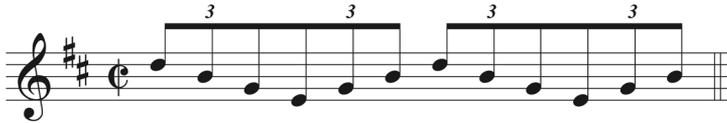
- Estrofa en contrapunto con la sección de vientos: El arreglista retoma el recurso de las líneas melódicas en los vientos, esta vez con la intención de complementar la línea melódica ejecutada por el cantante. El diálogo entre coro y estrofa se repite cuatro veces antes de continuar con la siguiente sección.

Solo de vientos 2

- Transición: Se inicia con una frase melódica ejecutada en unísono por los instrumentos melódicos de la banda, seguido de un espacio de 4 compases donde la sección rítmica establece el ritmo y armonía de la nueva sección. La línea melódica principal se caracteriza por el uso de tresillos²⁶ como recurso rítmico:

Figura 7

Tresillos



Nota. Elaboración propia.

Coro 1 - Mambo 1

- Coro - Guía sobre el patrón inicial del piano. El diálogo entre cantante y coristas se repite tres veces antes de pasar al mambo 1.
- Mambo: La frase melódica de los vientos mantiene la estructura rítmica de la clave previamente establecida. Se repite tres veces al igual que el coro.

Coro 2

- Los coristas introducen un nuevo coro; sin embargo, el marco musical se mantiene igual. Los instrumentos melódicos retoman la frase en unísono del inicio de la sección D, con la finalidad de hacer una transición a la siguiente sección.

Coro 3 - Mambo 2

- Nuevo Coro - Guía sobre el patrón inicial del piano. La misma idea musical de los anteriores coros. La característica propia de esta sección es que el arreglista introduce un coro sin acompañamiento armónico, únicamente acompañado por la sección rítmica.
- Mambo 2: El arreglista introduce una nueva frase para los vientos, manteniendo los recursos rítmicos previamente presentados.

26. Secuencias de tres notas que deben ejecutarse en el lapso temporal correspondiente a una negra musical (Morales, 2016).

Sección final: Coro 4 - improvisación - melodía final

- Los cantantes utilizan la estructura del coro para improvisar nuevas letras y melodías. Como sección final el arreglista utiliza el saxofón tenor y un sintetizador para presentar una melodía final acompañada de una nueva progresión armónica.

a) **Recursos armónicos:** Los cantantes utilizan la estructura del coro para improvisar nuevas letras y melodías. Como sección final el arreglista utiliza el saxofón tenor y un sintetizador para presentar una melodía final acompañada de una nueva progresión armónica.

Progresiones diatónicas (dentro de la tonalidad)

- Cadencias perfectas: La introducción del piano expone la cadencia armónica del coro de la canción. En este caso, el arreglista utiliza una cadencia perfecta de dominante - tónica como base armónica.

Figura 8

Cadencia perfecta



Nota. Elaboración propia.

- Cadencia II - V - I: Además de la cadencia perfecta, el arreglista utiliza la cadencia II - V - I, cadencia popularizada en la música norteamericana.

Figura 9

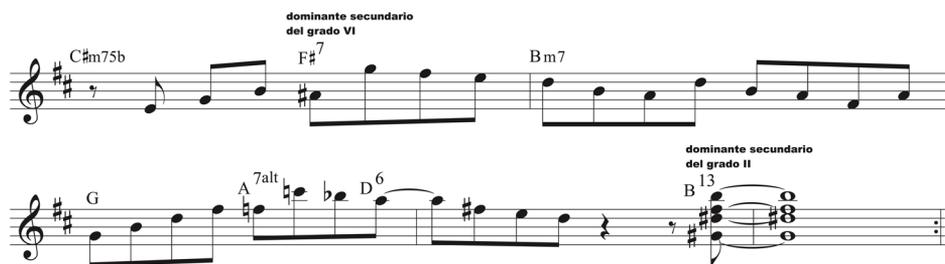
Cadencia I-V-I



Nota. Elaboración propia.

- Dominantes secundarias. En el diálogo entre la voz y la sección de vientos de las estrofas, el arreglista incorpora estos acordes.
- Cadencia II - V - I: Además de la cadencia perfecta, el arreglista utiliza la cadencia II - V - I, cadencia popularizada en la música norteamericana.

Figura 10
Dominantes secundarias

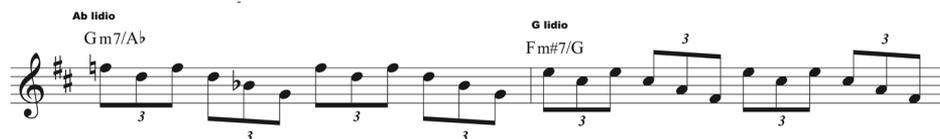


Nota. Elaboración propia.

Progresiones modales

- Por otro lado, se puede apreciar el uso de recursos armónicos alejados del concepto diatónico. Por ejemplo, el uso de los modos.

Figura 11
Progresiones modales



Nota. Elaboración propia.

En el gráfico podemos observar el uso del modo lidio en la línea melódica, ejecutada por la sección de vientos al final de los solos de vientos 2. Otro ejemplo se da en el final del arreglo, donde el saxo tenor y el sintetizador ejecutan una melodía teniendo como base armónica diversos modos sobre un pedal de dominante:

Figura 12
Modos

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff is labeled 'A mixolidio' and 'A 13sus4'. The second staff is labeled 'A locrio', 'Bbmaj7/A', and 'Bm7'. The notation includes various chords and melodic lines.

Nota. Elaboración propia.

Modulaciones

- El arreglista utiliza las progresiones II-V-I y desarrolla modulaciones por nota común. Cabe señalar, que es el primer solo de vientos donde se utiliza este recurso.

Figura 13
Modulaciones por nota común

The image shows three staves of musical notation in F major. The first staff is labeled 'F mayor', 'Gm7', 'C13b9', and 'Fmaj7'. The second staff is labeled 'Eb mayor', 'Fm7', 'Bb13b9', and 'Ebmaj7'. The third staff is labeled 'Db mayor', 'Ab13sus4', and 'A13sus4'. The notation includes various chords and melodic lines.

Nota. Elaboración propia.

- Otra alternativa de ejecutar las modulaciones es por movimiento paralelo. El arreglista modula el acorde modificando su altura, pero manteniendo la misma función del acorde.

Figura 14
Modulaciones mayores y menores

The figure shows three staves of music illustrating different modulation techniques:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a triplet of eighth notes, followed by a melodic line. A chord labeled G^{13} is shown. A modulation is indicated as "Modulación por segunda mayor ascendente" leading to a chord labeled A^{13sus4} .
- Staff 2:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a triplet of eighth notes, followed by a melodic line. A chord labeled Bb^{13} is shown. A modulation is indicated as "Modulación por segunda menor ascendente" leading to a chord labeled $B^7(b9)$.
- Staff 3:** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a "break" section with a chord labeled D/G . A modulation is indicated as "Modulación por segunda menor descendente" leading to a chord labeled $C\#/F\#$. The staff continues with a melodic line and another "break" section with chords labeled C/E and $B/D\#$.

Nota. Elaboración propia.

a) Disposición y conducción de voces: A continuación, un análisis de los recursos usados por el arreglista en la disposición de voces de la sección de vientos.

Súper estructuras: Cuatriadas

- A lo largo de la pieza, el arreglista utiliza estructuras de cuatriadas²⁷ que tienen como nota base una extensión del acorde al que pertenece. A este recurso se le conoce como súper estructuras y es particularmente desarrollado por pianistas de jazz.

Figura 15
Cuatriadas

The figure shows a sequence of chords and a voicing structure:

- Chords: A^{13sus4} , A^{13b9} , A^{13sus4} , and $E7b13b9/A$.
- The voicing structure is shown as a sequence of four notes: A , $C\#$, E , and G , which form a $sim7$ structure over the A chord.

Nota. Elaboración propia.

En el gráfico podemos observar que el primer *voicing*²⁸ de vientos es un *sim7* sobre el acorde de *la* suspendido, utilizando las notas propias de la escala para formar la estructura de cuatro notas.

Este tipo de recursos permite una conducción de voces fluida hacia los acordes dominantes, ya que usualmente el cambio de acorde conduce las voces por movimiento oblicuo.

27. Se refieren a acordes compuestos por cuatro notas que se superponen con intervalos específicos con respecto a la nota fundamental (Ramírez, 2011).
28. La disposición de las notas de un acorde que puede ser ejecutado en un instrumento musical (Vicent, 2020).

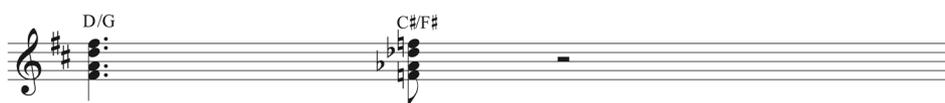
Figura 16*Movimientos oblicuos*

Nota. Elaboración propia.

Esta vez el arreglista emplea una súper estructura sobre un acorde menor. La estructura es la de un acorde de *si* bmaj7.

Súper estructuras: Triadas

- El arreglista emplea en los solos de vientos 2 las triadas como súper estructura. En este caso, la conducción de voces dentro de una cadencia armónica tonal no es tan efectiva como en las cuatriadas, por lo que el arreglista emplea un movimiento armónico paralelo entre voces. En este caso el movimiento se da por medio tono descendente.

Figura 17*Movimiento paralelo*

Nota. Elaboración propia.

Análisis del tema "Fururú Farará"

- Estructura y recursos rítmicos:** Al igual que en el ejemplo anterior, nos enfocaremos en el análisis de la forma del arreglo y de los diversos recursos rítmicos utilizados por el arreglista. El piano expone el montuno inicial. Las secciones de voces y de percusión se integran al montuno del piano. La clave rítmica es la clave rumba 2-3. El número de compases de la sección es impar, lo que facilita una transición a una nueva clave rítmica.

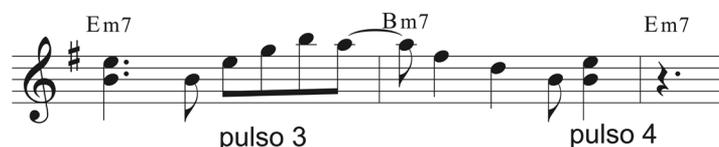
Solo de vientos 1

- La sección de vientos ejecuta un material melódico nuevo. Éste se caracteriza por introducir una clave rítmica. Al pasar de una sección con cantidad de compases impar, el arreglista ejecuta un cambio hacia la clave de son 2 - 3.

Figura 18*Clave 2-3*

Nota. Elaboración propia.

Este tipo de recurso, de interrumpir la resolución de clave, exige que la nueva clave se invierta, pero en este caso, el arreglista utiliza un silencio en el último compás antes de cambiar de sección, aprovechando así el efecto de la clave interrumpida para resaltar la nueva sección.

Figura 19*Clave interrumpida*

Nota. Elaboración propia.

Estrofa 1 (Balada)

- El piano ejecuta una breve introducción previa a la primera estrofa de la canción. Esta sección se caracteriza por la ausencia de instrumentos de percusión y de clave. Resalta el uso de sonidos sintetizados de cuerdas y un acompañamiento de piano orquestado, alejado del tradicional montuno.
- El cantante expone la primera estrofa: el arreglista incorpora una frase ejecutada por todos los instrumentos de la banda con la finalidad de pasar hacia una sección con una orquestación más densa.

Figura 20*Piano orquestado*

Nota. Elaboración propia.

Estrofa 2 (Salsa)

- La banda completa se incorpora a la nueva estrofa de la canción. Esta sección establece el ritmo de salsa sobre la clave de son 2-3. Además, se caracteriza por un constante diálogo entre la sección de vientos y la voz principal.
- Final de estrofa: la sección rítmica cambia el acompañamiento. El cierre de esta sección se caracteriza por un cambio en la sección rítmica y una nueva estrofa en la letra de la canción. Lo más resaltante es el piano que cambia el montuno por un patrón de influencia cha-chá.

Solos de vientos y Pre - coro

- Re-exposición de los solos de vientos para pasar a una nueva sección vocal. Esta sección retorna al patrón rítmico de salsa sobre la clave son 2-3, basándose en la introducción del arreglo.
- Pre-coro basado en el cierre de la anterior sección. Al igual que el final de estrofa, la sección rítmica cambia el acompañamiento; sin embargo, en la continuación de la estrofa, la orquesta vuelve al patrón de salsa que acompaña la mayoría del arreglo.

Figura 21

Tumbao de piano

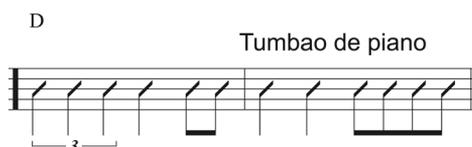


Nota. Elaboración propia.

- Coro y "mambo" de vientos de conclusión: Los cantantes ejecutan el coro expuesto en la introducción del arreglo. Luego, los vientos ejecutan un "mambo" para ir hacia un nuevo coro.

Coro 2

- El piano retoma el montuno del inicio del arreglo para pasar hacia el coro. Al igual que el coro anterior, el arreglista vuelve a presentar el montuno de piano antes de ir al nuevo coro. Esta vez no cambia de clave, pero incorpora una frase que anticipa el "tumbao".

Figura 22*Tumbao de piano anticipado*

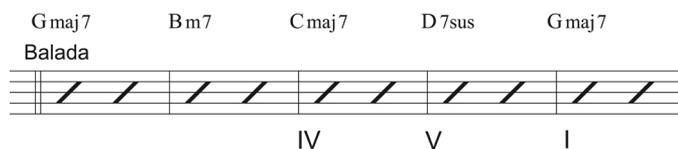
Nota. Elaboración propia.

- Coro y “mambo” nuevo: Siguiendo el mismo esquema, el arreglista introduce un nuevo coro seguido de un “mambo” de vientos para dirigirse hacia una nueva sección. Sin embargo, esta vez el “mambo” es un diálogo entre las voces y la sección de vientos. Las voces se encargan de anticipar el coro de la siguiente sección.

Coro final

- Nueva sección, diálogo entre coristas - bomba. Esta vez el coro se reparte en 2 frases. La primera armonizada en voces y la segunda en unísono. Esta sección se caracteriza por la ausencia de una línea de bajo, ejecutando en su lugar efectos rítmicos. A este recurso se le conoce popularmente como “bomba”.
- Re-exposición del coro. La sección rítmica retoma sus roles de los coros anteriores.
- Mambo final y conclusión. Se retoma el mambo del coro 1, para finalizar el arreglo con un acorde en el pulso uno del compás final.

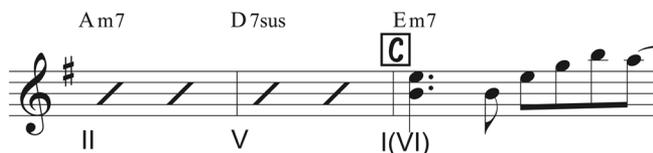
- a) Recursos armónicos:** El lenguaje armónico empleado en el arreglo se caracteriza por un sonido comercial, el cual según Huron (1989) son los sistemas de sonido utilizados para entornos comerciales cuyo objetivo principal es crear un ambiente agradable e influir en los estados emocionales. Influenciado por la música popular de la década de los 90.

Progresiones diatónicas (dentro de la tonalidad)**Figura 23***Cadencias perfectas*

Nota. Elaboración propia.

Figura 24

Progresiones II - V - I



Nota. Elaboración propia.

Dominantes sustitutas

- Son los acordes dominantes que comparten el mismo intervalo de tritono en su composición y pueden reemplazarse entre sí.

Figura 25

Dominantes sustitutas

D7sus D^b7(#11) Cmaj7



Nota. Elaboración propia.

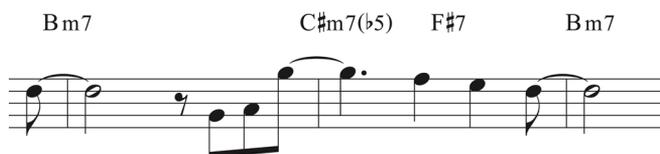
En este ejemplo, *reb7* reemplaza a la dominante de *do* que es *sol7*. Ambos acordes contienen las notas *fa-si* que conforman el intervalo de tritono.

Dominantes secundarias

- Acordes fuera de tonalidad, pero con función diatónica al conducir a un acorde dentro de la tonalidad.

Figura 26

Dominantes secundarias



Nota. Elaboración propia.

En este caso *fa#7* resuelve hacia el tercer grado de *sol* mayor, *si* menor.

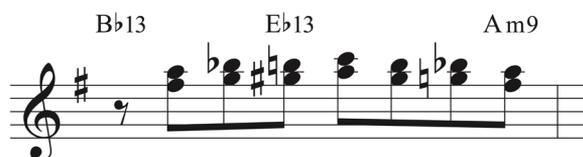
a) Disposición y conducción de voces: El arreglista se limita al uso de recursos propios de la música popular. La sección de vientos ejecuta en su mayoría líneas en unísono o de diálogo entre trompetas, trombón y saxo. Por otro lado, la sección rítmica interpreta libremente el esquema armónico del arreglo, sin utilizar disposiciones especificadas por el arreglista. Sin embargo, podemos identificar un recurso en el penúltimo mambo de vientos.

Conducción por terceras

- El arreglista utiliza intervalos de terceras para repartir las voces entre los vientos.

Figura 27

Conducción por terceras



Nota. Elaboración propia.

Conclusiones del análisis comparativo de las 2 canciones

- El análisis realizado sugiere que existen similitudes y diferencias entre los arreglos musicales de dos piezas que comparten la influencia afrocubana, pero provienen de distintas épocas y diferentes contextos.
- La canción “No se puede tapar el sol”, presenta una variedad de recursos musicales de influencia norteamericana y afrocubana. El lenguaje innovador del arreglo se caracteriza por la confluencia de dichos elementos musicales. Asimismo, hay una clara explotación del uso de la sección de vientos, resaltando las líneas melódicas, cambios armónicos con modulaciones constantes y superestructuras. Además, el dominio de los recursos rítmicos afrocubanos por parte del arreglista, queda evidenciado en los cambios de clave rítmica entre secciones, incluso se emplea un lenguaje armónico que abarca desde las progresiones más elementales hasta las más complejas presentes en corrientes musicales alternas a la música cubana.
- Por otro lado, la canción “Te veo Fururú farará” presenta un lenguaje musical de influencia “popular comercial”. Mientras la estructura del arreglo es bastante similar al de “No se puede tapar el sol”, son los recursos y el lenguaje musical los que marcan la diferencia. Un lenguaje armónico diatónico caracteriza el desarrollo del arreglo. Además, el énfasis en la sección vocal coloca a la sección de vientos en un plano secundario.
- A través de estos análisis, con respecto a la evolución del género musical conocido como “timba”, se concluye también que el enfoque experimental de los arreglos de NG La Banda da paso a una visión comercial y de comunicación masiva que tienen Los Conquistadores de la Salsa.

El siguiente cuadro muestra de manera esquemática las conclusiones antes descritas:

Tabla 2
Análisis Comparativo

	“No se puede tapar el sol”	“Te veo Fururú Farará”
Recursos armónicos	<ul style="list-style-type: none"> • Influencia rítmica afrocubana. • Uso de la clave son 2 - 3, 3 - 2, rumba 3 - 2. • Se estructura en 8 secciones: Introducción, solo de vientos 1, coro-estrofa, solo de vientos 2, coro 1 - mambo 1, coro 2, coro 3 - mambo 2, sección final. 	<ul style="list-style-type: none"> • Influencia rítmica afrocubana y pop. (balada) • Uso de la clave son 2 - 3 y rumba 2 - 3. • Se estructura en 8 secciones: Introducción, solo de vientos 1, estrofa 1 (balada), estrofa 2 (salsa), solo de vientos - pre coro, coro, coro 2, sección final - coro final.
Recursos armónicos	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de progresiones diatónicas: Cadencias perfectas, II - V - I, dominantes secundarias. • Progresiones modales. • Modulaciones por nota en común y movimiento paralelo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de progresiones diatónicas: Cadencias perfectas, II - V - I, dominantes secundarias y dominantes sustitutas.
Disposición y conducción de voces	<ul style="list-style-type: none"> • Super estructuras: Cuatriadas, conducción oblicua. • Super estructuras: Terceras, conducción paralela. 	<ul style="list-style-type: none"> • Conducción de voces por terceras.

Nota. Elaboración propia.

El análisis detallado de la sección de vientos en las composiciones “No se Puede Tapar el Sol” y “Fururu Farara” ofrece una visión exhaustiva de las características musicales en cuanto a composición e interpretación de la timba. Se observa una marcada distinción entre la influencia comercial y las raíces vanguardistas de este género, así como las adaptaciones necesarias para responder y satisfacer tanto al público como al mercado musical. Asimismo, se resalta la importancia de la formación musical y la destreza técnica de los músicos al interpretar la timba, especialmente en el contexto peruano, donde la lectura de partituras presenta desafíos significativos (O. Huaranga, comunicación personal, 2019). La colaboración entre músicos cubanos y peruanos emerge como un factor crucial que influye en el sonido y el estilo de la timba en el Perú, contribuyendo con nuevas perspectivas a su evolución y expresión artística. En síntesis, este estudio ilustra la complejidad y la diversidad inherentes a la timba como género musical, así como los retos y oportunidades que enfrentan los arreglistas y músicos en la composición, interpretación y difusión musical.

Análisis de las entrevistas personales

Para complementar el análisis musical comparativo, se recopiló información relevante proveniente de entrevistas realizadas a seis músicos y productores musicales con una sólida experiencia musical y con conocimientos en el ámbito de la timba. Esta información incluyó la evaluación de las opiniones y experiencias compartidas por los entrevistados.

Dichas entrevistas han sido realizadas por Abel Páez en su tesis de maestría *La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas "No se puede tapar el sol" de NG la Banda y "Fururu Farará" de Los Conquistadores de la Salsa* (2021) a seis músicos y productores musicales de timba.

En el análisis musical realizado se observó que el tema "Fururu Farara" presenta un lenguaje musical de influencia "popular comercial", la estructura del arreglo es similar al de "No se puede tapar el sol", y los recursos y el lenguaje musical detallan la diferencia. Un lenguaje armónico diatónico que caracteriza el desarrollo del arreglo y el énfasis en la sección vocal sitúa a la sección de vientos en un rol secundario.

Así mismo, se percibe en una de las secciones del tema, la carencia de instrumentos de percusión y de clave y se destaca el uso de sonidos sintetizados de cuerdas y un acompañamiento de piano orquestado que se aparta del tradicional montuno. Así, el lenguaje armónico utilizado en el arreglo se particulariza por un sonido comercial, influenciado por la música popular de la década de los años 90.

Además, el arreglista se restringe al empleo de recursos característicos de la música popular. En su mayoría, la sección de vientos ejecuta líneas en unísono o dialoga entre trompetas, trombón y saxofón. En contraste, la sección rítmica interpreta el esquema armónico del arreglo de forma libre, prescindiendo de las disposiciones especificadas por el arreglista.

Así mismo, en estas diferencias de interpretación de un mismo tema por músicos peruanos o cubanos, se ha observado que en los procesos de creación musical que muestran los arreglistas-orquestadores cubanos de la música popularailable cubana en los 90 se han desarrollado sobre una base de inteligencia histórica permitiéndoles llevar a cabo síntesis musicales de manera efectiva. La creación musical cubana debe entenderse como un resultado de la identidad nacional y cultural de Cuba. A todo esto, se suma el virtuosismo derrochado por los músicos cubanos proveniente de un sistema educativo artístico que ha fomentado una excelente formación musical, lo cual ha contribuido al gran dominio técnico de los músicos en los arreglos y en la interpretación.

Por ende, la diferencia entre las interpretaciones del mismo tema radica en dos aspectos cruciales: los arreglos musicales que por su alto nivel y complejidad son accesibles, únicamente, a músicos con formación académica de Cuba o similar a ella, de manera que deben ser adaptados para ser interpretados a un nivel técnico por músicos de las orquestas de Lima. En segundo lugar, otros aspectos son la adecuación, modernización o adaptación de los elementos musicales, los cuales se simplifican con el fin de entretener al público.

En consecuencia, la agrupación Los Conquistadores de la Salsa simplificó el tema "Fururu Farará" con el propósito de hacerlo más atractivo al público consumidor joven y aficionados al baile. En esta simplificación se eliminaron las improvisaciones

instrumentales donde se resaltan el virtuosismo y el soneo, así como los arreglos inspirados en elementos jazzísticos, los cuales requieren de un alto nivel técnico.

Para conocer a mayor profundidad las razones detrás de la simplificación de los elementos musicales en el tema "Fururú Farará", se requiere comprender que dicha técnica implica un importante cambio en el formato original. Este consiste en la transcripción y en la realización de arreglos de una composición que inicialmente fue concebida para un conjunto más extenso. Es así que, esta técnica se seleccionó con el objetivo de alcanzar ciertos propósitos, como simplificar el tema para hacerlo más sencillo y lograr mayor aceptación por parte del público.

Así mismo, este aspecto se puede relacionar con la escena musical timbera peruana, donde las orquestas se desenvuelven dentro de un margen ajustado debido al emergente mercado musical interno. Y es que estas orquestas suelen rotar de discoteca en discoteca y disponer de 30 a 60 minutos en cada presentación, obligándolos a reducir sus repertorios y enfocarse en interpretar las partes más comerciales.

Una de las entrevistas realizadas fue a Oscar Huaranga (2019), músico, productor y arreglista musical quien manifiesta que hay músicos locales de salsa o de timba que han llegado a un alto nivel de ejecución. Dicho productor considera que en promedio solo el 30% al 40% de los músicos de salsa o timba han completado sus estudios superiores, y en el caso de los instrumentistas de viento, este porcentaje alcanza hasta el 60%. A estos músicos les cuesta leer partituras o un arreglo nuevo, acentuando como dificultad principal el nivel de entrenamiento técnico musical.

Oscar Huaranga revela que él fue quien grabó la primera versión original de "Fururú Farará", en los 90 y la versión moderna fue grabada en su estudio. La diferencia que encontró fue que la primera vez había más cubanos y solo dos peruanos. En la última versión tocaron dos peruanos la percusión, sin embargo, no presentaba la misma esencia. Huaranga considera que muchas veces al buscar actualizar el arreglo o estilizarlo se pierde la esencia del tumbao, de esa bomba que se aprecia en la primera versión del tema. Así pues, revela que el objetivo de los músicos cubanos es grabar con sus propios músicos, pero en Lima, a pesar de tener la misma idea, no existen músicos preparados para una grabación, porque no poseen el nivel técnico ni la experiencia.

Al seguir indagando en los testimonios se halló que, para Pabel Fernández, trompetista y fundador de la orquesta Los Conquistadores de la Salsa, uno de los objetivos por el cual se contrataba algunas orquestas era para que compitieran con otras con mayor reconocimiento o popularidad, por lo que se tuvo que montar un repertorio basado en canciones de otras orquestas o agrupaciones, renunciando así a su repertorio original de timba. Y es que los productores de timba en el Perú, como es el caso de Robert Armas, con el paso del tiempo han ido adaptando la timba con el objetivo de que el público la consuma mucho más, es decir, se ha buscado que sea más comercial (P. Fernández, comunicación personal, 2019).

Robert Armas, fundador de la orquesta Los Conquistadores de la Salsa considera que la agrupación, musicalmente hablando, ha tenido una evolución y madurez a lo largo del tiempo, y es que, en términos de grabación, la tecnología actual ofrece nuevos dispositivos con una calidad de sonido mejorada. Sin embargo, en

vivo, la experiencia es diferente, puesto que se produce un enriquecimiento musical y una prolongación del tema debido al contacto directo con el público. Durante las presentaciones en vivo, se hace hincapié en los coros y en la interacción de los cantantes con el público (R. Armas, comunicación personal, 2019).

Sin embargo, el músico César Vega, ex director de la Banda Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música refiere que la versión de Los Conquistadores de la Salsa refleja un claro desinterés por la integridad musical y es que al parecer su principal objetivo es simplemente entretener al público. Vega resalta una notable falta de afinación, ausencia de cohesión en la sección de metales y desorden en la percusión. Por lo que no solo simplificaron la música, sino que también la desfiguraron. Las improvisaciones vocales, en lugar de destacar el virtuosismo y el soneo, se centran en temas sociales superficiales que no contribuyen a la calidad de la interpretación (C. Vega, comunicación personal, 2019).

Así mismo, Rubeldys López manifestó en la entrevista que sin lugar a dudas hay una clara diferencia en la sonoridad. Aunque el director realizó algunos ajustes al arreglo, la segunda versión fue interpretada por músicos diferentes, muchos de los cuales pertenecían a la nueva generación. López agrega que él de manera personal escuchó interpretar el tema a la agrupación y, refiere que lo extendieron aún más, siendo esta una característica distintiva de la timba. Así mismo, añade que en este género es crucial interactuar con el público, yendo al ritmo del ánimo y entusiasmo de este (R. López, comunicación personal, 2019).

Otro testimonio a considerar es el de Johnny Hidalgo, manager y productor de espectáculos quien afirma que el tema original "Fururú Farará" es de Robert Armas. Sin embargo, al transcurrir los años, Armas observó que algunos acordes, especialmente en el tumbao, requerían modernizarse o simplificarse, y de esto resultó la versión actual. Dicho tema tiene veinte años aproximadamente y la generación actual tiene otras influencias musicales. Es por eso que, grupos dedicados a la timba que poseen popularidad en el público joven, poseen una sonoridad diferente. El mismo productor plantea que Robert no intenta copiar esa sonoridad, pero sí necesitó simplificar la versión original, haciéndolo más sencillo y simple para que el público actual lo asimilara más rápido (J. Hidalgo, comunicación personal, 2018).

Como conclusión de esta información se considera que, en Perú, muchas orquestas que se dedican a la timba han experimentado una evolución significativa, han simplificado sus arreglos musicales, adaptándolos a géneros más comerciales como el timbatón o el reguetón. Esta simplificación involucró una reducción en la complejidad musical, favoreciendo la accesibilidad para el público peruano y buscando una mayor aceptación comercial. A pesar de ello, dicha adaptación ocasionó cambios resaltantes en la sonoridad y en la ejecución de la música, caracterizados por acordes modernizados y una improvisación mayor, distanciándose de la esencia original de la timba cubana. Y es que la timba cubana se caracteriza por tener sus propios repertorios y una interpretación más arraigada a sus raíces y la timba peruana tiende a basarse en covers y adaptaciones, con un enfoque variado entre la percusión y la armonía.

Por tanto, un ejemplo concreto de esta evolución es la agrupación Los Conquistadores de la Salsa que han simplificado temas como "Fururú Farará" para

hacerlos más atractivos para un público joven y bailador. Esta simplificación ha llevado a la omisión de partes instrumentales más complejas, como improvisaciones y arreglos jazzísticos, adaptándolos a un nivel técnico más accesible para los músicos de las orquestas de Lima.

Además, se pueden apreciar diferencias notables entre la versión original de un tema como “Fururú Farará” y una versión más moderna. En la última, interpretada por músicos peruanos, se evidencian dificultades para reproducir los arreglos originales, que requirieron un alto nivel técnico y musical. La versión más actualizada tiende a presentar desafinaciones, falta de cohesión en la sección de metales y percusión, debido a la adaptación de los acordes y la falta de experiencia en la interpretación de la timba cubana.

La evolución de la timba en el Perú ha generado cambios significativos en la sonoridad, la interpretación y la ejecución musical. Si bien esta adaptación busca una mayor aceptación comercial, también ha implicado una pérdida de la esencia y la complejidad musical presentes en la timba cubana original.

Rol de autores Credit

APD:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por el propio autor.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Alcalá-Galiano, C. (2007). *La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblios-e Archivo. <http://hdl.handle.net/10486/2404>
- Ahínama. (2011, octubre 01). *Moña (música)* [Publicación en foro]. WordReference. <https://forum.wordreference.com/threads/mo%C3%B1a-m%C3%BAsica.2257552/>
- Alegria, D. (2006). Timba y tumbao, juntos y/pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popularailable cubana. *Revista Ensayos: Historia y teoría del arte*, (11), 133-144. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/49917>
- Aponte, E. (2022). *Estrategias didácticas tecnológicas para mejorar el ritmo musical en los estudiantes del tercer grado de educación secundaria de la I.E. La Inmaculada, Bagua 2021* [Tesis de maestría, Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo]. Repositorio de Tesis USAT. <http://hdl.handle.net/20.500.12423/5731>
- Cosamalón, J. y Rojas, J. (2020). *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Cultura Cubana*. (2020, julio 16). *La timba*. <http://culturacubana.net/12-2-1-la-timba/>
- De Gorgot, E. (2015). *Guía básica para entender el funk*. Jot Down. https://www.jotdown.es/2015/12/guia-basica-para-entender-el-funk/#google_vignette
- Delgado, B. (2017). *Salsa y década de los ochenta. Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá* [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid]. UVaDOC Repositorio Documental. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25706>
- Delirio Habanero Rumba Bar. (2019, 10 de abril). *NG LA Banda* [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/deliriohabaneromx/photos/a.929113117290006/1193812400820075/?type=3&eid=ARD540kJS2CDKDXlydzT-gSL-CWVJHvyHj7Zlx47AQxxHHVoU9ilWSS4xEIM5z8oBloFeEQoOQ9JcC0X>
- Eliel Lazo. (2011, 15 de abril). *Marcha son montuno o tumbao* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rJjRXCcq4ls#:~:text=La%20marcha%2C%20son%20montuno%20o,hacen%20mover%20al%20mundo%20entero>
- Fernández, D. (2012). Propuestas de la simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la Nación Argentina. *Revista Cruz de Sur*, (3), 137-169. https://www.revistacruzdelosur.com.ar/Numeros_001-010/RHCZDS-00304-Fernandez_Calvo-Notacion_musical.pdf

- Fabián, D. (2022). *Relación entre el lenguaje musical y la interpretación del repertorio de los estudiantes de piano de la carrera profesional de música del Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama", 2018* [Tesis de pregrado, Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama"]. Renati. <https://renati.sunedu.gob.pe/handle/sunedu/3311972>
- Funk45. (2020). *¿Qué es un estribillo en la música? Definición y ejemplos*. <https://funk45.com/es/que-es-un-estribillo-en-la-musica/>
- Gómez, J. (2017, 04 de enero). *Leonardo Acosta y su otra visión de la música popular cubana. Géneros musicales y fusión. La Jiribilla*. <http://www.lajiribilla.cu/leonardo-acosta-y-su-otra-vision-de-la-musica-popular-cubana-generos-musicales-y-fusion/>
- González, A. (2019). *Coro consciente: la conciencia en el trabajo coral por medio del desarrollo del oído interno* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Javeriano. <http://hdl.handle.net/10554/44201>
- González, N. y Casanella, L. (2020, 7 de noviembre). *La timba cubana, un intergénero contemporáneo*. CidMuc. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2020/11/07/la-timba-cubana-un-intergenero-contemporaneo/>
- Huron, D. (1989). Music in Advertising: An Analytic Paradigm. *The Musical Quarterly*, 73(4), 557-574. <https://doi.org/10.1093/mq/73.4.557>
- León, J. (2017). *Aplicación de los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano utilizados por Tito Puente en la década de 1950 a 1960, en composición inédita* [Tesis de pregrado, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. Repositorio Digital UCSG. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/9532>
- López-Cano, R. (2005, diciembre). Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 1-17. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/165/del-barrio-a-la-academia-introduccion-al-dossier-sobre-timba-cubana>
- López-Cano, R. (2007). El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana. *Latin American Music Review*, 28(1), 24-67. <https://doi.org/10.1353/lat.2007.0014>
- Moore, R. (1997). *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vkh3b>
- Morales, S. (2016). *Caracterización del estilo musical por fraseo* [Tesis de maestría, Instituto Politécnico Nacional]. SABER. <https://www.saber.cic.ipn.mx/SABERv3/Repositorios/webVerArchivo/26080/1>

- Navarro, C. (2017). Vera, J., y Vélez, J. (2018). *Timba de altura, desde Ecuador para La Habana: Evolución del lenguaje, técnica, estilo y formato de la batería y los timbales en la timba* [Tesis de pregrado, Universidad de Las Américas]. RE-UDLA. <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6725>
- NGLaBanda.(s.f.). Biografía NGLaBanda. <https://web.archive.org/web/20161012131306/http://www.nglabanda.net/es/biografias>
- Ocampo, D. (2020). *La yuxtaposición armónico-métrica y el bajo eléctrico* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Javeriano. <http://hdl.handle.net/10554/52885>
- Páez, A. (2021). *La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas "No se puede tapar el sol" de NG la Banda y "Fururu Farara" de "Los Conquistadores de la Salsa"* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19606>
- Rabanal, R. (2023). *Construcción del Tumbao en el Bajo Eléctrico de "Sal" Cuevas dentro del lenguaje de la Fania All Stars* [Tesis de pregrado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC. <http://hdl.handle.net/10757/660173>
- Ramírez, R. (2011). *Generación de música con gramáticas formales* [Tesis de maestría, Instituto Politécnico Nacional]. Repositorio Digital IPN. <http://www.repositoriodigital.ipn.mx/handle/123456789/9241>
- Relatos salseros.(s.f.). *Timba cubana: historia y características*. <https://relatossalseros.com/cultura/salsa-que-es/timba-cubana-historia-y-caracteristicas/>
- Sierra, J. y Casado, A. (2012). *Poesía en Música: Guía didáctica para el profesor*. Fundación Juan March, Departamento de Actividades Culturales. <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/poesia-en-musica/pdf/guia-poesia-en-musica.pdf>
- Trigueros, J. (2022). Ritmos, arte y geometría. *Revista Pensamiento Matemático*, 12(1), 85-137. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8447537>
- Vega, V. (2021). Ni la lira, ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946). *Resonancias*, 26(50), 242-247. <https://doi.org/10.7764/res.2022.50.14>
- Vera, J., y Vélez, J. (2018). Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana [Tesis de pregrado, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. Repositorio Digital UCSG. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/11785>
- Vicent, C. (2020, 26 de febrero). *Voicings drop 2 y 4*. El blog de Carlos Vicent. <https://carlosvicentblog.com/2020/02/26/voicings-drop-2-y-4/?fbclid=IwAR23xiOezWfARNz4jbWaiuSpm9lomYoMXr9VAv5F6VX46XSIUdCxJWuCW2o>

Villegas, D. (2010). *Individualidades armónicas – estudio sobre el concepto lúdio-cromático de organización tonal* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Javeriano. <http://hdl.handle.net/10554/4489>

Zenet. (2019, 29 de marzo). Zenet: “En Cuba hay tantos buenos músicos por la formación que reciben allí” / Entrevistado por José Durán. Diario *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-zenet-nuevo-disco-guaperia-boleros-cubanos-antiguos>



Josué Daniel Salvio Aldana
(Cerro de Pasco, 1989)



Compositor, pianista y cantante.
Bachiller en arte y cultura con mención en música por la Universidad Nacional de Folklore "José María Arguedas". Magíster en composición musical con nuevas tecnologías por la UNIR - Universidad Internacional de la Rioja.

En el 2022 compuso obras para orquesta sinfónica, sexteto, piano, coro, música para cortometrajes, música para videos comerciales publicitarios, música para película y obras electroacústicas. En el 2020 fue invitado por la escuela Moche para realizar un análisis musical de la marinera "Palo Blanco", por los cien años de haber sido compuesta. Ha participado como ejecutante de acordeón en el Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú.

El canto de Alicia Maguiña Málaga en “El veneno” de 1976: Un análisis de su estilo e interpretación vocal

The singing of Alicia Maguiña Málaga in “El Veneno” from 1976:
An analysis of her vocal style and performance

Josué Daniel Salvio Aldana

Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas

Cerro de pasco, Perú

jsalvioaldana@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0006-2199-2899>

Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

El aporte que se presenta en este artículo es la realización de un análisis musical del estilo y la interpretación vocal de Alicia Maguiña Málaga del triste con fuga de tondero “El Veneno”, pieza recopilada por la misma intérprete en Piura en 1968, y grabada en su primera versión en 1976, para Odeón-IEMPSA en el LP *Te adoro tierra mía* (ELD 02.01.538), con el acompañamiento de la guitarra de Carlos Hayre. Material que, por ser la grabación más cercana a la fecha de su recopilación, será utilizado para este análisis. Mi aporte fue analizar las cualidades y recursos vocales que empleaba Alicia Maguiña en su interpretación. Para ello, tuvimos que hacer una transcripción del audio grabado en 1976, utilizando el editor de partitura Sibelius, donde las cualidades y recursos vocales que adoptó la intérprete fueron transcritos al lenguaje musical y luego descrita de forma narrativa y gráfica. Luego, acercarnos a la vida y formación artística de la intérprete, para conocer su estilo interpretativo.

Las cualidades y recursos más recurrentes encontrados a lo largo de toda la pieza fueron: buena dosificación de aire, agilidad vocal, variación rítmica, el uso de *firulete*, *glissandi* (ascendente y descendente), *vibratos*, apoyaturas, una gran variedad de dinámicas, intensidades, carácter y agógica que se matiza adecuadamente con el contenido de la letra y la melodía; se destaca el empleo de *vibrato* ligero al final de casi todas las frases, siendo este una *floritura* muy utilizada en el canto del tondero. Emplea diferentes colocaciones vocales, a veces con un color claro y, a veces, con un color oscuro, y con ello logra replicar un sentimiento orgánico en su interpretación.

Palabras clave

Recursos vocales; técnica vocal; estilo vocal; interpretación; Alicia Maguiña

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.217>



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

Abstract

The contribution presented in this article is the realization of a musical analysis of the style and vocal performance of Alicia Maguiña Málaga in the triste con fuga de tondero "El Veneno", a piece compiled by the same performer in Piura in 1968, and recorded its first version in 1976, for Odeón-IEMPSA on the LP *Te adoro tierra mía* (ELD 02.01.538), with the guitar accompaniment of Carlos Hayre. Material that, because it is the closest recording to the date of its compilation, will be used for this analysis.

My contribution was, first, to analyze the vocal qualities and resources that Alicia Maguiña used in her interpretation. To do this, we had to make a transcription of the audio recorded in 1976 into score, using the Sibelius score editor; where the vocal qualities and resources adopted by the performer were transcribed into musical language and then described in a narrative and graphic way. And second, get closer to the life and artistic training of the performer, to learn about her interpretive style.

The most recurrent qualities and resources found throughout the entire piece were: good dosage of air, vocal agility, rhythmic variation, the use of *firulete*, *glissandi* (ascending and descending), *vibratos*, *appoggiaturas*, a great variety of dynamics, intensities, character and *agogic* that are appropriately nuanced with the content of the lyrics and the melody. The use of light *vibrato* at the end of almost all the phrases stands out, this being a flourish widely used in the singing of the tondero. He employs different vocal placements, sometimes with a light color and sometimes with a dark color, and thereby manages to replicate an organic feeling in his performance.

Keywords

Vocal resources; vocal technique; vocal style; interpretation; Alicia Maguiña

Introducción

Este análisis es el resultado de un trabajo realizado en agosto del 2023, tras haber sido invitado al círculo de ponencias sobre el tondero en el marco de la celebración de los treinta años de haber sido declarado como Patrimonio Cultural de la Nación.

Nuestro análisis de la interpretación vocal de Alicia Maguiña, tendrá como instrumento de base los planteamientos De la Motte (2002), Molino y Nattiez (1986, 1990), Muniz *et al.* (2010), así como por investigadores como John Rink (2006), Bustos, (2003), y Naidich (1992), entre otros, que nos servirán como un nuevo apoyo metodológico de análisis.

Para el análisis de la interpretación global de la obra, tomaremos como instrumento de base los planteamientos de análisis musical del profesor John Rink, quien propone un nuevo punto de vista llamado: el análisis desde la "intuición instruida" del intérprete. Rink cuestiona la relación entre análisis e interpretación planteada por teóricos rigurosos como Rosenwald (1993), Laster (1999), Narmour (1988), quienes trazaban una brecha cada vez mayor con sus planteamientos. Por ejemplo, Narmour postula que el intérprete no puede ejercer una correcta y profunda interpretación sin un trabajo de análisis riguroso.

El objetivo final de cualquier teoría no es utilitaria o didáctica sino explicativa: las buenas teorías de la música iluminan los diversos significados sintácticos inherentes a una determinada relación musical. (p. 317)

Los artistas nunca pueden sondear la profundidad estética de una gran obra sin un intenso escrutinio de sus elementos paramétricos. En esta empresa, la teoría analítica no sólo es fundamental en la educación de los artistas intérpretes, sino indispensable. (p. 340)

Jorge Luis Moltó (2017), en su trabajo titulado: *El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado*, postula que en la década de los 80 "la conexión del análisis con la interpretación empieza a construir una disciplina por sí misma rodeada de una animada discusión" (p. 105). En ese escenario irrumpe Rink (2006) con el siguiente planteamiento: Entre los posibles tipos de análisis relacionados con la interpretación pueden distinguirse, dependiendo del momento en que sean analizados: "(1) análisis previo a una interpretación determinada, (2) análisis de la interpretación misma" (p. 57). "Los trabajos del primer grupo son de tipo "perspectivo", mientras que los del segundo tienen un carácter "descriptivo" (p. 111).

Nuestro análisis de la interpretación de Alicia Maguiña será de carácter descriptivo, incluyendo la transcripción musical. A la luz del nuevo punto de vista de: "intuición instruida" del intérprete que plantea Rink, describiremos la formación artística, la investigación musical, intelectual, cultural, etnográfica y vivencial que tuvo Maguiña para nutrir su interpretación.

Como parte del resultado encontramos, por ejemplo: la intérprete ha utilizado una variación rítmica interna en los compases 80 y 85 en la frase "Antenoche..."; en el 80 ataca la primera sílaba con una semicorchea de anticipo, para hacer que la melodía resalte el significado de la letra; y en el 85 se repite la misma frase, pero esta vez ataca la primera sílaba a tierra, es decir en el primer pulso del compás, para darle un sabor especial como para invitar a los pies a bailar, y los que bailan sentirán ese pulso muy sabroso. Esta variación es característica en el tondero, y Maguiña la ejecuta no porque se le ocurre o porque lo indica una partitura, sino porque se nutrió de cantores autóctonos y académicos, de bailarines de marinera y tondero como es el caso de la señora Adela Ahón Olguín conocida como "Reina y Señora de la Marinera", quien fue muy amiga de Alicia.

Breve biografía y contexto de Alicia Maguiña

Abordar a Alicia Maguiña como objeto de estudio no es tarea sencilla, porque se trata de una artista extensa y compleja, quien se convirtió en una fuente profunda de diversos saberes que son propios de la cultura musical criolla, y quien ha aportado muchas composiciones al cancionero popular nacional. En el libro de su propia autoría *Mi vida entre cantos*, se puede conocer de primera mano muchos detalles respecto de ella, su voz, su interpretación, su formación artística, sus recopilaciones, sus referentes y sus obras.

Alicia Maguiña Málaga nació en Lima el 28 de noviembre de 1938¹, y falleció en la

1. Maguiña Málaga, A. (2018).

misma ciudad el 14 de septiembre del 2020, hija de Alfredo Maguiña Suero, natural de Huaraz, y Alicia Málaga, natural de Arequipa. Vivió en Ica cuando tenía un año y se quedó allí hasta los trece años, luego retornó a Lima (1950) cuando su padre obtuvo el cargo de magistrado de la Corte de Lima (Revista *COSAS*, s.f.). Alicia continuó sus estudios en el Colegio Santa Úrsula, lugar en el que iniciaría su carrera musical.

Se casó dos veces, primero en 1960 con Eduardo Bryce Echenique, hijo de Francisco Bryce y de Elena Echenique, y hermano del escritor Alfredo Bryce Echenique (Revista *COSAS*, s.f.). La pareja tuvo dos hijos: Alicia y Eduardo Bryce Maguiña y también una nieta: Alicia Moncloa Bryce. Se volvió a casar con el guitarrista y compositor Carlos Hayre, con quien grabó para el sello Iempsa aproximadamente ocho discos.

En su producción musical ha hecho más de treinta composiciones incluyendo vales, marineras, tonderos, huaynos y yaravíes; "entre sus más reconocidos temas figuran, además de "Indio", "Inocente Amor", "Viva el Perú y Sereno", "La Apañadora", "El Aguador" así como los huaynos "Serrana" y "Perla Andina" (La República, 2020). Ha grabado más de doce producciones discográficas.

Su trayectoria musical se inició a la edad de seis años, cuando escuchó por primera vez dos canciones. He aquí una cita del prólogo de su libro, en palabras de Rodrigo Montoya Rojas, profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos:

fue cautivada por dos encantos: el primero fue oír el vals "Todos vuelven" de César Miró en la voz de Jesús Vásquez, nuestra Reina y Señora de la Canción Criolla. Un tema en el que se reúnen la palabra poética y la melodía que se enriquece con la voz profunda y transparente de una cantante maravillosa. El segundo fue oír a Felicitas, una joven doméstica chahuanquina, apurimeña desarraigada en Ica, cantando en quechua, con voz hermosa y sentida, unos versos que Alicia Maguiña no entendió, pero intuyó que expresaban algo muy hondo. Cuando la voz y las lágrimas se juntan producen una sinceridad capaz de conmovir a los cielos. (Maguiña, 2018, pp. 17-18)

Como cantante, una de sus primeras experiencias fue siendo niña, cuando participó en un concurso de canto convocado por un programa radial llamado *Radio Club Infantil*, para elegir a la mejor cantora o cantor criollo, Alicia se hizo presente con el tema "Eres tú" del compositor Augusto Rojas Llerena y en el piano le acompañó Reynaldo Cruz; como resultado Alicia quedó campeona de la canción criolla 1954.

Queda claro que Maguiña, desde temprana edad, tomó una decisión importante para quedarse unida a la música criolla, como ella misma lo manifiesta: "Mientras la mayor parte de mis amigas prefería las canciones en inglés y la música internacional, yo siempre aposté por lo peruano que fue mi más grande sueño" (Maguiña, 2018, p. 55).

Más adelante hubo otro acontecimiento: el asistir a una puesta en escena de un espectáculo criollo denominado "Pancho Fierro" en el Teatro Municipal de Lima, producido por José Durand Flórez, donde los protagonistas fueron Porfirio Vásquez, Vicente Vásquez, Nicomedes Santa Cruz, Olga Vásquez y Ronaldo Campos. En ese evento adquirió el libro *Historia de la canción criolla* de Aurelio Collantes, que se convertiría en un impulso inquietante para conocer más de cerca la cultura musical criolla. En ese libro conoció a los cultores de la música costeña peruana. Al respecto, hacemos una cita de sus propias palabras:

El fascinante mundo de los cultores de la música costeña peruana estaba allí, y como yo quería estar en él, comencé a pedir con insistencia a mis padres que me llevaran a visitar esos rincones que describía Collantes. Fue así como me acerqué a los barrios populares de Lima, tratando de adivinar lo que ocurría en cada casa. (Maguiña, 2018, p. 58)

“Fue así que en 1954 se acercó a la Academia de Música de Óscar Avilés para perfeccionar sus conocimientos de guitarra y criollismo. Dos años después, compuso su primer tema, el vals “Inocente Amor”, estrenado por el trío Los Troveros Criollos” (*La República*, 2020).

Su canto criollo se fue nutriendo de intérpretes como “María de Jesús Vásquez, Javier González, Luis Abanto Morales, Delia Vallejos, Ángel Monteverde, Víctor Dávalos, José Catter Sosa y su padre, el gran cantor Alfredo Catter, Pedrito Otiniano, Rafael Otero, Panchito Jiménez, Carmen Montoro, Olga e Irma Avilés, Norma Wetzell, Lola Marchena y Bertha Campos” (Maguiña, 2018, p. 60), a quienes Alicia consideraba que tenían en su canto “una dulzura, un color que les da un “algo especial”, pues son livianas, flexibles y ágiles, permitiéndoles hacer requiebros, modulaciones y matices, lo que es indispensable para que sean criollas” (p. 60). Dice ella: “Escuché esas voces, esas músicas en la academia de Avilés” (p. 60). Esta academia fue para ella la mata del criollismo, porque además allí conoció también al dúo Avilés y al dúo Wetzell-Campos, ambos muy conocidos.

Se sabe que ella también tuvo como maestros de criollismo a Luciano Huambachano, Humberto Cervantes y Luis Abelardo Núñez. Uno de sus maestros de canto de marinera limeña fue Manuel Quintana Olivares, más conocido como “El canario negro”. Maguiña dice, refiriéndose a este último:

Yo no alcancé a oírlo en su plenitud, pero a pesar de los 77 años que tenía en 1957, y de adolecer de cáncer a la laringe, mantenía la voz con bonito timbre y aguda, como debe ser y siempre ha sido el registro vocal de los cantores de marinera limeña. Su canto y encanto me subyugaron de tal modo que quise volverme negra para cantar así. (Maguiña, 2018, p. 95)

Maguiña compuso una marinera limeña “Negra quiero ser” dedicado a Quintana; cuando se la mostró, este quedó fascinado y festejó el respeto a las reglas, la originalidad y el sabor que contenía su melodía.

Así como estos, hay una larga lista de compositores, intérpretes, músicos y escritores que influenciaron su vida, (para conocer a profundidad se recomienda revisar su libro). No obstante, hay algunas personalidades importantes que ella conoció, como Rosa Mercedes Ayarza, Chabuca Granda, los hijos y esposa de Felipe Pinglo, quienes no fueron necesariamente sus maestros, pero sí una fuente de inspiración y admiración que de alguna manera contribuyeron a la sensibilidad de Maguiña.

Otro acontecimiento importante fue en 1963, año en que Maguiña (ver Figura 1) “alcanzaría notoriedad al componer e interpretar la canción “Indio”, tema musical que le permitió actuar en la película *La Venus maldita*, donde apareció entonándolo con acompañamiento de orquesta” (*La República*, 2020).

“Su trayectoria le valió ser declarada como una de las cinco Mujeres del Bicentenario por el Proyecto Especial Bicentenario de la Independencia del Perú” (*La República*, 2020).

Figura 1

Fotografía de Alicia Maguiña Málaga



Nota. Tomado de *El Peruano* (Diario Oficial).

Instrumento de base para el análisis

Como instrumento de base para este análisis concatenaremos tres planteamientos de análisis musical:

1. El planteamiento de Diether de la Motte (2002)

De la Motte utilizó en sus trabajos de análisis los métodos operativos de Bent (1990); sin embargo, además de ellos, propone sus propios métodos a los que denomina análisis compás por compás, análisis texto-música, análisis "especial", análisis de las tendencias, detalles analíticos y análisis sin presupuestos previos. El planteamiento de De la Motte se complementaría con la metodología de Nattiez (1990), quien introduce su método semiológico, que utiliza tres formas de acercamiento a una obra musical. "El *nivel neutro*, que concierne a la obra en sí misma, sin condicionantes históricos o interpretativos; el *nivel poético*, que se centra en la génesis de la obra, donde las consideraciones históricas, sociales, políticas y estilísticas tienen un gran peso; y el *nivel estético*, que alude a la recepción de la obra por parte del oyente y al juicio crítico que ello dé lugar" (Igoa, s.f., p. 41).

Para el análisis del estilo interpretativo del canto de Alicia Maguiña, nosotros emplearemos el análisis texto-música y detalles analíticos de De la Motte y el *nivel estético* de Nattiez.

2. El planteamiento de Muniz et al. (2010) quien aporta un nuevo punto de partida para el análisis interpretativo vocal

Este autor propone dos apartados vitales para el análisis vocal: Cualidades vocales y recursos vocales, ambos permiten organizar el estilo vocal de un intérprete.

Por ejemplo, cuando se habla de inflexiones vocales, de matices, de estilo, de dinámicas, de agógica, de ornamentación, de resonadores de pecho y cabeza, de la respiración, de la afinación, del ataque, de la articulación y otras cuestiones, no tenemos un orden establecido que nos ayude a describir coherentemente un análisis; sin embargo, con la propuesta de Muniz et al, tendremos un hilo conductor que nos guía al sistematizar el análisis del canto de Alicia Maguiña. A continuación, nombramos ambos apartados:

- a) **Cualidades vocales:** Muniz considera cualidades vocales a: altura, intensidad, timbre, homogeneidad, afinación, flexibilidad, matices (capacidad de atravesar registros, contrastes de intensidad), sonidos sostenidos, trino, modulación y articulación.
- b) **Recursos vocales:** Cuando un cantante interpreta una obra, Muniz considera que, este debe conocer y disponer de recursos vocales para darle vida y riqueza musical a la pieza que interpreta. Los recursos vocales que él plantea son: "variación de intensidad, agilidad vocal (*coloraturas*), variación del ritmo (incluido el *rubato*), *vibrato*, falsete, *legato*, *staccato*, portamento, respiración y diferentes ataques vocales" (Fuertes, 2018, pp. 42-43).

3. El planteamiento de Rink (2006), quien cuestiona los planteamientos de análisis rigurosos y doctrinarios de Narmour (1988) y Berri. Postula su propio método

Habla de una "dinámica que existe entre los pensamientos intuitivo y consciente que caracteriza potencialmente el proceso analítico en relación con la interpretación" (Lanza, 2020, p.18). Acuña el término "análisis del intérprete" (es decir, "el estudio esmerado de la partitura, prestando especial atención a las funciones contextuales y la manera de proyectarlas"), destacando que la "forma" musical es más importante que la estructura en la conceptualización que hace el intérprete de la música" (Rink, 2006, p. 56-57), y acuña un segundo término: "intuición instruida", que reconoce la importancia de la intuición en el proceso interpretativo, y que generalmente implica bastante conocimiento y experiencia. En palabras de Rink: "la intuición no necesariamente surge de la nada, ni tampoco es necesariamente caprichosa" (Rink, 2006, p. 57). Sus dos categorías principales son:

- a) **Análisis previo a una interpretación determinada:** Este puede ser de carácter riguroso o pragmático, es potencialmente *preceptivo* con respecto a la interpretación.
- b) **Análisis de la interpretación misma:** Este es de carácter *post facto*, potencialmente descriptivo. A nosotros nos servirá esta última categoría.

No podemos utilizar la primera por la siguiente razón: Maguiña no interpretaba una obra desde la lectura de partituras, y en el caso del triste con fuga de tondero “El veneno”, es una canción popular recopilada de forma oral, cuyo autor o compositor es anónimo. En ese caso no se puede hacer un análisis preceptivo.

Entrelazando los métodos sustentados por De la Motte (2002), Nattiez (1990), Muniz (2010) y Rink (2006), tenemos una guía para nuestro análisis.

Concepto de la pieza

“El Veneno” es una pieza de canto popular perteneciente al estilo de San Miguel de Morropón, Piura, lo cual nos lleva en primera instancia, a describir la diferencia entre canto popular y canto lírico. Además, tenemos en cuenta que Maguiña fue una intérprete de canto popular.

Naidich (1981) y Bustos (2003) ayudan a comprender la diferencia entre ambos tipos de canto. Parafraseando a Bustos (2003) nos dice que, al hablar de cantante popular, hacemos referencia a quienes incursionan en géneros que no se encuentran en los patrones expresivos-musicales típicos del canto lírico. “Este último se caracteriza por mantener su producción dentro de un mismo registro, color y línea de sonido; mientras que el canto popular se mueve entre una amplia gama de calidades vocales y colores” (Madrid *et al.*, 2013, p. 2). Y Naidich sostiene que, “en el canto popular, no suelen tener en cuenta las clasificaciones vocales típicas de canto clásico, como soprano, mezzosoprano, etc. La gran versatilidad del canto popular, permite la existencia de distintos géneros” (Madrid *et al.*, 2013, p. 2). La letra completa se puede observar en el anexo A.

Análisis descriptivo texto- música: estructura de la letra

En el estilo del tondero se utilizan términos como *ostinati*, ligados y *firuletes*; en Morropón al *firulete* se entiende como quiebre, requiebres, quimba, salero, cadencioso (Mendoza, 2010, p. 19-20). Algunos de estos términos no pertenecen al léxico musical académico, por lo cual es difícil entender su significado. Al respecto, con lo planteado por Mendoza precisaremos algunos de estos términos; *ostinato* melódico, se refiere al bordoneo de la guitarra que se presenta como llamada a la voz del cantante después de la introducción, y que vuelve aparecer al final de la primera, segunda, tercera o cuarta sílaba del verso de la glosa. Cadencioso, según la RAE, se refiere a que tiene proporcionada distribución de acentos y pausas, en la prosa o en el verso; suele ser rítmico, armonioso, acompasado, cadente.

Maguiña sostiene que el triste, “está conformado por coplas y no es aletargado como lo cantan en Lima, Tiene un movimiento musical diferente al tondero, en Piura tiene su propio” (2018, p. 284) modo de cantar. “Se acompaña con guitarra. El cantor por ratos apresura la línea melódica y por ratos se da un espacio para el lloro” (p. 284).

El tondero está compuesto por tres secciones: Glosa – Dulce – Fuga.

Para empezar, las guitarras preparan el ambiente con una introducción generalmente aguda en las dos primeras cuerdas, para luego dar paso al delicioso bordoneo –que no cierra– que espera al o a los cantantes, quienes si saben del género entrarán con toda el alma donde y como se debe: sobre los bordones. (Maguiña, 2018, p. 283)

La glosa, para Maguiña (2018) y Mendoza (2010), tiene un carácter acompasado y cadencioso y se encuentra en modo menor. Su letra está conformada por coplas o cuartetos de versos generalmente octosílabos, que se complementa con una melodía (tonada) melancólica. En esta sección se hace presente el *ostinato* melódico de la guitarra al final del primer, segundo, tercero, cuarto o quinto verso, según lo haya determinado el compositor. En el dulce de “El Veneno” el *ostinato* melódico aparece en la primera cuarteta, al final de cuatro versos, y en la segunda cuarteta al fin del quinto verso, como se puede ver más abajo.

Maguiña, en el fraseo de esta sección alarga algunas sílabas, sobre todo al final de los versos, con lo cual demuestra su conocimiento del estilo vocal de la glosa. Al respecto citamos: “Las palabras no se expresan como ordena las normas de nuestro idioma, sino respecto a la misma musicalidad del tema; a ciertas palabras se le alarga o se los prolonga la pronunciación, especialmente la última sílaba de cada copla” (Mendoza, 2010, p. 22).

<p>Sección: Glosa</p> <p>Compás: polirritmia 6/8 y 3/4</p> <p>Cadencioso</p>	}	<p>Mírala cómo se va mírala cómo se va mírala cómo se va y dijo que me quería..... (Ostinato melódico)</p> <p>tal vez no recordará tal vez no recordará tal vez no recordará el amor que me tenía mírala cómo se va..... (Ostinato melódico)</p>
--	---	--

Por último, esta sección tiene la peculiaridad de contener la relación sesquiáltera de 6/8 y 3/4 entre música y canto, lo que hace que se crea un carácter de ritmo sincopado.

El dulce tiene diversos tipos de versificación; no obstante, esta sección modula al relativo mayor de la tonalidad fundamental, y se canta solo en 6/8. El fraseo aquí no es alargado, es decir, las palabras son pronunciadas con normalidad. Tiene un carácter de ritmo y melodía alegre. Además funciona como enlace entre la glosa y la fuga.

<p>Sección: Dulce</p> <p>Compas: 6/8 <i>Allegro</i></p> <p>Alegre</p>	}	<p>Anteanoche y anoche y esta mañana anteanoche y anoche y esta mañana me miraron tus ojos.</p>
---	---	---

Al pasar a la fuga se vuelve a la tonalidad fundamental que está en modo menor, tendrá un carácter pícaro y festivo y muy acompasado. La fuga es más alegre que el dulce y se canta en 6/8, pero se aligera más al aire musical, es decir en *allegro*, y la voz sube de intensidad.

Sección: Fuga
 Compas: 6/8 *Allegretto*
 Muy alegre

Échale fuego al candil
 más abajito está el perejil
 échale fuego al candil
 más abajito está el perejil.

Tabla 1
 Representación gráfica de la estructura de la obra

Tonalidad	Triste: <i>do</i> menor	Glosa: <i>do</i> menor	Dulce: <i>mi</i> bemol mayor	Fuga: <i>do</i> menor
Indicador de compás	2/4 y 3/4	6/8 y 3/4	6/8	6/8
Tempo	<i>Rubato</i> agógico (negra = 062)	<i>Moderato</i> (negra= 102)	<i>Allegretto</i> (negra = 108)	<i>Allegro</i> (negra = 118)
Carácter	Dolorosamente, decidido, expresivo, con dolor, con pasión.	Con gracia.	Animado.	Dulce.
Mínutos en audio	00:01 - 1:48	1:49 - 2:38	2:39 - 2:53	2:54 - 3:05
Número de compás	1 - 48	49 - 79	80 - 90	91 - 98

Nota. Elaboración propia.

La obra finaliza con un *fade out* (es un efecto de edición musical realizado en estudio que se utiliza para finalizar un tema; consiste en que el volumen de la canción va disminuyendo poco a poco hasta desaparecer por completo).

Análisis vocal del Triste

El triste es cantado pausadamente en tempo *rubato* agógico. Algunas veces la cantante adelanta el pulso del fraseo, y, en otros momentos, lo retrasa. Va junto con el acompañante en la guitarra siguiéndose uno al otro, según afloran los sentimientos al momento de interpretar, pero siempre respetando la melodía de la canción.

Segundo 01 a 15. Introducción realizada con la guitarra.

Segundo 16 a 22 – Compases 1 al 4. Inicia el canto.

La intérprete inicia la primera frase del triste entonando la primera sílaba (“Yo...”) con un ataque suave en *mp*, refinado y afinado, con lo cual logra que el cuerpo de la frase tenga buena calidad tímbrica, y le añade el carácter (dolorosamente). En la segunda sílaba (“con...”), se denota su agilidad vocal al momento de ejecutar rápidamente un vibrato ligero (cuya simbología se indica con V.L encima de la figura musical). Finaliza la frase con la palabra “encendí” con un *glissando* ascendente, con un intervalo de segunda mayor en la sílaba “di...” (*fa* hacia *sol*) en *crescendo* y *decrescendo* para dar la sensación de un llanto y lamento contenido. Esta última sílaba tiene larga duración, por lo que la intérprete hace un vibrato ligero para transmitir la emoción dramática del contenido de la letra. Lo podemos observar en las Figuras 3 y 4.

Figura 3

Calidad tímbrica de toda la frase: Resonado

TRISTE
Tempo rubato (♩=62)
Pausadamente

mp dolorosamente

Ataque (suave y afinado)

Dinámica

Nota. Triste. Recursos vocales (Elaboración propia).

Figura 4

Recursos vocales

TRISTE
Tempo rubato (♩=62)
Pausadamente

mp dolorosamente

Vibrato Ligero

Glissandi

Nota. La intérprete ha utilizado dos vibratos y *glissandi* en la primera frase. Elaboración propia.

Segundo 23 a 29 – Compases 5 al 8

Aquí se evidencian algunas cualidades vocales de la intérprete. Por ejemplo, tiene un modo fonatorio resonante palatino para colocar la voz en una nota bastante grave sin perder timbre ni afinación. En el compás 7, la frase se inicia con la nota más grave que aparece en toda la pieza (*sol* 3) entonando la sílaba “La...”, cuyo timbre tiene el riesgo de deformarse; sin embargo, Alicia logra hacer una colocación empleando los resonadores del paladar (resonador bucal), con lo que consigue que su timbre se mantenga claro y enfocado. Esto se logra gracias a su buena dosificación de aire: menos aire para lograr un sonido enfocado en una nota grave.

Luego, la melodía hace un salto de una séptima menor hacia la sílaba “lla...”, donde la intérprete adorna ese intervalo con un *glissandi* ascendente de tercera menor en *crescendo*, subiendo la intensidad del aire para lograr un color ligeramente engolado (más oscuro), el cual le da una sensación de llanto y lamento a la melodía.

Figura 5

Colocación vocal con resonador bucal

The figure shows a musical staff with two notes. The first note is a G3 (sol 3) with a dynamic marking of *p* and *mf*. The second note is a higher G4 (lla) with a dynamic marking of *mf*. A red box highlights the first note, and a green box highlights the second note. Annotations include: '-Nota límite inferior (sol 3).', '-Colocación bucal.', '-Poco aire.' for the first note; and '-Color ligeramente engolado.', '-Aumenta la presión del aire.' for the second note. The second note is also marked with 'V.L' and 'ten.'.

Nota. Aquí se puede observar la dinámica *crescendo* desde de *p* a *mf* haciendo un *glissando*. Elaboración propia.

Una nota grave tiene la característica de ser bastante cálida, lo cual permite que el oyente se sienta atraído por la interpretación.

Segundo 30 a 34 – Compases 8 al 11

Aquí está la frase “Yo compuse aquel veneno”, entonado con un carácter decidido, utilizando un *crescendo* de *p* a *mf*, y cierra la frase con *vibrato* ligero.

Segundo 35 a 42 – Compases 12 al 15

Aquí se presenta otra cualidad vocal: el uso de voz de cabeza, esto le permite a Maguiña que el ataque de su sonido en una nota aguda, en *f*, no le golpee la garganta y se resuelva la nota muy bien afinada (ver la partitura general en Anexo B).

Segundo 59 – Compás 23

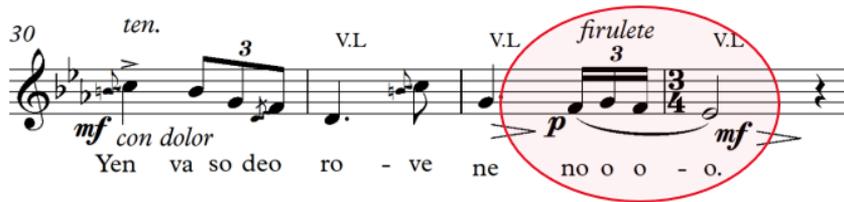
Aparece un adorno en la palabra “beber...”. Se trata de una apoyatura breve (*acciaccatura*) de un intervalo de segunda mayor (*fa* a *sol*); con este recurso, se logra ejecutar un movimiento melódico muy veloz, que genera la sensación de estar oyendo un quejido, como si la voz estuviese quebrada. Y en el compás 26 su fraseo se va en *accelerando*.

Minuto 1:07 a 1:15 – Compases 30 al 33

Se tiene una frase matizada con adornos de apoyaturas breves, y un *firulete* al final de la frase. Este último tiene una característica de dar la sensación de un quiebre vocal cuando es atacado velozmente; consiste en cuatro notas donde las tres primeras son como una especie de bordadura. Acerca del término *firulete*, según la RAE, su significado es “adorno veloz”.

Figura 6

Recursos vocales: adornos



Nota. Además del *firulete*, se puede observar la cantidad de apoyaturas, de vibratos, un *tenuto* y el carácter de la frase. Elaboración propia.

Minuto 1:22 a 1:28 – Compases 36 al 38

Se encuentra la nota más aguda del triste (*mi* bemol) atacado en *f* y que al final de la frase hace un *decrescendo* hasta un *pp*. Aquí se demuestra un buen control de aire y colocación de cabeza para no desbocarse en un grito descontrolado. Además le pone un carácter "con pasión".

Minuto 1:29 a 1:36 – Compases 39 al 40

En el compás 40 aparece otra frase adornada con *glissandi*, y en el compás 41 con *firulete* (Ver la partitura general en Anexo B).

Un aspecto resalante: en todos los finales de frase del triste se realiza un *vibrato* ligero, ya sea en registro agudo o en registro grave, teniendo en cuenta que todas las notas de finalización son de larga duración, pues este recurso permite intensificar las emociones en el canto, además ese alargamiento de sílaba es característico de este estilo.

En el triste encontramos que hay un espacio de silencio notable entre cada frase, lo que genera mayor intensidad emocional, al tratarse de una temática de desconsuelo, decepción, dolor o emociones similares y, por otro lado, crea expectativa en el oyente.

Análisis vocal del Tondero

Minuto 1:49 a 1:59.

Se inicia con una introducción de guitarra y cajón peruano, y luego se da paso a la glosa, donde interviene la voz de la cantante.

Glosa

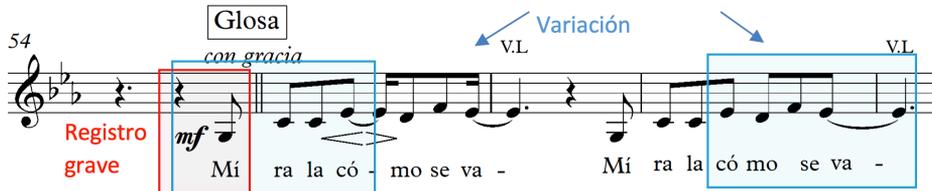
Minuto 1:59 a 2:01 – Compases 54 al 56.

El tempo pasa a *Moderato*, el carácter pasa a ser "con gracia". La primera frase "mírala cómo se va" se inicia en el registro grave.

Lo novedoso en esta frase es que se muestra el recurso vocal de dosificación de aire, para lograr una variación de ritmo de una misma frase que se repite dos veces. En la entonación de la palabra "cómo se va" del compás 55, hay un alargamiento de la sílaba "có..." haciendo un ligado de corchea a semicorchea, lo cual modifica el ritmo de toda la palabra. Pero, si observamos la repetición que sigue en el compás 57, notaremos que ya no se alarga la sílaba "có...", y esto termina cambiando el ritmo de la misma frase. Este recurso ayuda a dar variedad al ritmo interno, le permite hacer una síncopa y con ello crea un sabor estilístico, al cual en el norte le denominan "sabor y salero".

Figura 7

Variación de ritmo interno



Nota. A parte de la variación rítmica interna, se observa el carácter (con gracia), los vibrati y dinámicas. Elaboración propia.

Minuto 2:17 a 2:22 – Compases 66 al 70.

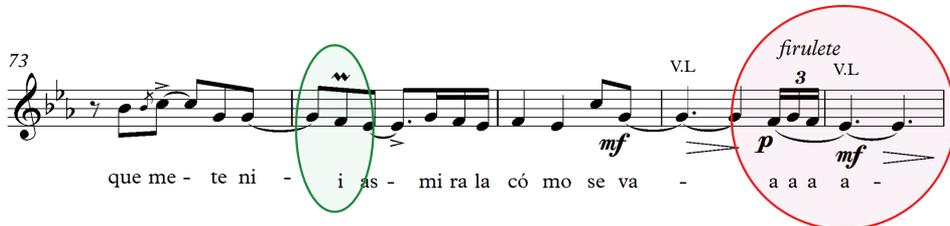
Notamos cambios de intensidad en comparación con la frase del inicio: esta vez la frase es atacada en *p* con carácter (con gracia).

Minuto 2:28 a 2:35 – Compases 74 al 77.

Tenemos en el compás 74 una frase adornada con un mordente superior en la vocal "i...", y en los compases 76 y 77 un *firulete* en la vocal "a...".

Figura 8

Recurso vocal



Nota. Además del mordente y el firulete, se puede observar los vibrati y cambios de intensidad. Elaboración propia.

En la glosa encontramos prolongación de sílabas en las finales de cada cuarteta. A esas prolongaciones Maguiña las adorna con *vibrato* y *firulete*, como se ve en la imagen anterior.

Dulce

Minuto 2:39 a 2:51 – Compases 80 al 90.

El tempo pasa a *Allegretto*, el carácter pasa a ser “animado”, se muestran los recursos de agilidad vocal, es decir, *vibrati* y apoyaturas con *glissandi*. La intensidad se mantiene en *f*, excepto en las finales de frase, donde Maguiña hace un cambio drástico hacia *mp*.

La primera frase “Anteanoche y anoche” se inicia en un registro agudo con la nota *mi* bemol en *f*. Aquí se pone en evidencia una vez más sus cualidades vocales de dosificación de aire, este le permite que el ataque del sonido sea afinado, y que al estar en una intensidad *f* no haya golpe de garganta; pero, también, este inicio se encuentra sincopado, atacando la frase con una semicorchea antes del compás 81.

En los compases 81 y 85 en la palabra “noche y ano...” hay un fraseo con una variación rítmica, se observa que, la intérprete alarga la sílaba “no...” con corchea con punto, mientras que las sílabas “che y ano...” se acortan con semicorcheas.

Figura 9

Cualidades vocales en el dulce

The musical score for 'Dulce' is presented on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins at measure 78 with the tempo marking 'ostinato melódico' and a '2' above the staff. The tempo changes to 'Allegretto (♩=108)' at measure 81. The dynamic is marked 'f animado'. The lyrics are 'An - te no - che y ano - che - ye es -'. A red box highlights the rhythmic variation in the lyrics 'no - che y ano - che', where 'no' is elongated with a dotted eighth note and 'che y ano' are shortened with sixteenth notes.

Nota. Elaboración propia.

En la repetición del verso “Anteanoche y anoche” del compás 85, encontramos una variación rítmica: la primera sílaba de la frase se inicia esta vez en el primer pulso fuerte del compás (ver la partitura general).

Fuga

Minuto 2:54 a 3:05 – Compases 90 al 98.

El tempo pasa a *Allegro*, con un carácter “dulce”. La primera frase arranca en los compases 90 al 94 con el verso “Échale fuego...”. Este es atacado en el registro medio de la voz, donde la intérprete entona la primera nota con un sonido dulce y afinado adelantando la sílaba “É...” una semicorchea antes del primer pulso del compás 91, utilizando una vez más el adorno *glissandi* ascendente en un intervalo de tercera menor en dinámica *mf* (adelantar el ritmo interno de una frase le da vivacidad

a la interpretación). En la palabra “perejil” de los compases 93 y 94 hay un cambio de intensidad en *decrescendo* hasta llegar a un *mp*, para luego volver súbitamente a iniciar la siguiente frase en *mf*.

Para darle movimiento a la melodía, en el compás 93, en la segunda corchea, en las sílabas “to es...”, encontramos una apoyatura breve (*acciaccatura*) con un intervalo de segunda mayor (*sol a fa*). En este caso, la apoyatura breve fue ejecutada en una figura musical de corta duración (corchea), lo cual demuestra que la intérprete maneja muy bien el recurso de agilidad vocal. Finalmente, encontramos presente los vibratos ligeros en los finales de frase del compás 94 y 98.

Figura 10

Recurso de agilidad vocal

90

Fuga

Allegro (♩=118)

mf dulce

o -o- jos. É - cha le fue goal can dil, más a ba ji - toes tael- pe re jil

V.L.

mp

Nota. Elaboración propia.

Minuto 3:06 a 3:44 – Compases 99 al 107.

Se repiten el dulce y la fuga, utilizando los mismos recursos que ya se han mencionado. Al repetir la fuga, la intérprete realiza otra variación rítmica, similar a la que ya había utilizado anteriormente en otras secciones. Esto sucede en la primera sílaba del verso “E...”, minuto 3:26, donde la sílaba es atacada a tierra, es decir, en el primer pulso de compás. Luego, se repite la fuga dos veces, sin otras variaciones para finalizar con un *decrescendo*.

Tabla 2
Cuadro de cualidades y recursos vocales

Sección	Cualidades vocales		Total	Recursos vocales	Total
TRISTE	Dosificación de aire			<i>Vibrati</i>	21
	Resonador de cabeza			<i>Glissandi</i>	12
				Apoyaturas	11
				Firulete	2
				<i>Crescendo</i>	8
				<i>Decrescendo</i>	9
	Dinámica	<i>mp</i>	1	Agilidad vocal	
		<i>p</i>	4		
		<i>pp</i>	1		
		<i>mf</i>	5		
<i>f</i>		2			
GLOSA	Dosificación de aire			<i>Vibrati</i>	7
	Dinámica	<i>p</i>	3	<i>Glissandi</i>	2
		<i>mf</i>	5	Apoyaturas	2
		<i>f</i>	1	Firulete	1
				<i>Mordente</i>	2
				<i>Crescendo</i>	2
				<i>Decrescendo</i>	5
			Variación rítmica		
DULCE	Dosificación de aire			Agilidad vocal	
		<i>f</i>	2		
		<i>mp</i>	2	<i>Variación rítmica</i>	
				<i>Vibratos</i>	4
				<i>Glissandi</i>	3
				Apoyaturas	1
				Firulete	0
				<i>Crescendo</i>	0
			<i>Decrescendo</i>	2	
FUGA	<i>Dosificación de aire</i>			Agilidad vocal	
		<i>mp</i>	2	<i>Vibratos</i>	2
		<i>Mf</i>	2	<i>Glissandi</i>	2
				Apoyaturas	2
				Firulete	0
				<i>Crescendo</i>	0
				<i>Decrescendo</i>	2

Nota. Elaboración propia.

Conclusiones

Las cualidades y recursos vocales en la interpretación de Alicia Maguiña descritos en nuestro análisis, son una muestra de que Maguiña conocía muy bien el estilo del triste con fuga de tondero. Ella afirma que escuchaba cantar tonderos, además de los maestros que se mencionó en su biografía, a intérpretes como: “Lucho de la Cuba, Filomeno Ormeño, María de Jesús Vásquez, La Limeñita y Ascoy, Delia Vallejos, Los Morochucos, Los Trovadores del Norte, Lucho Romero y Rosita Passano” (Maguiña, 2018, p. 279).

Este triste con fuga de tondero se caracteriza por la peculiar temática dolorosa y trágica, vehículo de una carga emocional profunda y sentida, que invita a que la intérprete utilice diversos caracteres musicales: dolorosamente, decidido, expresivo, dulce, con gracia, con dolor, con pasión, entre otros, con lo que logra transmitir las emociones y sentimientos que exige la pieza.

Alicia Maguiña demuestra conocer muy bien el estilo vocal popular del tondero, de modo que juega con diferentes colocaciones vocales, a veces con un color claro y, a veces, con un color oscuro, y con ello logra transmitir el sentimiento correspondiente de cada sección de la pieza. Frasea cada sección como corresponde y con variedad de matices.

En su interpretación encontramos los *glissandi*, quiebres y firuletes que son adornos inherentes a la tradición del tondero de San Miguel de Morropón.

Entre las cualidades vocales que más ha destacado están: cambio de intensidad (de *mezzo piano* a *mezzo forte*); cambios de dinámicas abruptos, (de *piano* a *forte* y otra vez a *piano*); cambio de octava o registro vocal —este último es un recurso que actúa como una variación sonora a la interpretación—. Utiliza el apoyo diafragmático en sílabas de larga duración, haciendo *vibrato* ligero, y resolviendo con eficacia los pasajes donde aumenta o disminuye la intensidad. El estilo vocal de este género tiene otra característica especial, que consiste en que, dentro del fraseo, se emplean variaciones rítmicas. Maguiña la utiliza mayormente en el triste, la glosa y el dulce. Su fraseo se complementa con el significado de la letra; un excelente ejemplo es la repetición del verso “Échale fuego al candil...”, a partir de lo cual se produce un énfasis especial en la letra, además en el audio se oye su buena pronunciación y correcta dicción.

Alicia Maguiña fue una artista refinada, exigente y conocedora de la cultura criolla peruana, por lo que su estilo interpretativo se encuentra nutrido de una amplia gama de saberes.

Rol de autores Credit

JSA:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por los propios autores.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Bent, I. (1990). *Analysis with a glossary by William Drabkin*. MacMillan Press, Music Division.
- Bustos, I. (2003). *La voz en los distintos géneros musicales. La técnica y la expresión*. Paidotribo
- Fuertes, P. (2018). *Características vocales de la voz cantada de un grupo de estudiantes de canto de música popular contemporánea de la ciudad de Lima*. [Tesis para optar el grado de Magíster en Fonoaudiología con mención en motricidad orofacial, voz y tartamudez]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/14427>
- Igoa, E. (s.f.). *Curso 1º Análisis Musical I* [Material del curso]. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Lanza, A. (2020). *El análisis del intérprete como herramienta para la toma de decisiones interpretativas en el contexto de la música de cámara*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Córdoba]. Repositorio institucional UNC. <http://hdl.handle.net/11086/17265>
- La República*. (2020, 14 de septiembre). Alicia Maguiña: la artista que inspiró sus letras en la música criolla y los cantos del ande. <https://larepublica.pe/amp/cultural/2020/09/14/alicia-maguina-biografia-trayectoria-quien-fue-y-cuales-son-sus-canciones-mas-populares-atmp>
- Madrid, S., Martínez, F., Monsalve, S. y Vargas, S. (2013). *Géneros musicales y sus variantes perceptuales, de configuración el tracto vocal, configuración laríngea y pendiente espectral en un grupo de cantantes populares de Santiago*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio institucional U. de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/116811>
- Maguiña Málaga, A. (2018). *Mi vida entre cantos*. Universidad de San Martín de Porras; Ministerio de Cultura. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1533>
- Mendoza, V. (2010). *La Historia del Tondero, origen, influencias, elementos, y partes fundamentales*. Graf. EIRL.
- Moltó, J.L. (2017). El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado. *Artseduca*, (17), 103-125. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6038489>
- Motte, D. (2002). *Musikalische Analyse*. Bärenreiter Verlag.
- Muniz, M., Silva, M. C. da, y Palmeira, C. T. (2010). *Adequação da saúde vocal aos diversos estilos musicais*. *Revista Brasileira em Promoção da Saúde*, 23(3), 278-287. <https://ojs.unifor.br/RBPS/article/view/2027>
- Naidich, S. (1981). *Principios de foniatria para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Panamericana.

- Narmour, E. (1988). On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. En E. Narmour y R. Solie. (Eds.), *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Pendragon Press.
- Nattiez, J. (1986). La sémiologie musicale dix ans après. *Revue Analyse Musicale*, (2), 22-33.
- Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*. Princeton University.
- Revista COSAS. (s.f.). El legado de Alicia Maguiña, la gran dama de la canción peruana. COSAS. <https://cosas.pe/personalidades/191207/alicia-maguina-legado-de-la-gran-dama-cancion-peruana/#>
- Rink, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En J. Rink. (Coord.), *La interpretación musical*. Alianza.
- Rosenwald, L. (1993). Theory, Text-setting, and Performance. *The Journal of Musicology*, 11(1), 52-65. <https://doi.org/10.2307/764152>

Anexos

Anexo A

Letra de "El Veneno"

"El veneno"

Yo con mi mano encendí
la llama en que hoy ardo y peno
yo compuse aquel veneno
con que la muerte me di.

Con un fementido engaño
me hiciste beber eso ingrata
ponzoña en copa de plata
y en vaso de oro veneno.

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,
triste corazón

yo compuse aquel veneno
llevado de una pasión
yo compuse aquel veneno
llevado de una pasión.

Mírala cómo se va
mírala cómo se va
mírala cómo se va
y dijo que me quería
tal vez no recordará
tal vez no recordará
tal vez no recordará
el amor que me tenía
mírala cómo se va.

Anteanoche y anoche
y esta mañana
anteanoche y anoche
y esta mañana
me miraron tus ojos.

Échale fuego al candil
más abajito está el perejil
échale fuego al candil
más abajito está el perejil.

Nota. Extraído del libro *Mi vida entre cantos* de Alicia Maguiña (2018).

Anexo B

Partitura completa de la voz de Alicia Maguiña en la pieza "El veneno"

EL VENENO
Triste con fuga de Tondero

TRISTE

Recopilación: Alicia Maguiña 1968

Grabado en 1976

Transcripción: Josué Salvio A.

Tempo rubato (♩=62)

Pausadamente

mp dolorosamente
Yo con - mi - ma no en - cen di - i - La -lla

p
maen quehoy ar doy pe no - o - o - Yo com pu sea quel ve ne no - o -

f
o Con que la muer te me - di - i -

p dolorosamente
Con un - fe men - tido en ga ño -

accel. expresivo
Mehi cis - te be ber - e so in gra ta - a - a Pon

A tempo
mf con dolor
zo ñaen - co pa de pla ta - a - a Yen va so deo ro - ve

f con pasión
pp
ne no o o - o. A - ya ya ya ya - ya ya - a

2

A tempo

38 *mf* *ten.* *f* *3* *ten.* *p* *3* *mf* *f* *3*

ay. Tris te co ra zó - o - o - o o ón. Yo com pu sea quel

43 *ff* *3* *p* *ten.* *3* *f* *pp*

ce ne no - o - o. Lle va do deu na - pa sió - o - on.

TÓNDERO

Moderato (♩=102)

Glosa

49 *mf* *con gracia* *f*

Mi ra la có - mo se va - Mi ra la có mo se va - Mi

59 *mf* *con gracia*

ra la có mo se va - a Y di jo - que me - que ri - - i - a.

64 *ostinato melódico* **2** *con gracia* *p*

Tal vez no re cor da rá -

68 *p* *mf* *mf* *con gracia*

Tal vez no re cor da rá - Tal vez no re cor da rá - a e la mor

73 *mf* *p* *mf* *firulete* *3* *con gracia*

que me - te ni - i as - mi ra la có mo se va - a a a -

78 *ostinato melódico* **Dulce** **Allegretto** (♩=108) *f animado* *mp* v.L. v.L.



An - te no - che y ano - che - ye es - ta ma ña - a na -

85 *f* *mp* *f* v.L. v.L.



An te no - che y no - che - ye es - ta ma ña - a na - Me mi ra ron tus

90 **Fuga** **Allegro** (♩=118) *mf dulce*



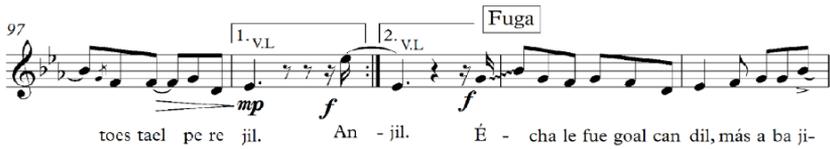
o - o - jos. É - cha le fue goal can dil, más a ba ji -

93 *mp* *mf* v.L.



toes tael - pe re jil É - cha le fue goal can dil, más a ba ji -

97 **Fuga** *mp* *f* *f* 1. v.L. 2. v.L.



toes tael pe re jil. An - jil. É - cha le fue goal can dil, más a ba ji -

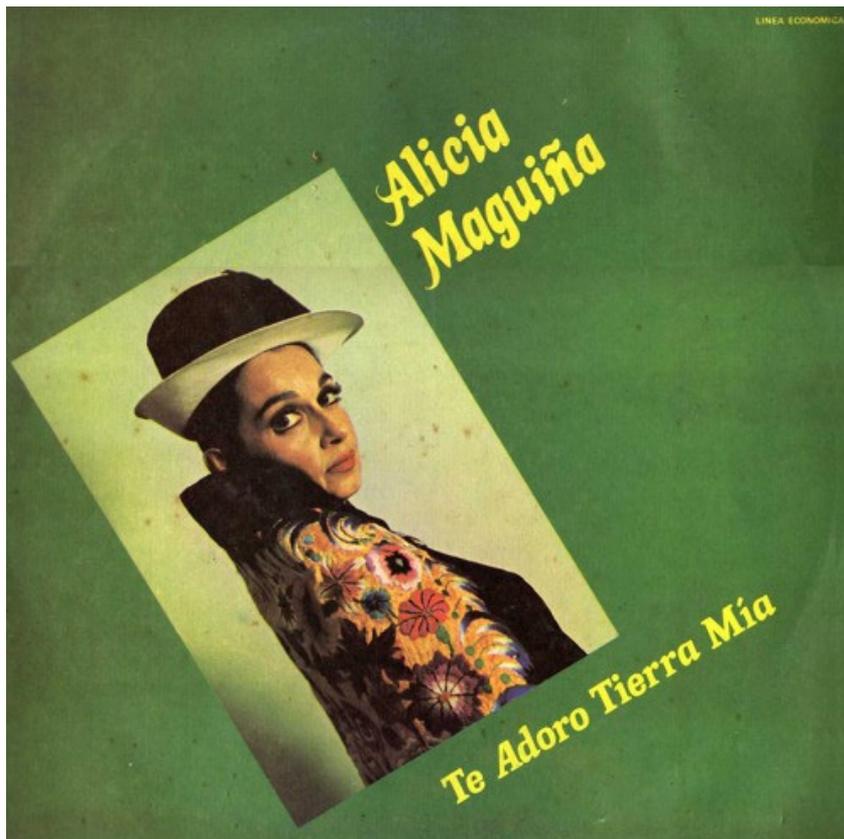
102 *p*



toes tael - pe re jil É - cha le fue goal can dil, más a ba ji - toes tael pe re jil.

Anexo C

Fotografía del LP, *Te adoro tierra mía*



Nota. Extraído de: <https://www.discogs.com/master/2408335-Alicia-Magui%C3%B1a-Te-Adoro-Tierra-M%C3%ADa->



**Josué Alexis Lugos Abarca
(Acapulco de Juárez, 2000)**



Durante su etapa en la preparatoria, de manera autodidacta, destacó al componer la "Marcha Lasalliana" para la Universidad de La Salle Bajío, la cual tuvo su estreno durante la bienvenida al Hermano Superior General, Robert Schieler. Posteriormente, incursionó como instructor musical en el programa de estimulación temprana musical, musiKando. En la actualidad, se encuentra en el último semestre de la licenciatura en Composición en Música Contemporánea en el Centro Universitario de Música Fermatta, a la vez que se desempeña como investigador en las áreas de matemática musical y psicología musical. Además, ha ejercido como compositor y productor para diversos artistas independientes.

Sobre Matrices y Polirritmias

About Matrices and Polyrythms

Josué Alexis Lugos Abarca

Centro Universitario de Música Fermatta

Acapulco de Juárez, México

josuealexis22@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8980-7748>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

El presente artículo busca proponer un método de composición de polirritmias mediante el uso de las matemáticas. Para ello, se emplea la notación box y los patrones de duración para construir un patrón rítmico con un pulso acentuado. Este pulso, denominado "pulso eje", se desplaza a lo largo de cada posición de la notación *durational pattern*, lo que permite obtener diferentes patrones rítmicos. Estos patrones se agrupan en una matriz, representando así una polirritmia. Por último, se propone la suma y resta de matrices como un recurso creativo para generar más polirritmias.

Palabras clave

composición; polirritmia; matrices; suma y resta de matrices; *Durational patterns*

Abstract

The present article seeks to propose a method of composing polyrythms through the use of mathematics. For this purpose, box notation and duration patterns are used to construct a rhythmic pattern with an accentuated pulse. This accented pulse, called the "axis pulse", is shifted along each position of the durational pattern notation, allowing different rhythmic patterns to be obtained. These patterns are grouped in a matrix, thus representing a polyrythm. Subsequently, addition and subtraction of matrices is proposed as a creative resource to generate more polyrythms.

Keywords

Composition; Polyrythmicity; Matrices; Matrix Addition and Subtraction; Durational Patterns

Introducción

El uso de las matemáticas en la música como recurso creativo no es nuevo. Varios sistemas armónicos se basan o se inspiran en procesos de índole matemática. Por mencionar algunos, se tiene la teoría del conjunto de clases de altura (Chapman, 1981;

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.218>



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

Este método permite expresar cualquier patrón rítmico según la acentuación del pulso y sus silencios, los cuales se escriben con "x" y "." respectivamente. Otra manera de expresar los patrones rítmicos es mediante los *durational patterns*, una notación que resume la notación box enumerando a partir de cada pulso (Breslauer, 1988).

Por ejemplo, el *durational pattern* de 1.1 es:

$$[3 - 3 - 4 - 2 - 4] \tag{1.2}$$

Es mediante esta notación que se construyen las matrices de polirritmias. Para ilustrar, considérese el siguiente patrón rítmico:

$$[3 - 3 - 2] \tag{1.3}$$

Cuya traducción rítmica es:

Figura 2

Patrón rítmico 1.3.



Nota. Elaboración propia.

Como se explicó, la notación *durational pattern* sólo indica el pulso que cada figura rítmica genera; no obstante, se puede complementar esta notación indicando una acentuación (Vaissière, 1991; Monahan & Carterette, 1985). Se representará esta articulación (Herrera, 2022) usando el símbolo: ^ por encima del pulso.

A continuación, en 1.3 se coloca la acentuación aquí:

$$[3 - 3 - \hat{2}] \tag{1.4}$$

Cuya traducción rítmica es:

Figura 3

Patrón rítmico 1.3. con acentuación



Nota. Elaboración propia.

A cada pulso que tenga una acentuación se llamará "pulso eje". El concepto del pulso eje es fundamental en las matrices de polirritmias, ya que será la guía para realizar una clase de permutación (Balakrishnan, 2000) con ciertas condiciones. Se busca que el pulso eje se encuentre en las tres posiciones de 1.4; es decir, se debe recorrer el pulso eje de esta manera:

$$[3 - 3 - \hat{2}], [3 - \hat{2} - 3], [\hat{2} - 3 - 3] \tag{1.5}$$

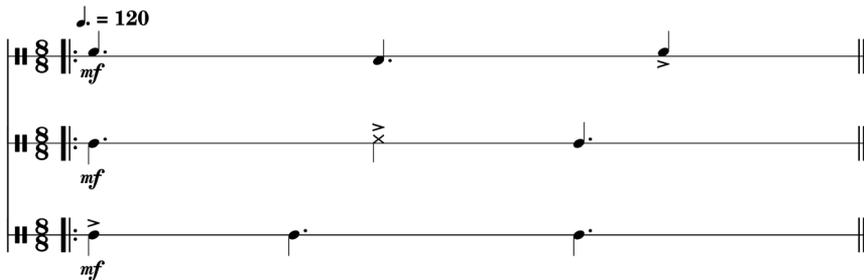
Como se observa en 1.5, el pulso eje está presente en las tres posiciones de la notación *durational patterns*, el cual contiene la acentuación. Esta disposición de números da la oportunidad de agruparlas en una matriz (Schneider & Barker, 1989). Por lo tanto, se escribe:

$$\begin{pmatrix} 3 & 3 & \hat{2} \\ 3 & \hat{2} & 3 \\ \hat{2} & 3 & 3 \end{pmatrix} \tag{1.6}$$

Musicalmente, la matriz 1.6 se puede interpretar como una polirritmia (Vallejo, 1995), ya que la forma de la matriz hace entender que los patrones rítmicos se interpretan simultáneamente. Por lo tanto,

Figura 4

Polirritmia de la matriz 1.6.



Nota. Elaboración propia.

En esta representación, los instrumentos son bongós, congas y claves, de arriba hacia abajo, respectivamente.

Se colocará un número en la parte superior derecha de la matriz con el propósito de indicar el número de compases que la polirritmia se repetirá. Es decir:

$$\begin{pmatrix} 3 & 3 & \hat{2} \\ 3 & \hat{2} & 3 \\ \hat{2} & 3 & 3 \end{pmatrix}^n \tag{1.7}$$

Mientras tanto, las barras de repetición se señalarán con las letras "BR" en la parte inferior derecha.

$$\begin{pmatrix} 3 & 3 & \hat{2} \\ 3 & \hat{2} & 3 \\ \hat{2} & 3 & 3 \end{pmatrix}_{BR}^n \tag{1.8}$$

Y el quebrado rítmico estará en la parte superior izquierda de la matriz:

$$\begin{matrix} q \\ \square \end{matrix} \begin{pmatrix} 3 & 3 & \hat{2} \\ 3 & \hat{2} & 3 \\ \hat{2} & 3 & 3 \end{pmatrix}_{BR}^n \tag{1.9}$$

El *tempo* y la dinámica de cada figura rítmica no serán necesarias indicarse en la matriz. Por ejemplo: si se añaden los siguientes parámetros a la matriz 1.6.

$$\begin{matrix} \frac{8}{8} \\ \square \end{matrix} \begin{pmatrix} 3 & 3 & \hat{2} \\ 3 & \hat{2} & 3 \\ \hat{2} & 3 & 3 \end{pmatrix}_{BR}^4 \tag{1.10}$$

En la partitura, esto se indica de la siguiente manera:

Figura 5

Polirritmia de la matriz 1.10

The musical score consists of three staves in 8/8 time, with a tempo of 120. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by eighth notes with accents (>) in a 3-3-2 pattern. The second staff also starts with *mf* and features quarter notes with accents (>) and eighth notes with accents (>). The third staff starts with *mf* and contains quarter notes with accents (>). All staves conclude with a double bar line.

Nota. Elaboración propia.

Considérese el siguiente patrón rítmico en su notación *durational pattern*.

$$[4 - 2 - 2] \tag{1.11}$$

Se coloca la acentuación.

$$[\hat{4} - 2 - 2] \tag{1.12}$$

Se recorre el pulso eje de modo que se encuentre en las tres posiciones.

$$[\hat{4} - 2 - 2], [2 - \hat{4} - 2], [2 - 2 - \hat{4}] \tag{1.13}$$

Por último, se agrupan en una matriz. Se definen cuántos compases se va a repetir el patrón, si tendrá barra de repetición y su respectivo quebrado rítmico.

$$\begin{matrix} \frac{2}{2} & & & 4 \\ \begin{pmatrix} \hat{4} & 2 & 2 \\ 2 & \hat{4} & 2 \\ 2 & 2 & \hat{4} \end{pmatrix} & & & \\ \square & & & BR \end{matrix} \tag{1.14}$$

De esa manera, se obtiene la siguiente polirritmia:

Figura 6

Polirritmia de la matriz 1.14

The musical score consists of three staves in 2/2 time, with a tempo marking of 120. Each staff begins with a repeat sign and a 'mf' dynamic marking. The first staff features a melody of quarter notes with accents on the first and third notes of each measure. The second staff features a melody of quarter notes with accents on the first and third notes of each measure. The third staff features a melody of quarter notes with accents on the first and third notes of each measure.

Nota. Elaboración propia.

2. Operaciones de matrices para componer más polirritmias

En la sección anterior, se logró expresar polirritmias mediante matrices. Matemáticamente, las matrices tienen la capacidad de ser operadas entre sí mediante suma, resta, multiplicación y división (Friedland, 2015). Se aprovechará esta herramienta matemática como un recurso creativo, ya que a través de tales operaciones surge un método para crear nuevas polirritmias.

Por ejemplo, tómesese de referencia las matrices 1.10 y 1.14, y súmense de la siguiente manera:

$$\begin{matrix} \frac{8}{8} & & & 4 \\ \begin{pmatrix} 3 & 3 & \hat{2} \\ 3 & \hat{2} & 3 \\ \hat{2} & 3 & 3 \end{pmatrix} & + & \begin{matrix} \frac{2}{2} & & & 4 \\ \begin{pmatrix} \hat{4} & 2 & 2 \\ 2 & \hat{4} & 2 \\ 2 & 2 & \hat{4} \end{pmatrix} & & & BR \end{matrix} & = & \begin{pmatrix} 7 & 5 & 4 \\ 5 & 6 & 5 \\ 4 & 5 & 7 \end{pmatrix} \end{matrix} \tag{2.1}$$

Es fácil de observar que el resultado es otra matriz, la cual puede representar una polirritmia. Se reescribe la matriz resultante asignando los compases que se repetirá el patrón, la barra de repetición, el quebrado rítmico y la acentuación.

$$\begin{matrix} \frac{16}{8} & & 3 \\ \begin{pmatrix} 7 & 5 & \hat{4} \\ 5 & \hat{6} & 5 \\ \hat{4} & 5 & 7 \end{pmatrix} & & \\ \square & & BR \end{matrix} \quad (2.2)$$

Lo que en la partitura se indica como:

Figura 7

Polirritmia de la matriz 2.2

$\text{♩} = 170$

The musical score consists of three staves, each in 16/8 time and marked *mf*. The tempo is indicated as $\text{♩} = 170$. Each staff begins with a double bar line and repeat dots. The top staff features a sequence of eighth notes with accents. The middle staff features eighth notes with accents and rests. The bottom staff features eighth notes with accents.

Nota. Elaboración propia.

A las matrices polirrítmicas que surjan de cualquier operación se llamarán matrices polirrítmicas compuestas. Debido a que, al realizar una suma o cualquier operación, no se tiene el control sobre los números resultantes, para esta clase de matrices, el concepto del pulso eje no se aplica, tal como se observa en la matriz 2.2.

Tómese nuevamente las matrices 1.10 y 1.14, pero en lugar de sumarlas, ahora réstense:

$$\begin{matrix} \frac{8}{8} & & 4 & & \frac{2}{2} & & 4 \\ \begin{pmatrix} 3 & 3 & \hat{2} \\ 3 & \hat{2} & 3 \\ \hat{2} & 3 & 3 \end{pmatrix} & - & \begin{pmatrix} \hat{4} & 2 & 2 \\ 2 & \hat{4} & 2 \\ 2 & 2 & \hat{4} \end{pmatrix} & = & \begin{pmatrix} -1 & 1 & 0 \\ 1 & -2 & 1 \\ 0 & 1 & -1 \end{pmatrix} \\ \square & & BR & & \square & & BR \end{matrix} \quad (2.3)$$

Se interpretará cualquier número negativo y cero como un silencio. Por lo tanto:

$$\begin{matrix} \frac{2}{4} & & 4 \\ \begin{pmatrix} -1 & \hat{1} & 0 \\ 1 & -2 & \hat{1} \\ 0 & \hat{1} & -1 \end{pmatrix} & & \\ \square & & \square \end{matrix} \quad (2.4)$$

Figura 8

Polirritmia de la matriz 2.4.

Tempo: $\text{♩} = 140$

Staff 1: $\frac{2}{4}$ *mf* (Quarter notes with rests)

Staff 2: $\frac{2}{4}$ *mf* (Eighth notes with rests)

Staff 3: $\frac{2}{4}$ *mf* (Quarter notes with rests)

Nota. Elaboración propia.

Como compositor, se pueden tomar las matrices 1.10, 1.14, 2.2 y 2.4, y colocarse en una sola secuencia. De esta manera, se componen cuatro compases, es decir:

Figura 9

Polirritmia de la matriz 2.2

Tempo 1: $\text{♩} = 120$

Tempo 2: $\text{♩} = 120$

Tempo 3: $\text{♩} = 170$

Tempo 4: $\text{♩} = 140$

Staff 1: $\frac{8}{8}$ *mf* (Quarter notes)

Staff 2: $\frac{8}{8}$ *mf* (Quarter notes with rests)

Staff 3: $\frac{8}{8}$ *mf* (Quarter notes with rests)

Nota. Elaboración propia.

Conclusiones

En este artículo se propuso un método matemático para componer polirritmias mediante el uso de matrices y su álgebra. Debido a su proceso, este método permite obtener diversas polirritmias interesantes, ya que el compositor tiene total libertad en cuanto a los parámetros musicales y los acentos que se utilizarán. Es decir, a pesar de ser un método matemático, su metodología permite involucrar un gran proceso creativo al emplearlo. Dicho proceso de composición se diseñó de manera flexible y sin generar limitantes hacia cualquier tipo de creatividad.

Además, las operaciones de matrices (suma, resta, multiplicación y división) amplían aún más el alcance creativo. Por ejemplo, permiten crear cadenas de polirritmias que se pueden aplicar a secciones de percusión, a secciones melódicas como un cuarteto de cuerdas e incluso a percusiones modernas denominadas "beats".

Rol de autores Credit

JALA:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por los propios autores.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Arandia Riveros, M. A. (2012). *Clasificación del uso de métricas irregulares, polirritmias, desplazamientos y modulaciones métricas a partir del análisis e interpretación de cinco temas de jazz y rock* [Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. RIUD Principal. <http://hdl.handle.net/11349/1130>
- Balakrishnan, V. K. (2000). *Introductory discrete mathematics*. Dover Publications.
- Breslauer, P. (1988). Diminutional rhythm and melodic structure. *Journal of Music Theory*, 32(1), 1-21.
- Cannas, S. (2018). *Geometric representation and algebraic formalization of musical structures*. [Tesis doctoral, Université de Strasbourg; Università degli studi di Pavia]. Portail HAL Theses. <https://theses.hal.science/tel-02179522>
- Chapman, A. (1981). Some intervallic aspects of pitch-class set relations. *Journal of Music Theory*, 25(2), 275-290. <https://doi.org/10.2307/843652>
- Forte, A. (1974). *Structure of Atonal Music*. Yale University Press.
- Friedland, S. (2015). *Matrices: Algebra, Analysis And Applications*. World Scientific Publishing.
- Gollin, E., & Rehding, A. (Eds.). (2014). *The oxford handbook of Neo-Riemannian music theories*. Oxford University Press.
- Gómez-Martín, F. (2022). A review of Godfried Toussaint's The Geometry of Musical Rhythm. *Journal of Mathematics and Music*, 16(2), 239-247.
- Herrera, E. (2022). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol. 1*. Antoni Bosch Editor.
- Lendvai, E. (2017). Bela Bartók. *Un análisis de su música* [Material Complementario]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73505>
- Monahan, C. B., & Carterette, E. C. (1985). Pitch and duration as determinants of musical space. *Music Perception*, 3(1), 1-32.
- Morrill, T. (2023). On The Euclidean Algorithm: Rhythm Without Recursion. *Bulletin of the Australian Mathematical Society*, 107(3), 361-367.
- Novotney, E. D. (1998). *The 3: 2 relationship as the foundation of timelines in West African musics* [Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign].
- Porter, L., DeVito, C., Wild, D., Fujioka, Y., & Schmalzer, W. (2013). *The John Coltrane reference*. Routledge.
- Randel, D. M. (Ed.). (2003). *The Harvard dictionary of music: Fourth edition*. Belknap Press.

- Rentsch, A. (s.f.). *Mathematical Investigations into Rhythm*. La Trobe University.
- Schneider, H., & Barker, G. P. (1989). *Matrices and Linear Algebra*. Dover Publications.
- Teitelbaum, J., & Toussaint, G. (2006, 4-8 de agosto). RHYTHMOS: An interactive system for exploring rhythm from the mathematical and musical points of view. En R. Sarhangi y J. Sharp (Eds.). *Bridges London: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*. Londres.
- Toussaint, G. (2002). A mathematical analysis of African, Brazilian, and Cuban clave rhythms. En R. Sarhangi (Ed.). *Bridges London: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*. Londres.
- Toussaint, G. (2005, 31 de julio - 3 de agosto). The Euclidean algorithm generates traditional musical rhythms. En R. Sarhangi y R. Moody (Eds.). *Renaissance Banff: Mathematics, Music, Art, Culture, Alberta*.
- Toussaint, G. T. (2004, 10-14 de octubre). A Comparison of Rhythmic Similarity Measures. En *International Society for Music Information Retrieval Conference - ISMIR, 5th International Conference on Music Information Retrieval Audiovisual Institute, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona*.
- Toussaint, G. T. (2019). *The geometry of musical rhythm: What makes a "good" rhythm good?*, second edition (2nd ed.). CRC Press.
- Tymoczko, D. (2006). The geometry of musical chords. *Science*, 313(5783), 72-74.
- Tymoczko, D. (2011). *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford University Press.
- Vaissière, J. (1991). Rhythm, accentuation and final lengthening in French. In *Music, Language, Speech and Brain: Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990* (pp. 108-120). Macmillan Education UK.
- Vallejo, P. (1995). Del pulso a la polirritmia. Una experiencia creativa. *Quodlibet*, (2), 35-58.
- Vázquez, H. (2006). *Fundamentos teóricos de la música atonal*. UNAM.



**Luis Alberto Alvarado Manrique
(Lima, 1980)**



Es productor discográfico, curador e investigador independiente, focalizado en temas de arte y sonido y música experimental. Es director del sello discográfico Buh Records, con una destacada labor en el trabajo de archivo histórico de música experimental peruana y latinoamericana. Dirige el portal centrodelsonido.pe, archivo digital de arte sonoro peruano.

Música, tecnología y hegemonía: César Bolaños y las transgresiones de la música popular

Music, technology and hegemony: César Bolaños and the transgressions of popular music

Luis Alberto Alvarado Manrique

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

unautobus@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-8001-1089>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

El siguiente texto aborda algunas ideas del compositor César Bolaños, vertidas en una entrevista y un artículo de mediados de los 70 y principios de los 80, respectivamente, que ofrecen algunas claves para entender la oposición de Bolaños a un modelo hegemónico del uso de la tecnología en la creación musical. Esto permite abrir otra perspectiva para la comprensión de su alejamiento de la composición musical en la década del 70 luego de retornar al Perú tras diez años de vivir en Argentina, como del desarrollo de la música con medios electrónicos en el Perú.

Palabras clave

Música y Tecnología; Composición electroacústica; Música popular

Abstract

The following text presents some ideas of the composer César Bolaños, expressed in an interview and an article from the mid-70s and early 80s, respectively, which offer some keys to understand Bolaños' opposition to a hegemonic model of the use of technology in musical creation. This opens another perspective for understanding his departure from musical composition in the 70s after returning to Peru after ten years of living in Argentina, as well as the development of music with electronic media in Peru.

Keywords

Music and Technology; Electroacoustic Composition; Popular Music

En el número dos de la revista *Autoeducación*, publicada en febrero de 1982, apareció el artículo "Música popular y tecnología musical" escrito por el compositor César Bolaños. La revista había sido fundada un año antes por Julio Dagnino, y fue editada inicialmente por el Centro de Investigación, Educación y Desarrollo (CIED), y desde 1985

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.219>



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

por el Instituto de Pedagogía Popular (IPP). Entre los objetivos de dicha publicación, se encontraba principalmente fomentar ideas y alternativas para el desarrollo conjunto de una educación popular. En tal sentido, la revista estaba orientada a maestros, educadores populares, trabajadores, campesinos, mujeres y actores sociales diversos que permitiesen forjar una educación de calidad para los sectores sociales menos favorecidos. Por ello, es significativa la aparición del artículo de Bolaños, porque fue motivo para pensar desde allí, desde lo popular, la relación entre música y tecnología.

El texto permite definir el arco de pensamiento de Bolaños, situado en el horizonte socialista, en ideas vinculadas a la teoría de la dependencia y la identidad latinoamericana, y que si bien estaba presente en su trabajo como compositor, se hizo mucho más manifiesto desde 1972, a partir de su participación en el Encuentro de Música Latinoamericana, realizado en Cuba, se fue desarrollando a través de diversas entrevistas durante su labor como director de la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, en el contexto del Gobierno Militar de Juan Velasco Alvarado y se sintetizó y expresó de una forma más programática en diversos artículos publicados en los años 80, que abordaron lo popular, la cultura y la política estatal. Entre ellos hubo algunos orientados a pensar la relación entre lo popular y la tecnología en un contexto de desigualdad.

Pero antes de hablar de dicho artículo, conviene explicar qué debemos entender por popular en ese momento. El crítico y sociólogo Roberto Miró Quesada ofreció una definición en un texto llamado "Repensando lo popular: dos hipótesis tentativas". Allí sostuvo que por popular entendemos algo que proviene del pueblo, y que, por ello, tiene una connotación de mayoría, y a su vez de democrático, y que esto último se asume como lo éticamente correcto:

Estas consideraciones adquieren matices específicos si se trata de países subdesarrollados, con lo cual lo popular va unido a lo que es *pobre*. Pero en un país subdesarrollado como este, interviene otro elemento: la cultura nativa, que fue la directamente despojada de sus derechos por la invasión española (no olvidemos, ahora que se aprestan celebraciones, que la invasión de América fue, antes que nada, una empresa comercial). Es decir, lo popular ha venido siendo entendido como aquella mayoría pobre de origen andino cuyos supuestos culturales son asumidos como correctos por el solo hecho de ser mayoritarios, pobres y andinos. Al margen del peso real de la cultura andina, mayoritaria y agraria, hasta bien entrado el siglo XX, la pobreza y lo mayoritario son categorías sociales que no se convierten en categorías sociológicas de manera automática: dependen de una instancia política que les dé sentido. Es decir, lo popular no sería una realidad dada, sino la construcción de un espacio social que redefine la realidad a partir de lo político. (Mitrovic y Miró Quesada, 2022, p. 352)

Lo popular para Miró Quesada es, por ello, un espacio social que se construye a partir de valores que establece la clase dominante, pero que a la vez entran en correlación con los que demanda una clase subalterna. En ese intercambio es posible imaginar la construcción de un proyecto nacional: "Si aceptamos que son los puntos de encuentro los que definen los valores culturales, entonces la cultura que queremos será aquella que nazca de una confluencia explícitamente deseada" (2022, p.352).

Lo popular fue un deseo presente en diversos artistas e intelectuales, como parte de una corriente de pensamiento que recorría varios países latinoamericanos, luego de la revolución cubana, en el contexto de un nuevo escenario político como el del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, de política nacionalista y antiimperialista, y que a través de una serie de reformas, buscaba poner fin a un poder oligárquico y reivindicar a diversos grupos sociales históricamente postergados.

De ahí que abordar lo popular fue un tema clave para César Bolaños. Aun cuando su práctica musical no se movió de los terrenos de la música erudita, fue más bien mediante la reflexión en sus artículos y entrevistas donde abordó estos temas.

Cuando retornó al Perú en 1973, con 42 años, casado y con un hijo recién nacido, para trabajar como director de la Oficina de Música y Danza del recién fundado INC, venía de una estancia de diez años en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), del Instituto Di Tella, en Buenos Aires, quizá el centro de investigación de música y tecnología más moderno de Latinoamérica, que había sido clausurado en 1971. Allí Bolaños se había convertido en toda una figura de la música de vanguardia y había destacado por sus composiciones innovadoras de música electrónica y prácticas interdisciplinarias. Ya en el Perú tenía dos años sin retomar la composición y su participación en la escena musical se circunscribió básicamente a esporádicas presentaciones de sus obras más emblemáticas (*Ñacahuasu* y *ESEPCO II*), y salvo por cuatro composiciones nuevas (dos de ellas estrenadas en 1974 y 1979), ya había dado por finalizado definitivamente su ciclo en la composición para dedicarse íntegramente a la investigación arqueomusicológica.

El hecho de que César Bolaños hubiera suspendido su labor como compositor ha servido para establecer el relato de un contexto local esquivo, el del velasquismo, y el nacionalismo enquistado en las instituciones gubernamentales habría sido determinante para truncar una carrera musical cuyas innovaciones con música electrónica eran vistas como alienantes.¹ En una entrevista de julio de 1975 en el diario *La Crónica*, el compositor sostuvo:

A partir de esta experiencia que para mí ha sido muy importante, pude percibir lo extremadamente peligroso que es supeditarse incondicionalmente a una tecnología, falsamente adoptada, incrustada en un medio ambiente totalmente diferente y que no obedece a nuestra propia y específica realidad. A partir de esta experiencia y de la comprobación concreta de la penetración tecnológica del imperialismo en la creación musical, reorienté todas mis creaciones. He resuelto escribir obras en las que la tecnología no sea fundamental, es decir, me he propuesto evadir intencionalmente el empleo de una técnica alienante, reduciendo mis creaciones a posibilidades muy realistas. De otro modo, continuaría atado a una tecnología que es preciosista, pero que no nos pertenece. Por el contrario, creo que debemos crear nuestra propia tecnología y usar aquella que sea susceptible de incorporarla a nuestra realidad y posibilidades. (Bolaños, 1975, p.11)

1. Aquel es uno de los principales argumentos del libro *Este futuro es otro futuro: el papel del discurso social en el [sub] desarrollo de la música electrónica académica en el Perú*, de José Ignacio López. Universidad Nacional de Música, 2022.

Una lectura precipitada puede hacernos pensar en una radicalización ideológica de Bolaños, que lo llevaba a negar completamente el empleo de tecnología y que en eso se basaba su alejamiento de la composición con medios electrónicos. Sin embargo, lo que Bolaños estaba proponiendo era más bien una suerte de reformulación de lo tecnológico como un elemento integrado naturalmente a un contexto social. Es decir, Bolaños cuestionaba una hegemonía tecnológica que se planteaba como una especie de universal y que determinaba las aspiraciones y el horizonte que debía seguirse.

Durante su participación en el Encuentro de Música Latinoamericana de 1972, sostuvo que "De nada sirve hacer música muy actualizada, si no se está comprometido con la realidad que lo circunda a uno" (Contreras, 1972, p. 63). Ante la pregunta sobre la división entre música culta y popular, señaló que "sólo habrá una única música cuando el acceso a la cultura deje de ser desigual" (Contreras, 1972, p. 63). Podemos detectar aquí una visión crítica de los modos de modernización que se asumen desde el campo de la cultura, cuando esa modernización no acarrea consigo una transformación social también.

Roberto Miró Quesada sostenía que se suele confundir modernidad con modernización, y señalaba que por modernidad teníamos que entender más bien la asunción de una nueva postura epistemológica que:

Ejercite la reflexión crítica del pasado para recomponer el presente sobre bases distintas que nos permitan delinear el futuro que deseamos. Una acción como la de Túpac Amaru II y un pensamiento como el de Mariátegui se yerguen como espacios de modernidad en el proceso social peruano. La modernización, por el contrario, es la puesta al día de un sistema que no se intenta cambiar, sino tan sólo modificar. Desde esta óptica, la modernidad de ninguna cultura es patrimonio, mientras que la modernización sí puede servir exclusivamente a los intereses de una clase o de una cultura en detrimento de lo nacional. (Miró Quesada, 2020, p. 353)

La modernización tecnológica puede significar entonces participar de esas formas hegemónicas de la tecnología, con la aparente promesa de que esto va a generar un gran cambio social. En cierto modo, esta forma de entender la modernización tecnológica se asocia también con lo que se ha dado en llamar ideología de la innovación.

En palabras de Aibar:

Desde la ideología de la innovación se considera que las proclamas de cambio social y político radical han quedado desfasadas o desacreditadas y que la única opción de conseguir transformaciones sociales realmente significativas es la que proporciona el cambio tecnológico. En una formulación canónica del determinismo tecnológico, los gurús de la innovación sentencian: «el mundo no ha cambiado por la política, sino por la técnica». La innovación tecnológica deviene el verdadero motor de los cambios sociales, políticos, culturales o económicos. No se trata únicamente de que la tecnología «pueda» ser la solución, sino de que, en cierto modo, «debe» serlo. (Aibar, 2022, p.3)

Enfrentar nacionalismo con desarrollo tecnológico para definir el espacio de tensión política que explica la razón de por qué Bolaños no pudo continuar en Perú su trabajo como compositor de música electrónica en la década del 70, no nos permite ver otras razones, por ejemplo, las condiciones de accesibilidad existentes para desarrollar este tipo de experimentaciones a nivel local, además de la pregunta de qué implicaba en ese momento continuar con ese modelo internacionalista de la música electrónica en un país como el Perú. A eso hay que mencionar que la responsabilidad de Cesar Bolaños como director de la Oficina de Música y Danza, y la preparación del libro *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, le demandó intensos viajes entre 1973 y 1980, que dificultaban su propio vínculo con la escena de música académica, pero que lo acercó profundamente a otra realidad nacional. Como sostiene Hernán Thomas:

La tecnología forma parte de un tejido sin costuras de la sociedad, la política y la economía. El desarrollo de un artefacto tecnológico no es simplemente un logro técnico; inmerso en él se encuentran consideraciones sociales, políticas y económicas. La parte más difícil de cualquiera de dichos análisis es demostrar la manera en que los artefactos mismos contienen a la sociedad inmersa en ellos. (2008, p.220)

Por ello, quizá es importante entender qué formas de relación de música y tecnología se estaban gestando en ese período. Y es un poco eso a lo que apunta César Bolaños, a ese horizonte sin salida que significó ser un compositor electrónico en ese momento en el Perú y de qué forma abrir otra comprensión de la tecnología y la creación sonora, más bien situada. Esto no debe dejar de lado la relación ciertamente conflictiva que existió entre el mundo académico peruano y las formas de la vanguardia. Las mismas actividades que organizó la Agrupación Nueva Música, fundada por Edgar Valcárcel en 1966, y que buscaba promover la obra nueva de compositores peruanos, fue también entrando en un paulatino declive debido a las dificultades para convocar público y financiar los conciertos. No fue solo la música electroacústica la única que tuvo problemas para establecer un arraigo local, sino también todo tipo de manifestación musical vanguardista tenía que enfrentarse a un circuito reacto a este tipo de formas, no por electrónicas, sino por nuevas y extrañas, y porque simplemente no se había desarrollado aún un ecosistema que las albergara, ni ligado a una institucionalidad, ni fuera de este.

La otra modernización tecnológica

Para los compositores de música culta o erudita peruana en los 60 y 70, la modernización tecnológica les era accesible sólo como parte de sus viajes de especialización al exterior, pero localmente no se había producido una infraestructura. Jugaba en contra el difícil acceso a partidas presupuestarias estatales para hacerlo posible. Como ha sostenido Aurelio Tello (2022), Enrique Pinilla ya había realizado un proyecto para cambiar dicho panorama, mientras fue Director de Música de la Casa de la Cultura, pero no hubo resultados. En esto influían muchos factores, entre ellos lo joven de la formación de ese ambiente académico (tanto el Conservatorio como la Orquesta Sinfónica se fundaron en la década del 30) y quizá, a diferencia de lo que

ocurría en otros países latinoamericanos, las escuelas de música en el Perú durante un largo periodo no formaron parte de universidades que hubiese podido promover un mayor intercambio interdisciplinario y abrir más campo a la investigación. No sólo no fue posible la construcción de un laboratorio de música electrónica, como venía ocurriendo en otras latitudes, que es lo que más se suele mencionar, sino que el desarrollo de una producción discográfica fue prácticamente nulo y envió a la oscuridad a una gran cantidad de compositores. No fue poco lo que se produjo, pero muchas de esas piezas se han perdido. El registro documental fue muy escaso, de no ser por iniciativas solitarias como la de Enrique Pinilla, quien, gracias a una grabadora de cinta magnetofónica, adquirida por cuenta propia, pudo registrar diversos conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, como de varias agrupaciones que interpretaban repertorio de compositores peruanos.

La actividad de César Bolaños tuvo un giro a partir de 1973. Desde que estuvo en el Di Tella, su compromiso con la difusión de sus composiciones electrónicas y los conocimientos adquiridos en dicho centro, a través de la organización de seminarios y talleres, fue grande. El lapso que va de 1965 a 1971 fue de una gran actividad en el ámbito local, sobre todo el año 1971, que Bolaños regresó al Perú, ya desvinculado del Di Tella, y realizó muchos talleres sobre música electrónica en Lima y provincias.² Podemos suponer que el Encuentro de Cuba en 1972, al que asistieron también Luigi Nono, Víctor Jara, Celso Garrido-Lecca, Fernando García, Leo Brouwer, entre otros, definió un momento de politización en Bolaños y una mayor vinculación a la Teoría de la Dependencia que está presente en mucho de su discurso.

Pero volviendo a la modernización tecnológica truncada para la escena de música académica en el Perú, podemos decir que otra modernización fue apareciendo discretamente por otro lado, con otras disciplinas, como el cine o la danza. La Ley de Cine 19327, de 1972, impulsó una gran producción de música para películas, sobre todo para cortometrajes, donde destacó la labor de compositores como Luis David Aguilar y Arturo Ruiz del Pozo. Ambos redescubrieron el estudio de grabación como un espacio de exploración e introdujeron muchas innovaciones, y como muchos otros contemporáneos que venían del jazz, como Manongo Mujica, o el rock, como Miguel Flores, conformaron una nueva escena musical con un sonido libre y experimental, que podríamos ver como un horizonte tecnológico nuevo en la escena musical peruana, muy ligado también a la exploración con los instrumentos nativos. Ruiz del Pozo incluso viajaría a Londres para estudiar un máster de Música Electrónica y Música para cine y producir piezas de música concreta con instrumentos nativos. Del mismo modo, Miguel Flores y Francisco Vergara, utilizaron montajes y sintetizadores en la elaboración de música para danza. Flores, Vergara y Aguilar, montarían sus propios estudios privados. Y este sería un camino que otros compositores electroacústicos tomarían a partir de la década de los 80 y 90, de la mano de un proceso de socialización tecnológica, por el cual los estudios privados, a veces muy equipados, a veces muy austeros, tomaron un rol importante en la producción de música experimental a nivel global. La música

2. Conferencias sobre música electrónica en el Cultural Peruano Norteamericano en Arequipa (enero, 1971), en La Universidad Técnica del Altiplano (febrero, 1971), Un ciclo de conferencias sobre historia de la música electrónica en el ICPNA en Lima (febrero, 1971), Otro ciclo sobre compositores latinoamericanos de música electrónica en la Casa de la Cultura (marzo, 1971). Una conferencia y concierto en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en Trujillo (marzo, 1971), entre otros.

electroacústica en el Perú, está marcada por ese proceso: del paso de un modelo internacionalista a formas locales de producción.

Bolaños estableció una relación importante con este grupo de músicos y compositores. Su última composición llamada *Improvisación I* (1979), para percusión, gong de agua e instrumentos de viento nativos, fue ejecutada por Mujica, Ruiz del Pozo y el propio Bolaños, durante un evento llamado Ciclo Abierto de Exploraciones Musicales, que estuvo dedicado a la improvisación libre, y donde el propio Bolaños hizo una disertación sobre dicha práctica musical, que da cuenta de ciertas formas de organización colectiva que la década del 70 había promovido. Si bien fugaz, la vinculación de Bolaños con los músicos que definieron aquella nueva escena de música experimental, podemos leerla también como una suerte de cambio de guardia. Bolaños, para entonces, ya estaba totalmente absorbido por sus investigaciones arqueomusicológicas y por la publicación del *Mapa de instrumentos de uso popular en el Perú*.

La senda inédita de lo popular

Para 1982, ya con la vuelta a la democracia, luego de concluida la segunda fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada con Francisco Morales Bermúdez, César Bolaños tomó conciencia del nuevo fenómeno musical que se había desarrollado en Lima: la música chicha. El texto que escribió para *Autoeducación*, llamado "Música popular y tecnología musical", buscaba definir las desigualdades sociales que se evidenciaban en la educación, en el acceso a conocimientos y a técnica, y que también se reflejaban en las diferenciaciones de música culta y música popular. Pero quiero llamar la atención sobre la mención que hace a la música chicha como parte de una genealogía de música históricamente marginada y subalterna, y a la que describe como arriesgada e inédita. Hay que señalar que la chicha, un género musical popular, si bien hoy tiene una gran difusión global y aceptación en los diversos estratos sociales, en aquel entonces era entendida como una manifestación sonora que acompañaba un proceso social de grandes migraciones del campo a la ciudad, pero que permanecía ajena, o mejor dicho, marginada de la oficialidad de la escena cultural. Era una música que se desarrolló en los conos y zonas periféricas de la ciudad, y que promovió la aparición de nuevos espacios de baile como los llamados *chichódromos*, que se asociaron con la delincuencia, por lo que era música con el estigma de ser migrante y cultivarse, además, en ambientes peligrosos, lumpenizados.

Sostenía Bolaños:

Diversos grupos han alcanzado una perfección, originalidad y personalidad locales que los hace inconfundibles. Otros músicos más arriesgados han escogido sendas inéditas, al combinar ritmos de países latinoamericanos con temas de carácter pentafónico y contenido local, como es el caso de la cumbia peruana, y otras denominadas genéricamente música chicha. Esto podría ser suficiente para convencer de que, cuando el instrumental oriundo, como también el foráneo, están en las manos creativas del pueblo, seguros de sí mismos y de su historia y sus tradiciones, garantizan siempre el resultado que señalamos. (1982, p. 19)

Bolaños no ahonda en aspectos más tecnológicos (no hace referencia al empleo de la guitarra eléctrica o los sintetizadores en dicha música). Sin embargo, queda claro que su entusiasmo radica en la reformulación que estos conjuntos hacen de lo andino, con instrumentos modernos. Al final del artículo podemos leer:

De la historia de la música del pueblo peruano, que se remonta a más de quince siglos, se conoce muy poco. Sin embargo, desde las manifestaciones e instrumentos musicales prehispánicos estudiados, hasta la música que en la actualidad despectivamente denominan chicha, hay una unidad histórica creativa —y de soluciones coherentes— que irá gestando un arte de gran aliento, técnico y con personalidad nacional. (Bolaños, 1982, p.20)

Cabe la pregunta: ¿Acaso la chicha configuró ese nuevo ámbito tecnológico que años atrás Bolaños había definido como “tecnologías nuestras y susceptibles de incorporarla a nuestra realidad y posibilidades”?

Más allá de afirmar o negar, lo que me interesa reivindicar es la oposición de Bolaños a una forma de entender la tecnología como una hegemonía que determina un horizonte de expectativas, convertido en un camino sin salida en el Perú. Como bien sostiene Thomas (2008), la tecnología se debe entender como tejido, como algo que tiene incorporadas esas consideraciones económicas, sociales y políticas. De ahí que Bolaños viera la chicha como un camino que trastocaba lo hegemónico, porque era una manera en que la tecnología se ligaba a una transformación social.

Por ello profundizar en el pensamiento de Bolaños a partir de 1972, nos permite entender su ausencia en el terreno de la composición de música electrónica, como una gran pregunta por cómo seguir, y cómo entender la tecnología fuera de esas determinaciones que se presentan como universales. En un sentido, podríamos decir que Bolaños nos invita a entender formas situadas de uso de la tecnología, sin que ese uso haya sido un camino que él mismo transitara, si bien adquirió equipo electrónico por su cuenta, y para la década de los 80 tenía ya algunos sintetizadores, había decidido no volver a componer. Su producción musical quedó más bien definida bajo ese modelo internacional que caracterizó a la música electrónica producida en el Instituto Di Tella.

Y desde allí observó más bien esos nuevos estilos musicales populares que empezaron a aparecer, bajo nuevos modelos y horizontes tecnológicos, tratando de entender esas grietas que vinculaban un modelo del otro.

Rol de autores CrediT

LAAM:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por el autor.

Conflicto de interés

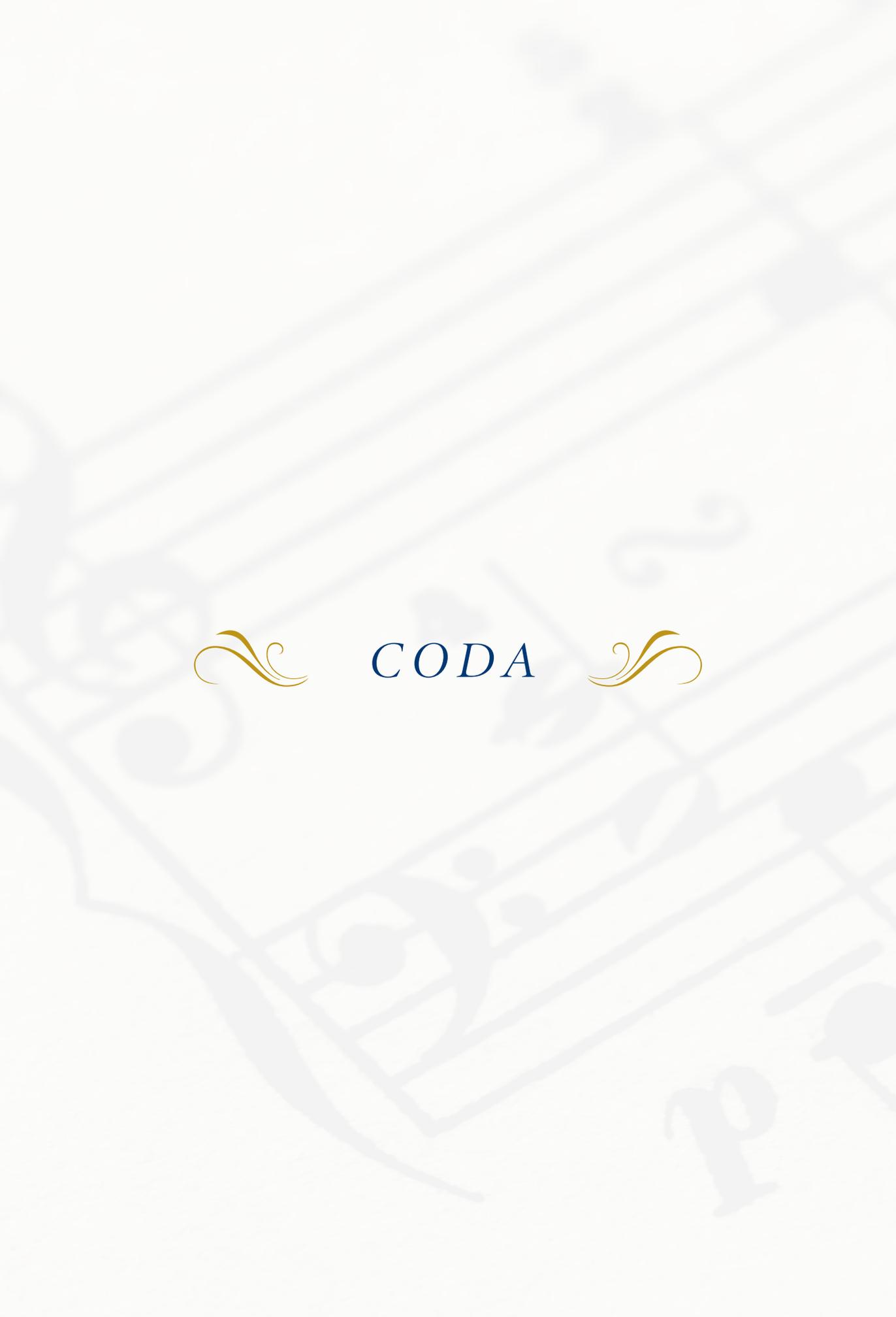
El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo con el código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Aibar, E. (2022). Technological imagination and innovation ideology. *Artnodes*, (29), 1-9. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i29.393017>
- Bolaños, C. (1975). Arte y música ¿Compromiso? Conversación con Cesar Bolaños/ Entrevistador: José Luna Bazo. *La Crónica*.
- Bolaños, C. (1982). Música popular y tecnología musical. *Autoeducación, Revista de educación popular*, (2), 18-20.
- Contreras, F. (1972). La música decide combatir. *Cuba Internacional*, (40), 58-63.
- López, J. I. (2022). *Este futuro es otro futuro: el papel del discurso social en el [sub] desarrollo de la música electrónica académica en el Perú*. Universidad Nacional de Música
- Mitrovic, M. (Ed.), y Miró Quesada, R. (2022). *Lo popular viene del futuro. Escritos escogidos (1981-1990)*. La Siniestra Ensayos.
- Tello, A. (2022). La Generación del 50: Vanguardia, tradición y modernidad. En J. Mendivil y R. Romero (Eds.), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Thomas, H. (2008). Estructuras cerradas vs. procesos dinámicos: Trayectorias y estilos de innovación y cambio tecnológico. En H. Thomas y A. Buch (Eds.), *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*. Editorial UNQ.



❧ CODA ❧

Prácticas musicales



Impacto de los Factores Intrínsecos y Extrínsecos en el Proceso de Aprendizaje del Violín

The Impact of Intrinsic and Extrinsic Factors on the Violin Learning Process

Nataly Madeleine Huari Guerra

Escuela Superior de Formación Artística Richard Wagner

Huancayo, Perú

nataly.huari.guerra@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-4613-2551>

Introducción

El presente trabajo muestra un análisis de factores intrínsecos y extrínsecos en el aprendizaje y ejecución del violín. Esta investigación surge a raíz de experiencias del tiempo de aprendizaje del violín, en el cual aparecieron diversas lesiones ocasionadas por la práctica del instrumento y también por otras situaciones que generaban predisposición a estas lesiones. A veces los estudios y sugerencias brindados a los estudiantes de violín se enfocan en los hábitos netamente relacionados con el instrumento, olvidando que el violinista también adquiere posturas y movimientos de riesgo en otras actividades de su vida diaria, riesgos que podrían influir en la ejecución musical en algún momento e incluso ocasionar que el músico deje de tocar. Se han documentado casos de instrumentistas que dejaron de tocar su instrumento por varios intervalos de tiempo a causa de lesiones que les impedían tocar. Un ejemplo es la pianista Clara Schumann, quien después de la muerte de su marido Robert Schumann tuvo que aumentar sus presentaciones musicales en público para mantener a su familia. A causa de ello, tuvo lesiones que le obligaban a tomar descansos, cortos al inicio y después hasta por un año (Altenmüller & Kopiez, 2010), demasiado tiempo para una persona que vive de la ejecución musical.

Esta investigación está dividida en cuatro secciones. La primera muestra los riesgos ergonómicos de los instrumentistas, ya sea que se presenten en actividades cotidianas o que estén relacionados directamente a la práctica del violín. En la segunda, se presentan las acciones de riesgo que surgen en la práctica violinística y en otros momentos, que podrían perjudicar el aprendizaje musical. En la tercera sección se muestran los principales riesgos. En la cuarta, se abordan los trastornos músculo-esqueléticos y sus tratamientos.

Finalmente, el objetivo de esta investigación es brindar un aporte que permita ampliar la perspectiva de los instrumentistas. Confío en que el contenido y conclusiones resulten útiles para estudiantes de violín, maestros de música e instrumentistas, para concientizar la importancia de tener buenos hábitos en todo momento, no sólo en la práctica musical.



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

1. Riesgos Ergonómicos de los Instrumentistas

Existen trastornos músculo esqueléticos vinculados a factores de riesgo intrínsecos y extrínsecos que se dan simultáneamente (IDEARA, 2014).

1.1. Factores Intrínsecos

Son los aspectos ligados con características y hábitos que el individuo manifiesta en su vida cotidiana.

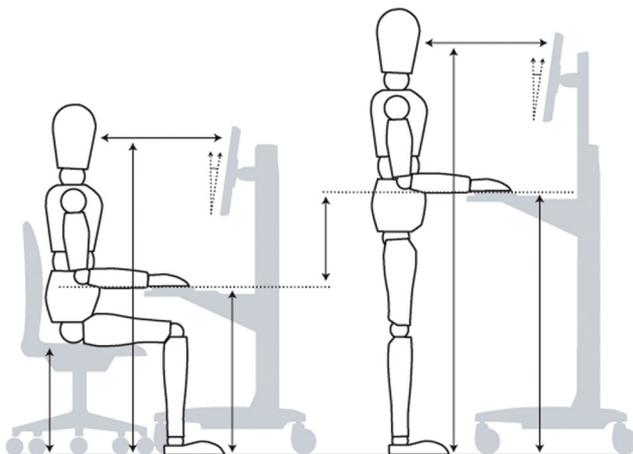
a) Aspectos físicos: Se consideran: condición física, nivel de actividad física, antropometría, hipermovilidad, etc.

• Antropometría

La antropometría aborda la investigación de las dimensiones estáticas y dinámicas del cuerpo humano, así como los métodos y técnicas para realizar mediciones y análisis estadísticos (ver Figura 1). Su objetivo es proporcionar información útil para diseñar objetos considerando las características de los usuarios finales, cumpliendo así con el "principio ergonómico de adaptar los medios de producción a los trabajadores" (Nariño *et al.*, 2016).

Figura 1

Ejemplos de antropometría



Nota. Tomado de la página web Ergotron (s.f.).

• Hipermovilidad

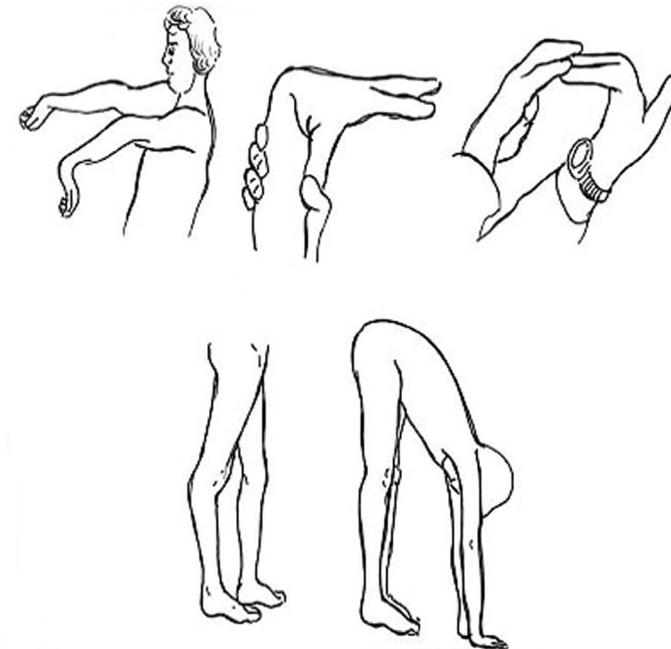
El síndrome de hipermovilidad articular (SHA) es una condición genética que se manifiesta con articulaciones excesivamente flexibles y dolores músculo-esqueléticos. Esta condición implica un aumento en los movimientos de las articulaciones, tanto activos como pasivos, más allá de sus rangos normales (Carbonell *et al.*, 2020).

La hipermovilidad puede presentarse a cualquier edad, incluso podría generarse dolor articular en niños y adolescentes e intensificarse con el paso del tiempo (Carbonell *et al.*, 2020).

Muchos violinistas empiezan a tocar el violín en la infancia o adolescencia, por tanto, una condición de hipermovilidad podría generarles dificultad y retraso en su aprendizaje instrumental, además de dolor crónico (ver Figura 2).

Figura 2

Ejemplos de hipermovilidad



Nota. Tomado de la página web Cedor (s.f.). Recuperado el 5 de marzo, 2024, de <https://www.cedor.pe/que-son-los-sindromes-de-hipermovilidad-articular/>

- **Actividades tensionantes no musicales**

Actividades físicas cotidianas, como mover muebles, escribir en el computador o a mano, realizar tejidos o costuras, etc, pueden generar problemas de sobreuso como tendinitis, síndrome del túnel carpiano y otros (Norris, 2012).

b) Aspectos psicológicos: Manejo de ansiedad, perfeccionismo, estado anímico y nivel de confianza, tanto en actividades diarias como en la práctica musical.

c) Genética, edad, género, dieta

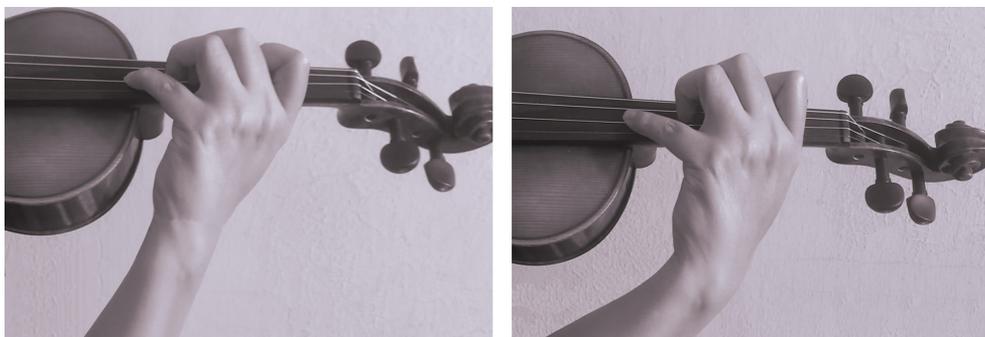
1.2. Factores Extrínsecos

Son los aspectos externos al individuo que implican la parte técnica, las características del instrumento y la intensidad con la que se practica el instrumento, y el entorno físico donde se ejecuta ese trabajo.

- a) Técnica:** La técnica de un instrumentista va de la mano con la fuerza y los movimientos que emplea al tocar, adicionalmente a la coordinación y precisión en movimientos. Su buen o mal desarrollo definen potenciales tensiones musculares. En el caso del violín, la mano izquierda realiza diferentes posturas con los dedos, lo cual puede generar problemas en articulaciones, nervios y músculos (ver Figura 3).

Figura 3

Diferentes posturas de la mano izquierda



Nota. Tomado de IDEARA (2014).

- b) Instrumento:** Cada instrumento tiene determinadas características en material, estructura y peso. El cuerpo humano se mueve y asume ciertas posturas para adaptarse a esas características. En el caso del violín, es necesario realizar de manera extrema una rotación de hombro y supinación de antebrazo que sujeta el instrumento, posición que puede lesionar tendones y músculos en el brazo (ver Figura 4).

Figura 4

Postura de mano izquierda, con extrema rotación de hombro y supinación de antebrazo



Nota. Tomado de Freepik (s.f.b).

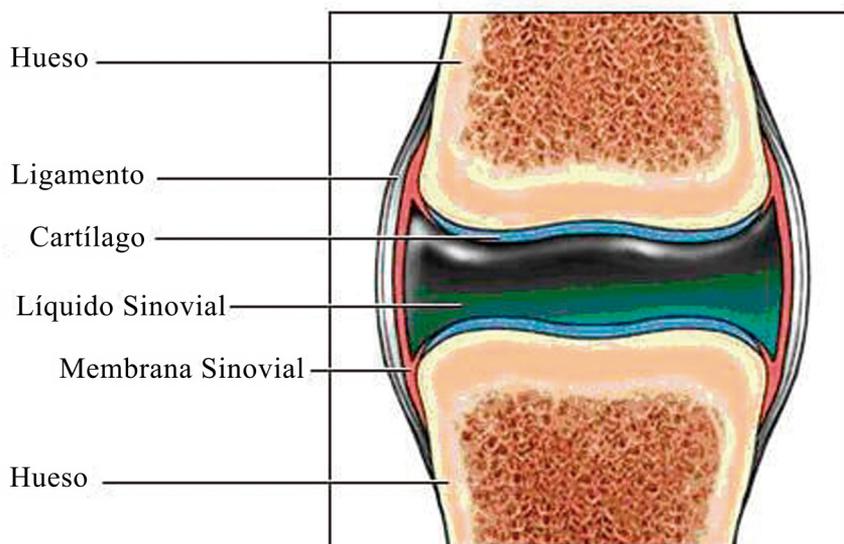
c) Práctica, duración e intensidad: Existen estudios que mencionan que hasta un 77,9% de los músicos manifiestan en algún momento de su carrera problemas que pudieran afectar su manera de tocar y que las principales enfermedades van de la mano con el sobreuso que afecta músculos y huesos. Estos problemas músculo-esqueléticos surgen a causa de los largos periodos de tiempo practicando intensamente (Rosset et al., 2000) sin el suficiente descanso, la prolongación e intensificación brusca de los ensayos, y empezar jornadas con pasajes o piezas de gran dificultad técnica (IDEARA, 2014).

d) Ambiente físico de trabajo: La escasa iluminación puede ser un factor de riesgo. También los ambientes fríos, ya que a causa de que la circulación sanguínea en las extremidades de los miembros desciende, aparecen y empeoran las lesiones músculo-esqueléticas (IDEARA, 2014).

A bajas temperaturas, la conducción nerviosa es más lenta, lo cual disminuye la velocidad de los dedos. Además, el líquido sinovial (o articular) se espesa; por ello, la sensibilidad baja (Norris, 2012). Para evitar problemas, el instrumentista debe realizar un apropiado calentamiento antes de tocar (escalas y calentamiento físico) (ver Figura 5).

Figura 5

Partes identificadas en una articulación



Nota. Tomado de Fisioteraleucos (s.f.).

2. Acciones de Riesgo

2.1. En el aspecto musical

- a) Movimientos repetitivos:** Un músico puede dedicar largo tiempo al ensayo y práctica, de manera que los movimientos le causen fatiga, sobrecarga, dolor, desgaste y lesión muscular o esquelética (IDEARA, 2014). Ese trabajo repetitivo, continuado en condiciones poco ergonómicas, influye en gran porcentaje en la aparición de lesiones en músicos. Si nos ceñimos al violín, tomemos de ejemplo, el tercer movimiento del Concierto 2 de violín de Paganini, el cual requiere más de 1400 movimientos rápidos del brazo derecho. La práctica de esta pieza de manera repetida podría resultar en una gran sobrecarga para el violinista (ver Figura 6).

Figura 6

La campanella (Paganini, 1905), en la versión revisada de Fritz Kreisler

La Clochette.

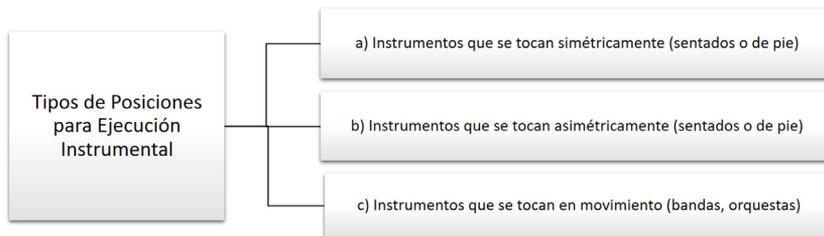
Allegretto grazioso. VIOLINE. Niccolò Paganini, Op. 7.
Neue Ausgabe von Fritz Kreisler.

Nota. Paganini (1905).

b) Posturas Forzadas: En el desempeño musical se adoptan diversas posturas durante largos períodos de trabajo o ensayo, que pueden ocasionar lesiones en músculos y huesos (ver Figura 7). Dependiendo del tipo de posición en la que se toquen los instrumentos, se pueden considerar tres categorías:

Figura 7

Tipos de posiciones para ejecución instrumental

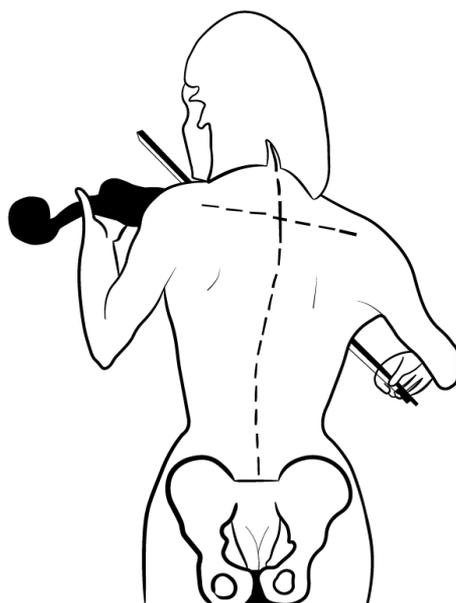


Nota. Adaptado de *Tipos de posiciones para ejecución instrumental*, de IDEARA (2014).

El violín se considera en la categoría B, tocando en posición asimétrica de pie o sentado. En este caso, la elevación del hombro que sujeta el violín y la inclinación de la cabeza ocasionan que la columna vertebral se curve en forma de "S" (ver Figura 8).

Figura 8

Ilustración 8. Curvatura en "S" de la columna al tocar el violín.



Nota. IDEARA (2014).

c) Sobreesfuerzos músculo-esqueléticos: Los sobreesfuerzos surgen de una exigencia fisiológica excesiva en la ejecución musical e implica un uso de fuerza que excede a lo aceptable. Se dan por condiciones ergonómicas inapropiadas y movimientos repetitivos. También se considera el transporte del instrumento. En el caso del violín se puede generar, en muchos casos, una carga asimétrica sobre hombros y espalda que lesionará a mediano plazo (IDEARA, 2014).

2.2. En aspectos cotidianos

Muchas actividades cotidianas pueden generar una suma de movimientos repetitivos, posturas forzadas y sobreesfuerzos músculo-esqueléticos. Algunos de ellos son:

a) Uso del computador: El trabajo prolongado en el computador, el uso inadecuado de herramientas de trabajo y el desconocimiento de aspectos ergonómicos al trabajar con el computador pueden generar problemas

físicos, los cuales reducen el bienestar y desempeño del individuo si no se tratan a tiempo (Facultad de Ciencias de la Educación-UPTC, 2011).

b) Escritura a mano: La técnica recomendada para sujetar un lápiz se sirve de los dedos pulgar, índice y medio para moverse coordinadamente al escribir (a esto se le llama pinza trípode). Para ello se colocan los dedos pulgar e índice a los lados del lápiz y se deja el dedo medio como apoyo. Los demás dedos se ubican con flexión ligera bajo la palma para ejecutar movimientos ágiles en la dirección de la escritura (Barrera & Granados, 2015).

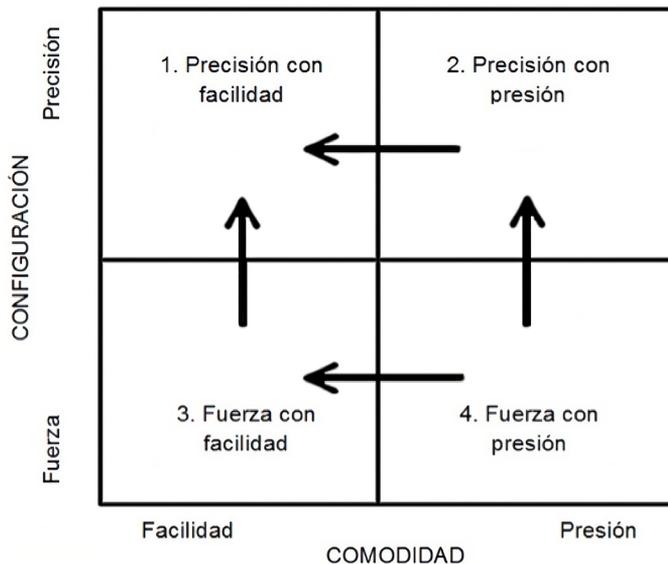
El desarrollo de la lectoescritura y el dibujo se puede clasificar en los siguientes estilos:

- Inmaduro: Tomar el lápiz sin conseguir hacer la pinza.
- Intermedio: Se logra hacer la pinza con dos dedos o más en oposición al pulgar (no el índice).
- Maduro: Sujetar el lápiz haciendo pinza con el pulgar e índice y reposar en el dedo medio (a esto se le denomina trípode dinámico).

El problema surge porque no todas las personas llegan a la edad adulta con un estilo de escritura maduro y eso ocasiona que no solamente se afecte la legibilidad de la escritura, sino también las articulaciones y los músculos (ver Figura 9).

Figura 9

Modelo bidimensional para clasificar la presión de un lápiz

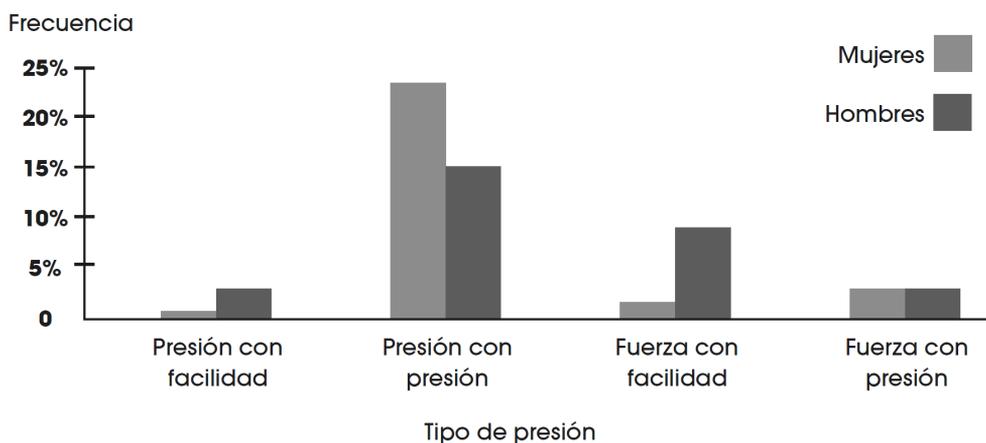


Nota. Las flechas muestran cómo la presión puede variar al rectificar la manera de sujetar el lápiz (Barrera & Granados, 2015).

En un estudio con una muestra de 60 estudiantes universitarios (18-24 años) en México (Barrera & Granados, 2015), se halló que menos de un 5% usaba la presión de lápiz más apropiada, un 15% de varones y un 23% de mujeres lograban una presión precisa, pero con presión, mientras que el resto lograban una presión inmadura con presión (ver Figura 10).

Figura 10

Resultados de observación en estudiantes universitarios



Nota. Barrera & Granados (2015).

Estos aspectos generan lesiones, problemas y retrasos adicionales en las personas si intentan aprender a tocar el violín o practicar arduamente.

3. Principales riesgos

3.1. Actividades tensionantes no musicales

Estas lesiones se pueden evitar y curar con cambio de hábitos, descansos, tratamientos, terapia ocupacional y balanceando duración e intensidad de la actividad (Norris, 2012). De esta manera no añadirán lesiones o problemas a los instrumentistas ni a las personas en general.

- a) **Mal uso del computador:** Puede derivar en síndrome del túnel carpiano, tendinitis, problemas visuales, lumbago.
- b) **Mala escritura:** Puede derivar en afección y debilidad de articulaciones y músculos, hiperflexión de dedos.

3.2. Actividades musicales

Tabla 1
Principales patologías que afectan a violinistas

INSTRUMENTO	PATOLOGÍA	CAUSA
Violín	Cervicalgia	Posición de instrumento
	Dorsalgia	
	Lumbalgia	Postura de trabajo
	Trastornos músculo-esqueléticos (TME) de miembros superiores	

Nota. Adaptado de *Principales patologías que afectan a violinistas*, IDEARA (2014).

4. Trastornos músculo-esqueléticos y tratamiento

4.1. Síndrome de hipermovilidad articular (SHA)

Trastorno genético del tejido conectivo caracterizado por el incremento exagerado en los movimientos que las articulaciones pueden realizar de forma activa o pasiva, dolor articular crónico, fatiga, angustia psicológica y otros signos neuro músculo-esqueléticos vinculados a un defecto en el colágeno (Carbonell *et al.*, 2020).

Este desorden no tiene cura específica, pero existen tratamientos que frenan su avance y reducen los síntomas, mejorando así la calidad de vida del afectado, como métodos de protección articular, métodos para conservar la energía, ejercicios de fortalecimiento, reentrenamiento de propiocepción y férulas/ortesis (Butler, 2010).

4.2. Síndrome Cervical

Condición caracterizada por dolor en las cervicales, sensaciones de hormigueo y pérdida de sensibilidad o fuerza en los miembros superiores. Es una afección común entre los músicos instrumentistas (IDEARA, 2014)(ver Figura 11).

El tratamiento se centra principalmente en medidas higiénico-sanitarias y de rehabilitación, que incluyen reposo, ejercicios cervicales, estiramientos cervicales, masajes, terapia de ultrasonido y, en algunos casos, opciones de terapias alternativas.

Figura 11

Dolor en la región cervical



Nota. Tomado de la página web Fisioclinics Palma (s.f.).

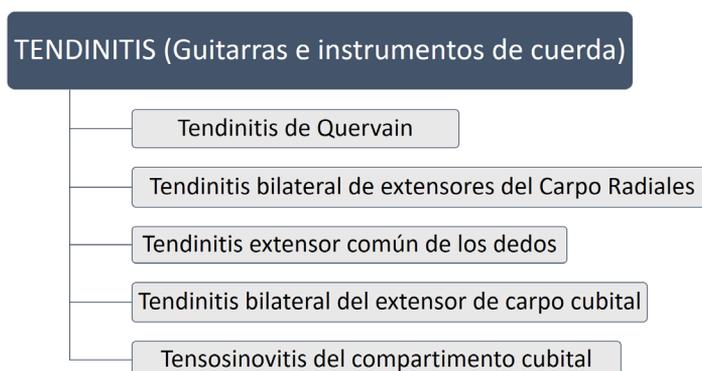
4.3. Tendinitis

Surge debido a la inflamación de los tendones, provocada por los rápidos y repetitivos movimientos de digitación y variaciones de estilo ejecutadas por músicos (particularmente pianistas, guitarristas y otros instrumentistas de cuerda) como los violinistas. Aunque suele manifestarse mayormente en las manos, la tendinitis puede afectar otras áreas del cuerpo, como el antebrazo, codo o tendón de Aquiles (ver Figura 12).

El tratamiento incluye descanso y protección de la zona afectada, aplicación de compresas frías o húmedas, tratamiento con fármacos antiinflamatorios e incluso la posibilidad de infiltración de corticoides. Para prevenir recaídas, es crucial fortalecer la zona con rehabilitación, descanso tras la actividad física y proteger la zona afectada (IDEARA, 2014).

Figura 12

Tipos de tendinitis en músicos de cuerdas

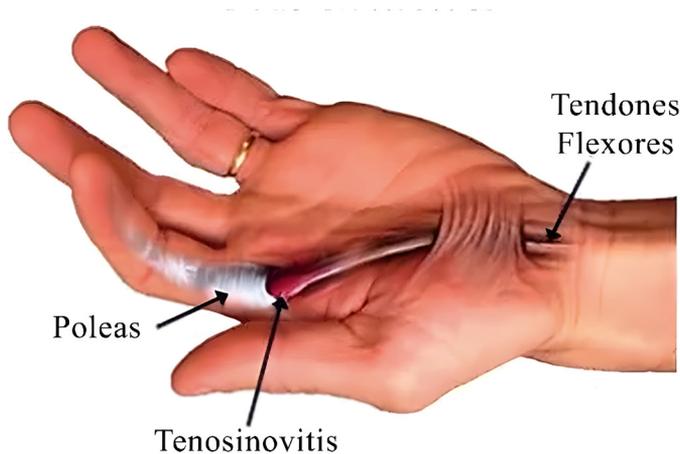


Nota. Adaptado de *Tipos de tendinitis en músicos de cuerdas*, IDEARA (2014).

- a) **Dedo en gatillo o dedo en resorte:** Dentro de los diferentes tipos de tendinitis, el "dedo en gatillo o en resorte", conocido como tenosinovitis estenosante de los flexores, es el más común. Se caracteriza por un chasquido, doloroso o no, al flexionar y extender los dedos. Este problema se relaciona con el trauma repetitivo del tendón flexor, la repetición frecuente de flexión de los dedos y el trauma directo en el área donde se produce la estenosis (estrechamiento), lo que engrosa la cápsula del tendón y forma un nódulo. Cuando este nódulo choca con el ligamento transversal anular, produce el chasquido. Si el nódulo crece o el ligamento se engrosa, el dedo puede quedar atrapado en posición flexionada. Los dedos más afectados son el medio y el anular, aunque también puede afectar al pulgar (IDEARA, 2014)(ver Figura 13).

Figura 13

Dedo en resorte



Nota. Tomado de la página web G.P. (s.f.).

- b) **Tenosinovitis de Quervain:** Destaca entre las inflamaciones de los tendones que ocupan el primer compartimento extensor de la mano, involucrando el abductor largo y el extensor corto del pulgar. Este problema crónico resulta de movimientos repetitivos del pulgar y es la segunda causa más común de tendinitis por atrapamiento en la mano, después del dedo en gatillo (IDEARA, 2014). Es frecuente en pianistas, intérpretes de viento y músicos de cuerda (como los violinistas).

El signo de Finkelstein, donde la flexión del pulgar y la desviación cubital de la muñeca causan dolor en este compartimento, es típicamente positivo (Sherry & Wilson, 2002). Para tratarla se pueden aplicar métodos como inmovilizar con una férula para el pulgar y la muñeca (férula de Quervain, ver Figura 14), reposo de la mano, aplicación de calor para aliviar rigidez y compresas frías para

reducir inflamación, medicamentos antiinflamatorios no esteroides (AINEs), infiltraciones en la vaina del tendón con corticoides de depósito y anestésicos, y fisioterapia (IDEARA, 2014). Si estas medidas no resultan, se sugiere cirugía para liberar el nervio cutáneo (Sherry & Wilson, 2002).

Figura 14
Férula de Quervain



Nota. Ortosonora (s.f.).

4.4. Lumbalgia

La lumbalgia es el dolor en la parte baja de la espalda, causado por diversos factores como esfuerzos repetitivos, malas posturas y estrés. Este dolor puede manifestarse de diferentes maneras, como un dolor focal o difuso, y puede estar acompañado de limitaciones en la movilidad. La mayoría de los casos son de origen muscular o esquelético.

La estabilidad del tronco es crucial para prevenir lesiones, y depende de la actividad de músculos como el transverso abdominal, el suelo pélvico y el diafragma. El tratamiento incluye evitar movimientos bruscos, mantener una buena postura y estado muscular, fortalecer los músculos de la espalda, seguir las reglas de higiene postural y realizar actividad física regularmente (IDEARA, 2014).

4.5. Tendinitis y Compresión

La tendinitis y la compresión son problemas comunes en el hombro, particularmente en el músculo supraespinoso. Estos pueden provocar dolor, especialmente en la parte frontal del hombro, que a veces se irradia al músculo deltoides y se intensifica con ciertos movimientos. La tendinitis del manguito de los rotadores puede ser resultado de sobrecarga, traumatismo o cambios degenerativos relacionados con la edad. La laxitud en los hombros puede predisponer a esta condición.

El diagnóstico de la tendinitis se realiza principalmente a través de evaluación clínica, que puede incluir pruebas de provocación específicas, así como radiografías para

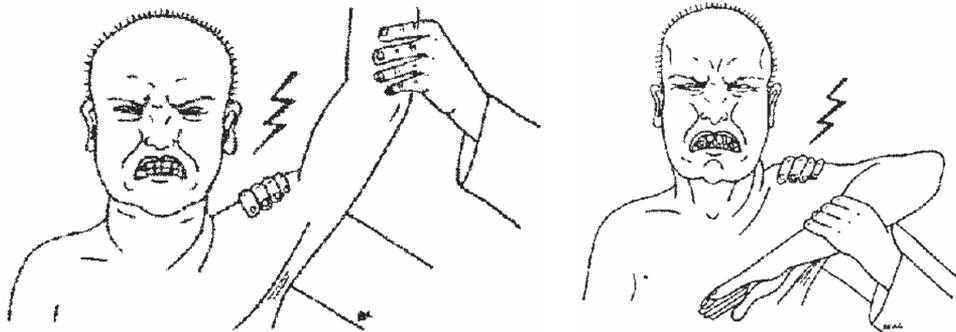
descartar otras posibles causas del dolor de hombro. Además, se hace una prueba para confirmar la presencia de compresión en el espacio subacromial (ver Figura 15).

El tratamiento inicial implica modificaciones en las actividades diarias, reposo relativo, uso de antiinflamatorios no esteroides (AINEs) y fisioterapia para fortalecer músculos circundantes y mejorar la movilidad articular. En ciertos casos se puede aplicar corticosteroides y anestésicos locales para aliviar el dolor y la inflamación.

Si los síntomas persisten a pesar del tratamiento conservador, se puede considerar la cirugía, como la acromioplastia, para aliviar la compresión en el espacio subacromial y restaurar la función del hombro. Sin embargo, la cirugía solo se recomienda después de agotar todas las opciones de tratamiento no quirúrgico y en casos de tendinitis y compresión persistentes y debilitantes (Sherry & Wilson, 2002).

Figura 15

La prueba de compresión



Nota. Sherry & Wilson (2002).

4.6. Codo de tenista (Epicondilitis Lateral)

La epicondilitis lateral, comúnmente conocida como codo de tenista, es una inflamación en el origen del músculo extensor radial corto del carpo. Se presenta típicamente entre los 35 y 55 años y se relaciona con actividades que tensionan los músculos extensores y supinadores de la muñeca, no solo con el tenis. Los síntomas incluyen dolor en el epicóndilo lateral del codo, especialmente después de actividades extenuantes como jugar tenis. La exploración revela dolor en el epicóndilo lateral y se agrava con ciertos movimientos de la muñeca y el codo (ver Figuras 16, 17, 18 y 19).

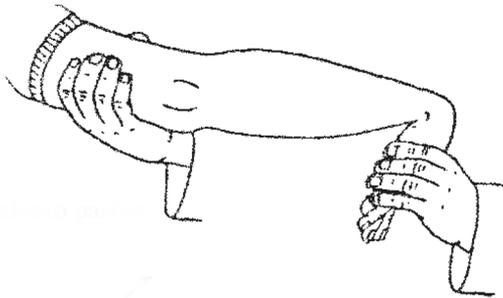
Los exámenes de imagen (radiografías, escáner óseo, ecografía o resonancia magnética) pueden confirmar el diagnóstico. El tratamiento incluye reposo, ejercicios específicos, medicación antiinflamatoria, terapias físicas, ortesis y modificaciones en las actividades. Las inyecciones de corticosteroides y la cirugía son opciones en casos graves y persistentes. La recuperación generalmente lleva de 10 a 12 meses, con un 30% de posibilidad de recaída. Se recomienda reanudar actividades al recuperar al menos el 80% de la fuerza o después de 4-6 meses (Sherry & Wilson, 2002).

Figura 16
Punto doloroso de la presión



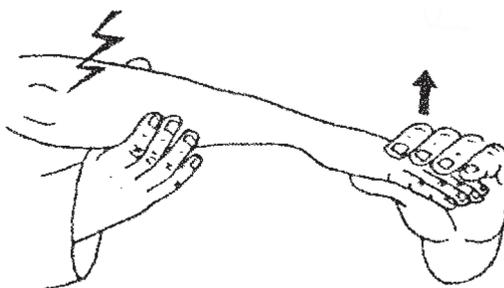
Nota. Sherry & Wilson (2002).

Figura 17
Estiramiento pasivo



Nota. Sherry & Wilson (2002).

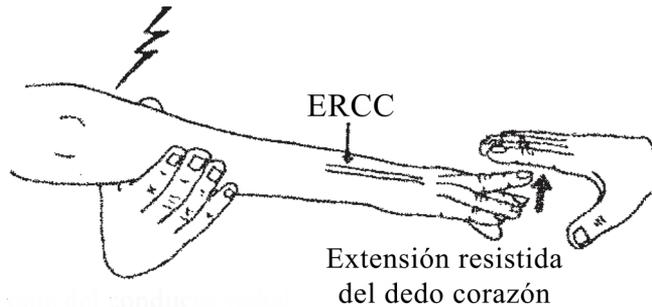
Figura 18
Punto doloroso de la presión



Nota. Sherry & Wilson (2002).

Figura 19

Síndrome del conducto radial



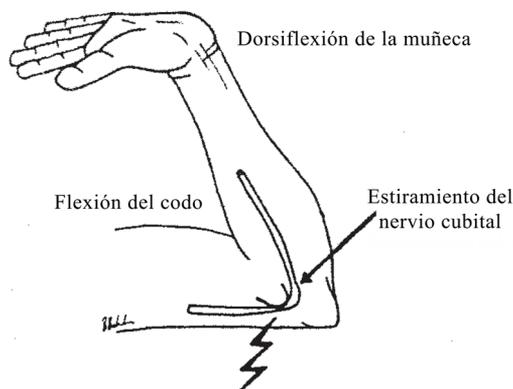
Nota. Sherry & Wilson (2002).

4.7. Síndromes por compresión de nervios

En el codo, varios nervios pueden sufrir compresión, incluyendo el cubital, radial y mediano, debido a factores como fracturas, cambios degenerativos articulares o anomalías musculotendinosas. Esto causa síntomas específicos según el nervio afectado. Por ejemplo, el síndrome del surco del nervio cubital es una irritación o compresión del nervio cubital en el surco del codo, común en músicos debido a la actividad crónica. Produce dolor en el lado medial del antebrazo, parestesia en los dedos meñique y anular, debilidad en la mano y una deformidad en garra. Las pruebas clínicas incluyen percusión positiva sobre el nervio cubital (ver Figura 20) y movilidad anormal del mismo en el codo (Sherry & Wilson, 2002).

Figura 20

Prueba de provocación positiva



Nota. Sherry & Wilson (2002).

El diagnóstico de estos síndromes puede requerir estudios de conducción nerviosa y se diferencia de patologías como problemas cervicales o del plexo braquial. El tratamiento inicial implica la inmovilización de la muñeca y abordaje de la causa subyacente, pero si esto falla, la cirugía de descompresión y transposición del nervio cubital puede ser necesaria.

El nervio radial puede comprimirse desde el codo hasta el antebrazo medio, causando dolor lateral en el codo y debilidad en la extensión de los dedos, requiriendo a menudo cirugía.

El nervio mediano puede comprimirse en varias áreas, como el ligamento de Struthers o el músculo pronador cuadrado, causando síntomas como dolor en el antebrazo y entumecimiento en la mano, a menudo tratado quirúrgicamente.

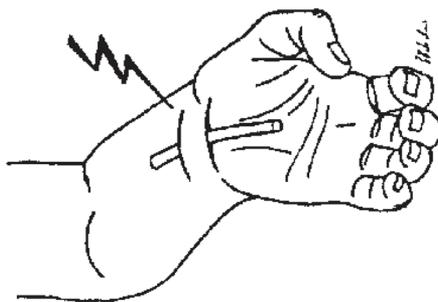
El síndrome del nervio interóseo anterior, causado por compresión entre las cabezas del músculo pronador cuadrado, presenta debilidad en la prensión y la flexión del pulgar, requiriendo liberación quirúrgica.

El nervio musculocutáneo puede comprimirse entre los músculos bíceps y braquiorradial en el epicóndilo lateral, a veces necesitando liberación quirúrgica.

a) Síndrome del túnel carpiano: Los casos leves se manejan con inmovilización de la muñeca en posición neutra. La cirugía de liberación puede proporcionar alivio, pero el dolor puede persistir en el sitio de incisión durante aproximadamente tres meses, especialmente con actividades de agarre intenso (ver Figura 21). Es importante considerar que la enfermedad de Kienböck (necrosis avascular del semilunar), puede presentarse ocasionalmente con síntomas similares al síndrome del túnel carpiano (Sherry & Wilson, 2002).

Figura 21

Estiramiento pasivo



Nota. Sherry & Wilson (2002).

Conclusiones

- Este estudio resalta la complejidad y la importancia de considerar tanto los factores intrínsecos como extrínsecos que afectan el aprendizaje, la ejecución del violín y la supervivencia de quienes viven de su ejecución musical.
- Al observar cómo las lesiones pueden surgir durante el proceso de aprendizaje del instrumento, se pone de manifiesto la necesidad de abordar no sólo los aspectos técnicos de la práctica del violín, sino también los hábitos y posturas adoptados en otras actividades cotidianas.
- La investigación proporciona una comprensión integral de los desafíos que enfrentan los violinistas en términos de salud y rendimiento.
- Se espera que al sensibilizar a estudiantes de violín, docentes de música e instrumentistas en general sobre la importancia de adoptar hábitos saludables en todas las áreas de sus vidas, no solo durante la práctica musical, se reduzca el riesgo de lesiones y se promueva una mejor salud musculoesquelética en la comunidad de violinistas, permitiendo un rendimiento musical más sostenible y gratificante a largo plazo.

Referencias

- [Ilustración de Cervicalgia](s.f.). Fisioclinics Palma. Recuperado el 5 de marzo, 2024, de <https://palma.fisio-clinics.com/cervicalgias-tratamiento-en-fisioclinics-palma>
- [Ilustración de Dedo en Resorte]. (s.f.). G.P. Recuperado el 10 de marzo, 2024, de <https://www.gildardoperezmd.com/cirugias-de-mano>
- [Ilustración de Hiper movilidad Articular](s.f.). Cedor. Recuperado el 5 de marzo, 2024, de <https://www.cedor.pe/que-son-los-sindromes-de-hiper movilidad-articular/>
- [Photography: Robert and Clara Schumann's children] (1854). Natalia Kazarian. Recuperado el 1 de marzo, 2024, de <https://www.nataliakazaryan.com/blog/clara-schumann-and-brahms-through-the-eyes-of-eugenie-schumann>
- Altenmüller, E., & Kopiez, R. (2010). Suffering for her art: The chronic pain syndrome of pianist Clara Wieck-Schumann. *Neurological Disorders in Famous Artists*, 27, 101-118. <https://doi.org/10.1159/000311195>
- Barrera, A., y Granados, D. (2015). Presión del lápiz y escritura en universitarios. *Revista de Enfermería Neurológica*, 14(3), 129-138. <https://doi.org/10.37976/enfermeria.v14i3.213>
- Butler, K. (2010). Regional complications in joint hypermobility syndrome: The Hand. En RJ Keer y R Grahame (Eds.), *Regional complications in joint hypermobility syndrome: The Hand*. Churchill Livingstone.
- Carbonell, N., Rodríguez, A., Rojas, G., Barragán, J., Orrantía, M., y Rodríguez, R. (2020). Síndrome de hiper movilidad articular. *Acta Ortopédica Mexicana*, 34(6), 441-449. <https://doi.org/10.35366/99145>
- Ergotron. (s.f.). *Planificador Del Espacio. Calculadora de Altura de Escritorio* [Imagen]. <https://www.ergotron.com/es-mx/herramientas/planificador-del-espacio>
- Facultad de Ciencias de la Educación - UPTC. (2011). *Ergonomía en el uso del computador*. Recursos Educativos Digitales UPTC. http://virtual.uptc.edu.co/ova/en_desarrollo/ergonomia/Enfermedadesdiserg.pdf
- Fisioter Loucos. (s.f.). Líquido Sinovial é Fundamental Para Tratamento Fisioterapêutico. Entenda a Sua Função [Imagen]. <https://fisioter loucos.com.br/liquido-sinovial-e-fundamental-para-tratamento-fisioterapeutico-entenda-a-sua-funcao/>
- Freepik. (s.f.a). *Conjunto de postura sentada posiciones correctas e incorrectas estilo de vida saludable* [Imagen]. https://www.freepik.es/vector-premium/conjunto-postura-sentada-posiciones-correctas-e-incorrecas-estilo-vida-saludable_25579788.htm
- Freepik.(s.f.b). *Mediumshot woman playing the violin* [Imagen]. https://www.freepik.com/free-photo/medium-shot-woman-playing-violin_19333146.htm#query=kids%20playing%20violin&position=8&from_view=keyword&track=ais_user&uuiid=9d07fb68-ee02-4d14-b402-7346e23012ed

- IDEARA.(2014). *Análisis de los trastornos músculo-esqueléticos en los músicos instrumentistas de la Comunidad de Madrid*. <https://idearainvestigacion.es/wp-content/uploads/2015/02/guia-musicos.pdf>
- Nariño, R., Alonso, A. y Hernández, A. (2016). Antropometría. Análisis Comparativo de las Tecnologías para la Captación de las Dimensiones Antropométricas. *Revista EIA*, 13(26), 47-59. <https://doi.org/10.24050/reia.v13i26.799>
- Norris, R. (2012). *Manual de supervivencia del músico. Guía para la prevención y el tratamiento de lesiones en instrumentistas* (M. V. Valencia y D. Valencia, Trad., 5ta ed.). International Conference of Symphony and Opera Musicians (ICSOM). <https://www.smashwords.com/extreader/read/148865/1/manual-de-supervivencia-del-musico>
- Ortosonora. (s.f.). *Férula de Quervain* [Imagen]. <https://www.ortosonora130.mx/productos/ferula-de-quervain/>
- Paganini, N. (1905). La Campanella. En *Fritz Kreisler. Freie Bearbeitungen alterer Werke der Violin-Litteratur*. Eulenburg. <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP283446-PMLP07504-Sibley1802.3583.Clochette.vln.pdf>
- Pianoacoeur. (s.f.). La Altura Adecuada Del Asiento. [Imagen]. <https://pianoacoeur.com/es/altura-del-asiento-adecuada/>
- Rosset, J., Rosinés, D. y Saló, J. (2000). Detección de factores de riesgo en los músicos de Cataluña. *Medicina*, 15, 167-174. <http://www.institutart.com/index.php/es/divulgacio/item/deteccion-factores-riesgo>
- Sherry, E., & Wilson, S. (2002). *Manual Oxford de medicina deportiva* (P. González del Campo Romás, Trad.). Paidotribo.
- Tom, D., & Soliman, M. (2023). *Red Flags at the Desk - Ergonomics* [Diapositiva]. UCSF Health. https://orthosurgery.ucsf.edu/sites/default/files/2023-06/1515%20TOM%20UCSF%20Sports%20Medicine%20Conference%206.16.23%20-%20Red%20Flags%20at%20the%20Desk%20-%20Ergonomics%20by%20Dustin%20Tom%20PT%2C%20DPT%20%26%20Maureen%20Soliman%20PT%2C%20DPT_0.pdf
- Yamaha. (s.f.). *Correct Posture When Playing the Piano* [Imagen]. https://europe.yamaha.com/en/products/contents/musical_instrument_guide/piano/play/play002.html

Anexos

Anexo 1

Hijos de Robert y Clara Schumann en 1854



Nota. De izquierda a derecha Ludwig, Marie, Felix, Elise, Ferdinand y Eugenie, faltan Julie y Emil.
Fuente: Tomado de la página web de Natalia Kazarian (1854).

Anexo 2

Portada de Fritz Kreisler



Nota. *Freie Bearbeitungen älterer Werke der Violin-Litteratur*, la cual contiene la versión Kreisler de *La Campanella* (Paganini, 1905).

Anexo 3

Izquierda, posturas incorrectas y correctas frente al computador



Nota. Derecha, posturas incorrectas y correctas frente al piano. Nótese el paralelismo. Tomado de Freepik. (s.f.a) y Pianoacoeur. (s.f.).

Anexo 4

Izquierda, posturas incorrectas y correctas de brazos frente al computador



Nota. Derecha, posturas incorrectas y correctas de brazos frente al piano. Nótese el paralelismo. Tomado de Yamaha. (s.f.) y Tom & Soliman (2023).

Reseñas de libros



Tres publicaciones sobre compositores arequipeños del Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo: Ríos Checllo, Néstor (2016), *Los Duncker, Vida y Obra*; Carrazco, Omar y Cruz Luque, Manuel (2019), *Aurelio Díaz Espinoza, legado musical*; Carrazco, Omar y Cruz Luque, Manuel (2023), *Manuel L. Aguirre de la Fuente, legado musical*, Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo

Alejandra Lopera Quintanilla
Universidad Nacional de San Agustín

Arequipa, Perú
alopera@unsa.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0009-7102-8442>

El siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX constituyen un periodo muy poco estudiado en la música peruana, con nombres sueltos, narraciones anecdóticas y acervos musicales dispersos, ecos de una música que resuena solo en el recuerdo de la generación que se extingue. Uno de los campos para el desarrollo de la música en nuestro continente a fines del siglo XIX fue, sin duda, el salón, para el que se compusieron tanto obras ligeras como otras virtuosísticas y de gran profundidad. Las familias y amigos se reunían en amenas tertulias artísticas contando como marco sonoro con el piano: fue allí donde se escucharon e interpretaron las obras de dos de los más importantes compositores del romanticismo peruano: Luis Duncker Lavalle y Manuel Aguirre de la Fuente. Si bien ambos compositores vivieron en el siglo XX, su estilo puede considerarse romántico y de un primer acercamiento al nacionalismo, ingenuo y estilizado. La llegada de la pianola, la radio y años después la televisión terminaron con las románticas tertulias y muchas obras de compositores arequipeños pasaron al olvido. Discípulo de Luis Duncker Lavalle y heredero de una larga tradición musical familiar, Aurelio Díaz Espinoza, hijo de Rosendo Díaz y nieto de Florentino Díaz –todos antes que él, maestros de capilla de la Catedral de Arequipa y músicos profesionales–, autodidacta en la composición, pero con una sólida formación, encontró un lenguaje personal pleno de tintes locales, con un lenguaje armónico tonal, pero salpicado de modernidad, creando música para piano de gran virtuosismo, lieder y obras para orquesta. Estos tres compositores han sido objeto de los libros publicados entre el 2016 y 2023 por el Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo en Arequipa.

Los tres libros representan un importante aporte para la musicografía peruana al sistematizar y documentar la biografía y obra de tres compositores arequipeños. El



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

primero de ellos se titula *Los Duncker, Vida y Obra* de Nestor Rios Chechillo, prologado por la Dra. Zoila Vega Salvatierra. En cuatro capítulos presenta una historia integral de la familia Duncker y su contribución a la música en Arequipa. El primer capítulo: "Juan Federico Guillermo Duncker van Goch" da cuenta de la llegada del patriarca de la familia de Alemania, su actividad musical en Arequipa y su vida familiar. El segundo capítulo "Adolfo Eduardo Jesús Duncker Lavalle" trata del menor de los hijos de J. Federico Duncker, también pianista y compositor y maestro de capilla de la catedral cuyo vals "El Secreto" se presenta en los anexos. El tercer capítulo "Luis Roberto Jorge Gerardo Adalberto Duncker Lavalle" presenta una figura musical desconocida en el Perú, pero que marcó la escuela pianística chilena. Roberto Duncker es recordado con admiración como maestro del Conservatorio de Santiago donde enseñó a figuras como Claudio Arrau, Rosita Renard, María Clara Cullel y Juan Reyes Ureta. Su importancia como músico y maestro en esta ciudad se aprecia en las condolencias expresadas por su fallecimiento por la *Revista Musical Chilena*, así como en el artículo "Sobre Roberto Duncker y algo más de Agustín Cullel" en la *Revista Resonancias* (2012). Redescubrir a Roberto Duncker como figura de la enseñanza del piano en Latinoamérica es una tarea pendiente para nuevos estudios. El último capítulo aborda al más importante miembro de esta familia "Luis Germán Guillermo Carmen Duncker Lavalle", pianista y compositor, protagonista de la intensa vida cultural arequipeña en el grupo Aquelarre junto a intelectuales como los poetas Percy Gibson y César Atahualpa Rodríguez, en que la música, literatura, poesía y pensamiento estaban en contacto permanente. Para este ambiente de tertulia es que el compositor escribe sus obras más célebres como la fantasía *El ruiseñor y la doncella*, teñidas de virtuosismo, finura y elegancia pianística. En este capítulo se reproducen críticas, comentarios, artículos periodísticos, poemas dedicados al compositor y homenajes póstumos. El libro nos da un panorama integrado de esta familia de origen alemán, que tuvo importante papel en el desarrollo musical de la ciudad a inicios de siglo y contiene valioso material histórico, fotografías, artículos, partidas de nacimiento, matrimonio, defunción, y las partituras de dieciocho obras anteriormente editadas, así como de seis obras inéditas, recopiladas en una edición integral.

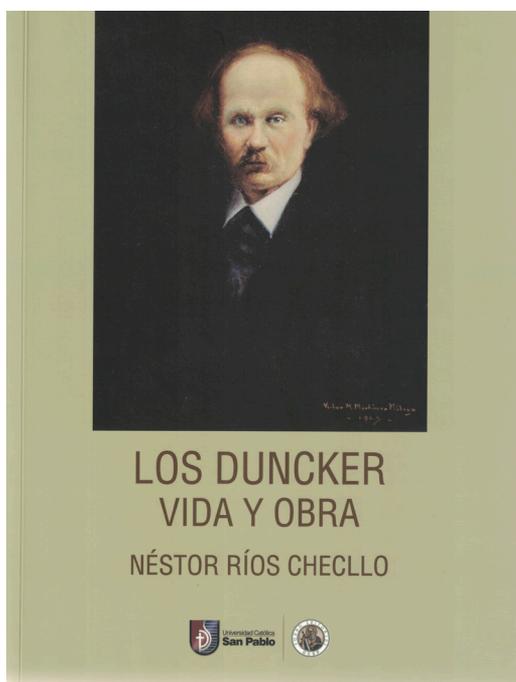
El segundo libro, *Aurelio Díaz Espinoza. Legado musical* (2019), editado por Omar Carrazco Llanos y Manuel Cruz Luque, está dedicado a la obra de Aurelio Díaz Espinoza, conocido por ser el autor del himno de Arequipa, pero cuyo legado musical va más allá, pues se trata de un compositor de sólido estilo cuyo protagonismo en la vida musical de la ciudad, en la segunda mitad del siglo XX, es indiscutible. Fue, como sus ancestros, músico profesional, maestro de capilla de la Catedral de Arequipa, pianista y compositor de música sacra para los servicios de la iglesia, director de la AODA, Asociación Orquestal de Arequipa, que posteriormente se convertiría en la Orquesta Sinfónica de Arequipa, y director de la Escuela Regional de Música Luis Duncker Lavalle. Prologado por la Dra. Zoila Vega Salvatierra y con una presentación del Ing. Javier Díaz Orihuela, hijo del compositor, presenta una serie de artículos que se inician con una autobiografía del compositor. El maestro Carlos Rivera Aguilar, quien ha sido profesor de la Universidad de Música de Viena y pianista de la Orquesta Sinfónica de Viena, fue el discípulo predilecto de Aurelio Díaz. Rivera, además de narrar sus vivencias personales con el compositor, hace un análisis de distintos aspectos de la obra pianística. La

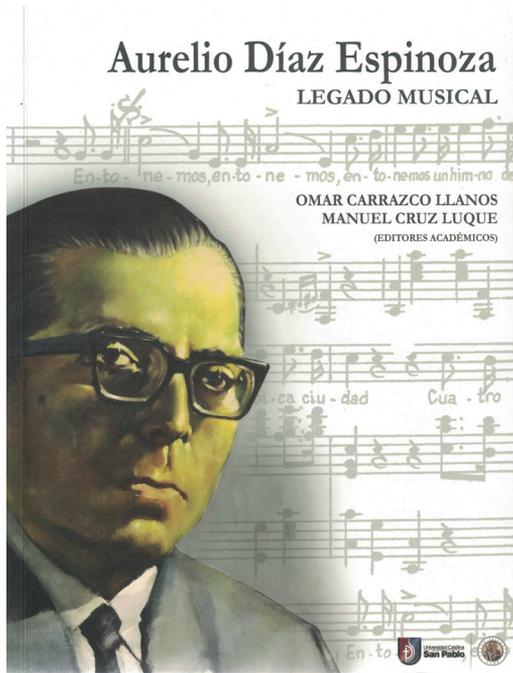
destacada musicóloga Clara Petrozzi ofrece un detallado análisis de la obra vocal del compositor, tanto de los *lieder* como de las obras corales y el Dr. Augusto Vera Béjar participa con su estudio de la música orquestal. Los autores consignan un detallado catálogo de la obra e información sobre el trabajo de restauración y edición de las partituras. Finalmente, en una serie de artículos periodísticos, en los que se recogen las propias palabras de Aurelio Díaz, se entrega más información sobre su trabajo musical y académico y de otras figuras musicales arequipeñas que merecen ser estudiadas. Las partituras de la obra restaurada y editada se consignan en el libro. Además de la recuperación de obras inéditas como el Concierto para piano y orquesta, este libro presenta un gran avance editorial: la inclusión de un código QR que contiene las partituras y grabaciones de la obra presentada.

El Libro *Manuel L. Aguirre de la Fuente. Legado Musical* publicado el 2023, tiene también como editores académicos a Omar Carrasco Llanos y Manuel Cruz Luque y ha sido prologado por el maestro Aurelio Tello Malpartida. Esta edición recoge la integridad de la obra conocida de este nostálgico compositor arequipeño, amigo cercano de Duncker y quien preservó su particular estilo romántico, teñido de añoranzas locales, hasta su muerte ocurrida en 1951. Artista introvertido, compuso obras de pequeño formato, cada una labrada como preciosa filigrana para las tertulias donde se escuchaban, con reminiscencias de una Arequipa ya extinta para entonces. Casi todas sus obras fueron publicadas; sin embargo, sus editores han localizado una sonata para piano inédita que ha sido transcrita, editada y grabada. Integran el libro los "Apuntes biográficos y aspectos preliminares a su producción musical" de los editores, en que dan detalles de la vida familiar y laboral del compositor, cuya actividad principal no fue la música, y un resumen de las formas musicales utilizadas en su obra. Sigue la "Apreciación sobre el álbum *De mis montañas*" del pianista japonés Kaoru Hirokawa, dedicado desde hace varios años a difundir el repertorio pianístico latinoamericano, quien da un aporte desde el punto de vista analítico y formal. A continuación, aparece el artículo "Evocaciones románticas en la era del nacionalismo: reflexiones sobre los álbumes III y IV para piano de Manuel Aguirre de la Fuente" de la Dra Zoila Vega Salvatierra, referida a estos dos álbumes que presentan formas minimalistas, enfocadas en géneros derivados de la danza, de denominación y sabor europeo. El artículo "Un artista indiscutible en un entorno de discusión: Manuel Aguirre en la mirada de los discursos intelectuales sobre la música peruana de los años veinte" del musicólogo Javier Quintanilla Calvi destaca la figura del compositor como centro de atención del pensamiento acerca de la naciente conciencia sobre un estilo nacional estudiado en el artículo "La música nacional incaica en Arequipa" del malagueño Esteban M. Cáceres (1870-1930), quien rescata a Aguirre como un abanderado del por él llamado "arte musical incaico". En desacuerdo con Cáceres, el violinista y compositor puneño Mariano Béjar (1893-1969), crítico de pensamiento conservador, prefiere, dentro de la obra de Aguirre, la *Sonata*, por ser una forma musical mayor y encuentra en el compositor al personaje "fino y culto", cuyo nacionalismo es apenas un cierto sabor y no un elemento central, como opina Cáceres. Estas críticas expresan no solo la figura de Aguirre como compositor, sino los temas y preocupaciones del pensamiento musical de la época. A continuación, encontramos un "Catálogo de la obra de Manuel Aguirre", los archivos de proveniencia y notas de catalogación seguida por las "Notas

de los editores” sobre las transcripciones de las obras. Como anexos se encuentran artículos periodísticos sobre la vida y obra de Aguirre, imágenes de las portadas de sus ediciones y el facsímil de la *Sonata* inédita. Finalmente, los autores hacen una reedición de los seis álbumes de música para piano del compositor, obras varias y una primera edición de la ya mencionada *Sonata*. Al igual que en el libro precedente, se encuentra un código QR para la descarga de archivos documentales y sonoros.

El trabajo realizado por el Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo, bajo la dirección de la Mag. Patricia Calvi de Quintanilla y el esfuerzo y entusiasmo de los músicos arequipeños Omar Carrasco Llanos y Manuel Cruz Luque, comienzan a dar frutos, enriqueciendo el conocimiento de la historia musical de nuestro país y llenando el vacío que aún se tiene en el estudio del romanticismo musical en el Perú. Publicaciones como éstas no sólo rescatan el legado de compositores peruanos de provincias, contribuyen a dar una visión integral del panorama musical de los siglos XIX y XX en un Perú que se extiende más allá de las fronteras de la capital y donde la historia está aún por escribirse, y proveen información valiosa para posteriores investigaciones, sino que facilitan el acceso al material musical de forma física y virtual para ser utilizado, interpretado y vuelto a la vida.





Alejandro Vera (2018). *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. Fondo editorial Casa de las Américas, Ediciones Universidad Católica de Chile

Aurelio Tello Malpartida

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

aureliotell@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7974-7101>

Entre los trabajos premiados en el concurso de musicología de la Casa de las Américas de Cuba, el que obtuvo la máxima distinción en el 2018 es el que elaboró el musicólogo Alejandro Vera, uno de nuestros distinguidos investigadores latinoamericanos, y autor de relevantes contribuciones al conocimiento de la música del periodo virreinal. *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial* aborda desde una amplia mirada, los aconteceres de una de las ciudades con mayor vida musical durante los siglos XVII y XVIII.

La extensa Introducción sirve de puerta de entrada al universo que nos presenta Alejandro Vera. Traza allí el necesario estado de la cuestión –donde son revisitados autores clave como Zapiola, Pereira Salas y Claro Valdés a los que suma aportes de Víctor Rondón, Guillermo Marchant, Laura Fahrenkrog, David Andrés, Gonzalo Martínez, José Miguel Ramos y sus propios trabajos–; una aproximación al espacio geográfico –es decir, una descripción de la ciudad colonial, sus pobladores, su hábitat, sus espacios religiosos y su condición de ciudad periférica–; las relaciones entre Santiago y Lima –con repercusiones como la circulación de música, músicos, instrumentos y libros–; unas palabras sobre el potencial del libro; una descripción de la naturaleza de las fuentes: documentos históricos y fuentes musicales; y un apartado que sincera las “limitaciones de este trabajo”, que se desprende de la disponibilidad de fuentes, del acceso a ellas, del no siempre deseable peso que debería tener el análisis musical –sin el cual no hay musicología– y del grado de incertidumbre que ofrece todo trabajo que debe llenar vacíos de información cubiertos por afirmaciones conjeturales.

En los siguientes capítulos, los espacios donde se hizo música religiosa merecen sendas referencias. El capítulo 1 se refiere a la catedral de Santiago; el 2, a los conventos, quedando comprendidos aquí los de monjas, los de frailes y los colegios religiosos; el 3 pone la mirada en el ámbito privado y el comercio musical; el 4 en las fiestas y espectáculos y el capítulo 5 en las músicas y músicos del Santiago colonial. Desglosando los capítulos, Alejandro Vera hace entrega de una copiosa información recogida en números archivos de Chile, Perú y España, fruto de haberse apoyado en fuentes de variado calibre, procedentes de archivos catedralicios, conventuales,



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

históricos, de escribanías, de contadurías, notariales, testamentarios, de partituras – para hablar de fuentes de primera mano– y en una copiosa bibliografía que, en sí misma, constituye un corpus de referencias útil para quien tenga interés en la investigación de la música colonial chilena, latinoamericana o hispanoamericana.

La catedral de Santiago es revisada en tres grandes momentos: los siglos XVI, XVII y XVIII, muy diferentes entre sí. Fue notoria la dificultad de conformar una capilla musical y mantener una sostenida vida artística a lo largo del siglo XVI, por la escasa formación musical de los clérigos. Tampoco el siglo XVII parece haber sido promisorio para el desarrollo de una actividad que con la música le diera esplendor a la liturgia y sólo tras la reforma del obispo Alejo Fernando de Rojas se logró consolidar una capilla de músicos de acuerdo a los estándares que se daban en catedrales de otras ciudades, americanas o peninsulares, que sacó a la catedral santiaguina de “la indecencia” en que ocurrían los actos musicales. El primer templo chileno llegaría entonces a contar con un maestro de capilla, once músicos, cuatro seises y dos monacillos. Aplicando reajustes a los pagos y dictando disposiciones para el buen cumplimiento de la capilla de músicos, la catedral vio florecer su vida musical con un pequeño conjunto de cantores, seises e instrumentistas a lo largo del siglo XVIII. Sólo a partir de 1788 se alcanzaría a conformar una plantilla semejante a las de otros centros catedralicios, con repercusiones tanto en la estructura de la capilla como en la música que se interpretaba. Una figura sería decisiva a finales del siglo: la de José de Campderrós que ocupó el magisterio –maestría, dice Vera– de capilla entre 1793 y 1811. A este periodo, el autor le dedica amplias páginas explicando el papel de los instrumentos y el de los cantores, de paso que analiza algunas obras del músico catalán. De aquí se desprende el estudio de temas que han venido siendo estudiados en los años recientes: el de las copias de música y el de su circulación y con ellos, el de la estrecha relación entre las catedrales de Lima y Santiago. Este es un aspecto relevante del libro porque la concordancia de manuscritos entre catedrales no ha sido estudiada con prolijidad y casi no se sabe del papel de los copistas que proveían de material a los cantores y ministriles. Robert Snow y Omar Morales Abril han tocado el punto en relación a la labor que cumplió Gaspar Fernández como *punctator* de libros de coro conservados en Guatemala y Puebla. Piotr Nawrot y Ana Luisa Arce han abordado la tradición familiar de los copistas en San Ignacio de Moxos, pero no hay mucho más que sepamos de quiénes hacían el dibujo musical para uso en las capillas catedralicias, conventuales o parroquiales.

Al abordar el repertorio que se cantaba en la liturgia, Vera hace referencia a un tipo de canto que rebasa la vieja noción que teníamos de haberse empleado el canto llano (la monodía gregoriana o toledana) y el canto de órgano (la polifonía renacentista). Le llama el canto «en tono», un concepto que deriva del tratado de Cerone, consistente en “cantar las oraciones, profecías, epístolas, evangelios y otras cosas *sin libro puntado...*”, es decir, en la aplicación de los tonos salmódicos a textos que usualmente no tienen o no se dicen con música. Y por supuesto dedica abundantes páginas al repertorio polifónico, discutiendo algunos pertinentes puntos en torno a listados, descripciones y catalogaciones anteriores a su trabajo que abordaron el archivo de partituras de la catedral de Santiago. De una parte, la polifonía latina, la de la liturgia; de otra, la polifonía en romance que se manifiesta en el trisagio y el villancico. Los musicólogos no han puesto mayor atención al trisagio, un himno que se cantaba en

homenaje a la Santísima Trinidad, parece que de incorporación tardía al ritual sacro y con la particularidad de cantarse en español y no en latín. En cambio, el villancico es uno de los géneros más estudiados y cada vez se incorporan conocimientos nuevos que coadyuvan a un mejor entendimiento de su función, sus perfiles literarios, su circulación, su uso en el Oficio Divino, su alcance social, etcétera, que Vera ejemplifica con obras compuestas por maestros de capilla, Campederrós en Chile y Antonio Ripa en España, pero presente en numerosos acervos hispanoamericanos.

El capítulo 2 está referido a los conventos como espacios no subsidiarios de la catedral, sino como centros con vida musical propia que, incluso, podía superar al de las capillas catedralicias. La música conventual constituye una de las aspectos nodales del trabajo de Vera, ya que explica con mucha información obtenida de fuentes de primera mano como era esa práctica musical: organización, conformación de capillas, repertorio, ocasiones para hacer música, interpretación, cambios estéticos y estilísticos, etcétera. El autor detiene su mirada de forma separada en los conventos femeninos y en los masculinos, con la aclaración de que el mundo monástico de los frailes no tenía grandes diferencias con el que cultivaba la orden jesuita –que no era conventual–, gestora de una empresa misional de grandes alcances. Espacios como el monasterio de La Victoria o los conventos de La Merced y San Francisco proporcionan elocuentes evidencias del cultivo de la música en sus claustros. Con los conventos, son estudiados los colegios de religiosos, lugares donde la formación musical estaba integrada a la educación general que recibían los colegiales, como lo revela la práctica establecida en el colegio franciscano de San Diego de Alcalá. Este apartado del libro, de muy rico contenido, es altamente revelador de todo lo que representó en el orden musical del virreinato la existencia de la vida conventual y, en la medida que Vera establece relaciones con conventos de otras áreas geográficas –España o la Nueva España–, abre un campo de estudio que merece ser tenido en cuenta en futuros proyectos de investigación.

El capítulo 3 va dedicado a la música profana cuyo principal espacio de desarrollo era el de los ámbitos privados o domésticos. El autor propone que al estudiar la música en la sociedad colonial hay que considerar no sólo la existencia de los objetos con los cuales se hacía la música, sino su uso y significado. Para entender cómo se desarrolló el arte musical en los siglos virreinales, el autor aborda el rol de la música en España y en sus colonias, viendo en éstas un reflejo de los que ocurría en la metrópoli. Ya desde el siglo XVI se nota la presencia de la vihuela y un poco más tarde de las guitarras de cinco y seis órdenes, cuyo uso se extendería hasta las postrimerías de la colonia. Una tabla da cuenta de que personas con rango militar eran propietarios de guitarras o vihuelas y eventualmente de arpas, lo que no significaba que las usaran sólo gente de estratos sociales altos o medios, ya que diversos documentos revelan su presencia también en sectores populares. Con la guitarra coexistían instrumentos afines como la bandola y la bandurria y todo hace pensar que serían instrumentos de acompañamiento al canto. Por su parte, el arpa tuvo un uso no sólo civil, sino también religioso al estar ligado a la práctica musical catedralicia o conventual, para acompañar los villancicos, e interpretado indistintamente por mujeres y hombres. Además, su uso en los ambientes domésticos representó un signo de distinción social. Un apartado *ad hoc* lo ocupan los instrumentos de teclado. Aquí se refiere la presencia en Chile de claves, clavicordios,

monacordios, espinetas e, incluso, el tardío pianoforte y un exótico clavepiano, además del órgano que fuera llevado de Lima a Santiago en los albores del siglo XIX. Y no de teclado, pero sí de cuerda pulsada, el salterio tuvo alguna importancia pequeña, acaso un caprichoso encargo de una aficionada de La Serena hacia 1785.

Una docena de ejemplares de violines dicen con elocuencia de la aceptación que tuvieron en Santiago los modernos instrumentos de arco a lo largo del siglo XVIII. Antes, en la centuria anterior, se habrían empleado rabeles, aunque no sobreviviera el repertorio que se cultivó con ellos. Los instrumentos de viento, asimismo, ocuparon un lugar en la vida musical chilena, asociada a veces a asuntos militares, ceremoniales de tipo civil y eventualmente, religiosos. Como es previsible, también ocurrieron las combinaciones instrumentales y se dio el caso de propietarios que eran dueños de varios instrumentos.

En relación con la bibliografía musical, los datos proceden de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX y revelan que textos de autores como Benito Bails, Pablo Minguet, Antonio Roel o Antonio Soler figuraban en manos de particulares. A través de esta bibliografía se introducían novedosas ideas teóricas en Chile como las que contiene la *Llave de la modulación* de Soler. El musicólogo que aborda este punto, pone en evidencia el conocimiento que tiene de los tratados teóricos y que contribuyen a precisar el grado de dominio que se tenía de aspectos como el sistema tonal, la afinación, las formas danzables.

El comercio y la circulación musical es un apartado que da cuenta de la cantidad de objetos musicales (cascabeles, cuerdas, instrumentos) que circulaban en Santiago hacia el siglo XVII, un aspecto poco tratado en investigaciones realizadas en otras áreas del continente. La circulación de mercadería musical se extendió al siglo XVIII, muy vinculada al papel que ejercían el puerto de Cádiz como punto importador y el de El Callao como punto de conexión con Chile. El autor ha revisado una extensa documentación de la que se desprenden informaciones sobre importación de bienes que llegaban a Santiago, incluyendo elementos musicales.

En un trabajo de corte moderno no podía estar ausente una mirada al papel de las mujeres en la vida musical santiaguera. Aunque un tanto breve, su contenido abre perspectivas que serán ampliadas en futuros proyectos de investigación: La vida conventual, la profesión de monjas con exención del pago de dote, las instrumentistas que animaban tertulias, la tenencia de instrumentos. Ligado a este punto está el papel del entorno familiar que alentaba el cultivo de la música. Vera estudia el caso de familias de élite, lo que no quiere decir que familias de menor capacidad económica no alentara a sus miembros a cultivar el arte musical, sino que no hay suficientes huellas documentales que lo confirmen.

La última parte de este capítulo tiene que ver con el repertorio, los géneros y los estilos cultivados a lo largo de los siglos coloniales. El autor, a la luz de ciertos testimonios, confronta la práctica de acompañar de oído o en forma escrita en el mundo cotidiano. De otra parte, el cultivo del estilo punteado parece haber tenido un amplio cultivo. En los siglos XVI y XVII se conocieron en Chile los libros de vihuela o guitarra de Fuenllana, Daza, Narváez, Milán y Valderrábano. Y junto a ellos, las obras para órgano de Cabezón que podían tocarse en arpa y vihuela. En Santiago se conoció el muy importante libro *Cifras selectas de guitarra* de Santiago de Murcia, una colección

de danzas en boga como las pавanas o los minuеtos, un libro hermano del *Resumen para acompaћar* la parte del mismo autor conocido en Madrid en 1714 y luego en Mэxico.

Chile no escapó al cultivo de canciones populares, unas canciones monódicаs que se conocieron desde el siglo xvi, de fuerte raigambre oral, pero también hubo canciones de tradición escrita, conocidas como tonos, más bien cultivada en las iglesias antes que en las casas. La ópera no fue ajena, como lo demuestran unas seis аrias de David Pérez, el conocido compositor italiano cuya obra se conoció largamente en los territorios hispanos. En el campo de la música instrumental, un ejemplar convincente es el *Libro sexto* de María Antonia Palacios (una esclava tecladista, según Guillermo Marchant; dudosa identificación, según Vera), una antología manuscrita de piezas para teclado, probablemente copiada en España y traída a Santiago, para uso particular de la familia Palacios, hacia 1800. Que la factura del libro tenga origen peninsular lo sugiere la presencia en el cuaderno de compositores hispánicos como Juan Capistrano Coley, Juan de Lambida y Diego Llorente, pero también hay obras de compositores célebres del clasicismo como Franz Joseph Haydn e Ignaz Pleyel. Vera analiza con perspicacia el libro de tecla, refuta algunas hipótesis de quien halló el documento en un archivo franciscano, Guillermo Marchant, y propone nuevas consideraciones a partir de nuevas miradas al contenido del libro.

Otro rubro que toca Vera en su estudio es el de las danzas, unas para bailar y otras para sólo taћer, muy documentadas en los años finales del periodo virreinal. Entre las más difundidas están las contradanzas y los minuеtos y algunas otras como el pasapié, el fandango, las jácaras, las marionas y el villano.

El universo público, como ámbito opuesto al privado, es el centro del capítulo 4. Una somera revisión de las festividades públicas abre la oportunidad para entender el sentido con que se celebraban, qué representaban y en qué medida eran expresiones de poder y de control social, los mismo si eran laicas que religiosas. La celebración de la Navidad resulta un motivo de fuerza para analizar los comportamientos sociales de los diferentes grupos humanos, la repercusión que tenía en los espacios domésticos, el repertorio que se usaba y al abordar el caso del villancico *Hermoso imán mío* en un amplio acercamiento analítico, le sirve al autor para hacer una extensa disquisición sobre los conceptos que sustentan la práctica musicológica tal como la plantea Joseph Kerman en su ya clásico *Contemplating music* y abrir un largo paréntesis sobre problemas que enfrentan las disciplinas musicológica y etnomusicológica y que sirven de justificación para estudiar el villancico *Hermoso imán mío* en los términos que el propio Vera lo plantea. Y si el nacimiento de Cristo, una fiesta más bien alegórica, se celebraba con despliegue de música y canto, también los nacimientos reales que ocurrían en la familia del rey de España eran motivo para grandes celebraciones para las cuales se componían piezas que remarcaban la importancia del suceso.

Una fiesta que requería un despliegue de recursos eran las proclamaciones reales, que en Santiago se realizaron cada vez que un rey nuevo fue coronado, desde Felipe II en 1558 hasta Carlos IV en 1789. Esta fiesta involucraba música ceremonial, representaciones teatrales, espectáculos como las corridas de toros y noches de carros o mojigangas. Del mismo modo, la recepción y despedida de autoridades era motivo de festejos y se daban igualmente para funcionarios civiles (gobernadores) que religiosos (obispos).

Vera aborda los diversos géneros teatrales que, originados en España, llegaron al Nuevo Mundo, desde la *comedia nueva* de inicios del siglo XVII a la zarzuela de fines del Siglo de Oro, pasando por los sainetes, los entremeses, las comedias, las loas, las tonadillas e incluso el auto sacramental. Afirma que Santiago no contó propiamente con teatros, coliseos o corrales donde hacer las representaciones. A lo largo del siglo XVIII se harían varios intentos de establecer espacios escénicos, que solo alcanzarían su propósito ya entrado el siglo XIX, poco antes de los movimientos independentistas. No faltaban espacios alternativos: colegios, conventos, casas domésticas. El doctor Vera llena varias páginas con referencias a obras y autores que dieron vida al teatro en Santiago. Cobra notoriedad la zarzuela *Destinos vencen finezas* del peruano Lorenzo de las Llamosas con música de Juan de Navas, salida de la imprenta de José de Torres en Madrid y representada en esa ciudad en 1698. Un ejemplar sobrevive en Chile y bien podría haber sido representada en algún espacio escénico de Santiago. Vera le dedica un buen número de páginas a describirla, analizarla y dar pormenores de ella.

Al hablar de las catedrales y conventos, las fiestas religiosas fueron vistas como actividades intrínsecas a estos recintos. Pero el autor concede un amplio espacio para hablar de las fiestas en su carácter de espectáculo y por la proyección que tenía en el espacio público. Aquí se habla de los tipos de misas –cantadas o rezadas– que escuchaba la feligresía, de los estímulos sonoros como el de las campanas de las iglesias, de certámenes poéticos que incluían sonidos musicales, de entretenimientos como los juegos de cañas, hechos que tuvieron lugar durante la beatificación de san Francisco Solano. Por otra parte, la visibilidad social que alcanzaron las capellanías, por ser las que financiaban los actos públicos, fue notable. Algunas financiaban la música en las catedrales o en los conventos. Como complemento del papel que cumplían las capellanías, participaban individuos laicos de buenos recursos económicos formando cofradías o fundaciones, ayudando a cubrir los gastos de fiestas, ceremonias, entierros y actividades de diverso cuño.

Con una visión más amplia, el musicólogo chileno extiende su campo de estudio a los espacios alejados de la urbe, de carácter rural, donde ocurrían hechos musicales fincados en la tradición oral, con escasas huellas escritas, pero cuya existencia se deduce de prohibiciones, normas o disposiciones que establecían usos y costumbres ajustados a principios morales o religiosos, ya sea que se trataba de cantos –honestos o deshonestos–, bailes –teñidos de espíritu lascivo– o representaciones –religiosas o profanas–, que tenían lugar a lo largo del año por diferentes motivos. Parte de esta música rural lo constituía la que se usaba en las parroquias e iglesias, realizada al margen de los cánones oficiales de la liturgia, como acompañar la misa no con órgano, sino con guitarra.

Los indígenas mapuches (y los afrodescendientes) tenían sus propias músicas como herencia de antiguas tradiciones y costumbres. Tocaban sus propios instrumentos: zampoñas, panderos, pífanos, clarines y uno que recibía el curioso nombre de “pivilca”. Participaban en fiestas religiosas como Corpus Christi y la Concepción. Asimismo, habían conjuntos de mulatos que integraban comparsas de baile, participantes de procesiones como las de Corpus o en proclamaciones reales como ocurrió cuando tuvo lugar la de Carlos IV. Indios y negros aprendían la música de los conquistadores, sostiene Vera, como un vehículo para ascender socialmente.

En este libro se dedica un apartado a la música fúnebre, dada la cantidad de fuentes que señalan su uso en los velorios y entierros y el autor encuentra que el uso del canto polifónico o canto de órgano tenía connotaciones de orden social en tanto revelaba la jerarquía de quienes pedían su uso. En el siglo XVII, la ejecución de música polifónica en los entierros se pactaba de manera privada entre deudos y músicos, pero para el siglo XVIII se fijaron aranceles, de acuerdo con los cuales se contrataba a las capillas musicales. Mucho del ceremonial fúnebre se ceñía a la preceptiva establecida por la iglesia para el Oficio Divino, sobre el de Maitines. En la catedral de Santiago sobreviven manuscritos con el repertorio que solía interpretarse en los servicios fúnebres, sobre todo el de las secciones que se hacían en polifonía. Este repertorio se empleaba, además, en entierros extraordinarios como las exequias reales o las de familiares del monarca o las de alguna autoridad local, en el caso de Chile, el gobernador. En este rubro se incluían las exequias de obispos y ciertas efemérides de prelados, en las que había abundante música.

El último capítulo, el 5, está dedicado a hablar de música y músicos en el Santiago colonial. Se trata de estudiar el desenvolvimiento de los músicos profesionales, aunque el autor mete en este saco a los músicos catedralicios, que efectivamente eran profesionales ya que trabajan de forma asalariada, y a los frailes y monjes, quienes no sabemos que cobraran por asistir al coro dado que la actividad musical formaba parte indelible de su vida conventual. Vera enmarca el ejercicio musical en una asimetría institucional: hay mayor información de músicos que ejercían en la catedral que en lugares laicos (teatros o corrales de comedias) así como en templos e iglesias más que en los conventos; hay muchos más datos de hombres que de mujeres; está mejor documentado el siglo XVIII que los anteriores; es más fácil hallar información sobre españoles o criollos que sobre indígenas o negros. En este capítulo predomina el análisis histórico y el estudio de documentos de archivo por encima del de las partituras y el análisis musical. Joseph de Campderrós es el único compositor al que se le dedica un espacio propio para estudiar su obra. Algunas páginas del libro se llenan con alusiones a los músicos indígenas y a los afrodescendientes. Personajes como el "indio don Juan" o Manuel Machado y Gaspar Bartolomé Domínguez, "indios cuscos" estos últimos, alcanzaron otro estatus al insertarse, a través de su práctica profesional, en el medio musical eclesiástico. En cuanto a los músicos negros, no tenían el estatus de los indios, pero cumplieron con algunos roles como tocadores de atambor o clarineros o trompeteros. Diversos documentos –testamentos, inventarios de bienes, contratos– dan noticia de negros que tocaban instrumentos de cuerda –violines, violonchelos, – y que alcanzaron a integrar algunas capillas musicales, aunque de manera preferente tocaran para sus amos.

En el apartado "Los músicos de la catedral" se explora en la vida musical catedralicia a lo largo del siglo XVIII y en él ocupan amplio espacio los maestros de capilla, empezando por Santiago Rojas, siguiendo con Francisco Antonio Silva y alcanzando al magisterio de José de Campderrós. Lo central de este apartado es la suma de aclaraciones históricas y precisiones técnicas que plantea Vera con relación a la historia "oficial" que se había construido desde textos canónicos como los de Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés, principalmente en relación a la figura de Campderrós a quien se había tenido como el músico de mayor relieve en el Chile

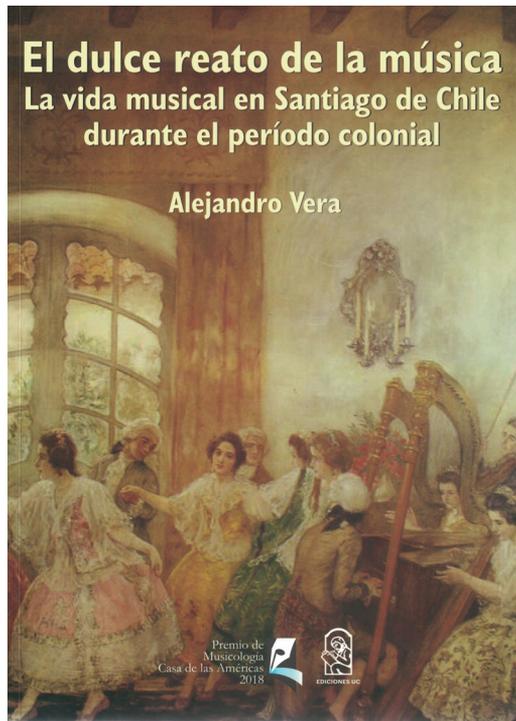
colonial. Vera explica ese papel relevante desde el análisis musical de dos obras: la *Misa a 3 en do mayor* y una *Lamentación 2.ª para el jueves santo*, lo que le posibilita aclarar que el escaso uso de la modulación en las obras de Campderrós no obedece a ignorancia de la teoría musical, sino a seguir la preceptiva de composición planteada por un teórico anacrónico como Pablo Nasarre. Esta es una sección del libro de Vera que sería de lectura obligada para cualquier musicólogo que quiera “entender” a algún maestro de capilla y explicarlo dando razones teóricas acerca de sus obras. La aproximación al magisterio de capilla en Santiago alcanza a José Antonio González que, aunque nombrado en 1812 –en plena época independentista–, era heredero de la tradición dieciochesca catedralicia ya que había estado en la capilla musical desde que era un seise.

La revisión de la actividad de los sochantres se centra en la figura de Tomás Vázquez de Poyancos y en Pedro Antonio Cañol, miembro de una familia de músicos que incluía a Manuel, también sochantre en la catedral, y a Ana Josefa, cantora y arpista en el monasterio de La Victoria, hijos de Juan Antonio Rodríguez Cañol, cantor y organista. Aquí quedan detalladas todas las funciones que cumplía un sochantre catedralicio, explicadas a partir de una demanda que Manuel Cañol presentó contra la catedral.

La última parte del libro dedica sendas páginas al caso de los frailes y de las monjas, algunos de los cuales se destacaron por la actividad musical que cumplieron en sus conventos o monasterios. Entre los siglos XVII y XVIII, uno que otro atisbo documental hace notar la existencia de intérpretes en los claustros monacales, más allá de lo que la vida de retiro implicaba. El monasterio de La Victoria proporciona mayor información acerca de monjas violinistas, arpistas, cantoras, vicarias de coro y, en caso de necesidad, maestras que enseñaban a las novicias estas habilidades. La acuciosa lectura de documentos deja ver los entresijos que pasaban las mujeres que se dedicaban a la música una vez que traspasaban los muros de un convento.

Como se infiere de la lectura del trabajo de Alejandro Vera, estamos ante un documentadísimo libro de la vida musical de Santiago de Chile durante la época colonial, amparado en una extensa bibliografía, en la investigación en fuentes de primera mano procedentes de archivos catedralicios, conventuales, diocesanos, históricos, administrativos, municipales, de escribanías, judiciales, notariales y de fondos bibliográficos, tejidas en un entramado que relaciona unos documentos con otros, unos hechos con otros, unos espacios geográficos con otros (Santiago con Lima o Santiago con Madrid, por ejemplo) y reuniendo elementos provenientes de otros trabajos de investigación que sirven para cotejar las realidades musicales de Chile con las de la Nueva España o Lima y Cusco.

El jurado que premió este trabajo en el concurso de musicología de la Casa de las Américas de Cuba no hizo sino reconocer las muchas prendas que iluminan el libro de Alejandro Vera –su prolijidad, su solidez teórica, su metodología, su visión de la investigación musical, su enfoque holístico para comprender los hechos musicales– constituido en una de las más notables contribuciones al conocimiento de la música durante los años de dominio español en América. En resumen, un libro imprescindible para la bibliografía de la música y la musicología hispanoamericana.



Revista de revistas



Chischay (UNSA).

Revista de Investigación Musical.

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 2022

Lorena Merello Portocarrero

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa

Arequipa, Perú

lmerello@unsa.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0000-4904-2349>

Chischay (término pukina que significa “habla conmigo”) es la primera revista académica de investigación musical realizada en Arequipa. Su comité editorial está conformado por docentes del Programa de Música de la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (UNSA) y fue presentada al público el 22 de junio del 2023. El objetivo de *Chischay* es expandir la difusión y la reflexión acerca de la investigación musical a través de la presentación de artículos de investigación, metodología y estado de cuestión. Cuenta con tres secciones: Obertura, Concertante y Cadencia. La primera es la sección introductoria, la segunda contiene los artículos académicos y la tercera presenta reseñas, noticias y otros documentos. Para el primer número se eligió como eje temático la investigación musical desde el enfoque de género. Así, el *dossier* contó con los textos de los investigadores que participaron como ponentes en las Jornadas de Investigación Musical desde Enfoque de Género, realizadas en el contexto del Festival *Ars Vitae Est* organizado, entre el 18 y 22 de julio del 2022, para celebrar el 40 aniversario de la Escuela Profesional de Artes de la UNSA.

Como texto introductorio se presenta el ensayo de Zoila Vega Salvatierra, “Maestra, no se vista de hombre’: Música, género y disidencias en la cotidianeidad de la música académica”. En el ensayo se sacó a colación realidades y situaciones producidas por estructuras culturales, muchas de las cuales pasan desapercibidas o son normalizadas, que afectan significativamente la vida de músicos académicos en el contexto local. A través de las experiencias de la autora y las de sus estudiantes de música, se observó una realidad musical desde un enfoque aún novedoso para el medio. De esta manera, cuestiones como la preocupación por el vestuario a utilizar en las interpretaciones y las elecciones de la profesión y del instrumento son cubiertas por la sombra constante de los condicionantes del género y de la influencia del patriarcado como sistema dominante. Por otra parte, los ejemplos de las cuestiones mencionadas sólo representan una parte de la diversidad de perspectivas de género como, por ejemplo, los enfoques feministas, *queer*, de masculinidades y de corporalidades. El ensayo también presenta principios teóricos del enfoque de género en la investigación musical. Por un lado, se considera el criticismo musical feminista de Susan McClary que plantea, entre otros aspectos, la música como discurso de género. Asimismo, también dentro de la perspectiva feminista, se menciona el trabajo de Susan Cusick, quien se



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

cuestiona cómo interactúan las teorías de la música con el feminismo. Además, Cusick indica que una teoría musical no debería ignorar la práctica performativa del cuerpo, lo cual también abrió paso a los estudios de corporalidad. De igual manera, se señala al enfoque *queer*, que surge como reacción ante una búsqueda incompleta de la igualdad por parte de los feminismos, por lo que ya no se trata sólo de igualdad, sino de legitimidad de aquellas disidencias. Por otra parte, el ensayo expone cómo el sistema patriarcal ha ocasionado que la sociedad tenga una doble mirada hacia la música que, por un lado, se le asocia al placer y, por el otro, a lo peligroso de lo irracional, por ser espacio de expresión de emociones, de lo femenino. Vega Salvatierra también menciona la crítica acerca del uso de códigos de género en el análisis musical, así como la redefinición del concepto de masculinidad y la aparición de otro tipo de masculinidades como otras perspectivas de género desde donde se puede realizar investigación musical. La autora concluye que el enfoque de género otorga nuevas herramientas para analizar y entender dos objetos de estudio de la investigación musical: la música y los músicos.

En el texto de Sílvia Martínez García, “Música popular urbana y feminismos: mirando a Eurovisión con perspectiva de género”, se expone un caso de estudio que se analiza desde la perspectiva de género relacionado con el Festival de la Canción de Eurovisión, evento musical masivo y popular, en la edición del año 2022 en España. Específicamente, se analizaron las tres canciones que quedaron finalistas, las cuales provocaron la discusión de temas controversiales (maternidad, diversidad étnica, feminismo y racismo) en un contexto donde las reivindicaciones feministas han sido un fenómeno social efervescente en los últimos tiempos. La selección de tres canciones escritas y/o interpretadas por mujeres para la final del festival fue un hecho inédito, por lo que Martínez García plantea la hipótesis de que el aumento de la visibilidad musical de las mujeres se relaciona con el incremento de las reivindicaciones feministas en España. La propuesta musical de las tres canciones era distinta: una canción pop-indie, una canción folklórica en forma de muiñeira y una canción basada en el *latin-pop-dembow*. La canción pop-indie permitió que surgieran diferentes miradas feministas sobre la maternidad, que suelen ser ignoradas como, por ejemplo, la desigualdad en el acceso a los derechos reproductivos, cuestionada por los feminismos antirracistas. Por otra parte, la canción folklórica promovió la reivindicación del papel de la mujer rural, como figura que conserva su cultura y territorio a la vez que se relaciona con una vivencia contemporánea, en una actitud vinculada a los feminismos comunitarios y ecofeminismo. Por último, la canción *latin-pop-dembow* permitió un debate más amplio que involucró no solo a activistas feministas, sino a activistas antirracistas, académicas, políticas, etc. Así, las canciones funcionan como mediadoras para el negocio de intereses, saberes y acuerdos entre diferentes agentes sociales que, de otro modo, no dialogarían entre sí. A pesar de que la música de circulación masiva no suele ser considerada en la investigación musical con el mismo interés que otras prácticas musicales, su éxito popular es el que permite propiciar el debate social alrededor de la música y otros temas, como el feminismo.

Lizette Alegre González, en su texto “Feminismo decolonial y etnomusicología”, señala que la corriente decolonial ha desestabilizado el discurso homogeneizador del feminismo hegemónico, el cual omite la forma en que la clase y la etnicidad influyen en las identidades de las mujeres indígenas. Asimismo, la corriente decolonial también

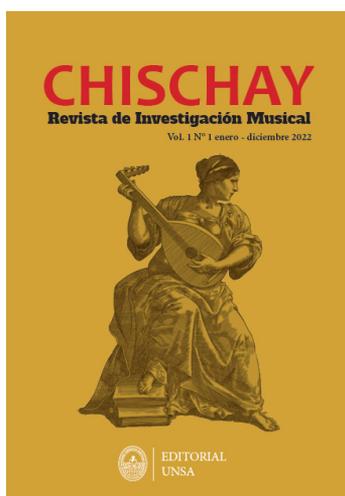
cuestiona la dicotomía entre tradición y modernidad que mantienen los indigenismos oficiales. La articulación entre feminismo decolonial e investigación etnomusicológica visibiliza el valor epistémico y político de las ideas y prácticas de las mujeres indígenas. El texto se divide en dos apartados: en el primero se presentan las nociones acerca de colonialidad, decolonialidad y feminismo decolonial. En el segundo se expone como estudio de caso la "Danza de Inditas" de las mujeres nahuas de la Huasteca (México), danza que se constituye como un acto de desplazamiento de los discursos y las prácticas culturales alrededor de las relaciones de género, mientras que, al mismo tiempo, construye comunidad para resistir los acometimientos de la colonialidad. Alegre indica que el feminismo decolonial es revisionista de la teoría y la política del feminismo hegemónico occidental, blanco y burgués, a la vez que se nutre tanto de la teoría decolonial como de los demás feminismos. Este revisionismo feminista valora el rol que han desempeñado las mujeres indígenas en los procesos de resistencia de sus comunidades, para lo cual es necesario rechazar el hábito epistemológico de suprimir la diferencia colonial e identificar el pensamiento que se origina desde la subalternidad colonial. Por otra parte, recalca que el género es una categoría teórica central que permite descubrir la lógica opresiva de la impuesta modernidad colonial que marca la vida de las comunidades. El análisis etnomusicológico con perspectiva decolonial ilumina el modo en que la música y la danza fungen como actos enunciativos de maneras de socialización y de trabajo que originan subjetividades resistentes. Así, las mujeres de la "Danza de Inditas" desplazaron la posición de subordinación impuesta, afirmaron la comunidad y recurrieron a los significantes de su propia cultura para lograr una reconfiguración de las relaciones de género y la recreación de un conjunto de prácticas y conocimientos enfrentándose a la episteme moderna/colonial y patriarcal.

En el texto de Julio Mendivil Trelles, "¿Por qué incomodan los estudios de género en la musicología peruana?", proporciona dos razones para responder a la interrogante. La primera es la visión, heredada del idealismo alemán, de la música como fenómeno universal. La segunda es la falta de democracia y respeto de los derechos de las poblaciones vulnerables en el Perú. Por una parte, el idealismo alemán hizo que la música instrumental fuera considerada como la única con total autonomía. A la música, colocada en una dimensión abstracta, se le aislaba de su función social y no se consideraba la relación directa que mantiene con el cuerpo, lo cual origina y reproduce estereotipos de género (creencias generalizadas limitantes acerca de las características que una persona debería poseer o de las funciones sociales que debería desempeñar según su género). Así, el establecimiento de un sistema patriarcal determinó roles en las prácticas musicales, a veces excluyentes y restrictivos. Por otro lado, los instrumentos musicales también se relacionaron con los discursos culturales de género como, por ejemplo, el acceso restringido del violonchelo para las mujeres o la feminización del arpa. Los propios discursos musicales utilizan un lenguaje lleno de connotaciones de género y la práctica musical ha sido muchas veces valorada como "femenina". Sin embargo, la música no sólo origina y reproduce categorías binarias, sino que también las pone en entredicho. En los trabajos recientes con miradas hacia el travestismo y de comunidades LGBTQI se ha generado un espacio para la trasgresión de identidades heteronormativas. Mendivil señala que es imposible pensar las prácticas y las investigaciones musicales sin pensar también en los cuerpos que las producen y

las cambian. El autor señala que, en el Perú, un país que adolece de racismo, clasismo y sexismo, la música reproduce y reafirma los estereotipos de género que provienen de estructuras de dominación colonial y patriarcal, gracias a las pedagogías de raza y género aprendidas. Sin embargo, la música también es un espacio de resistencia para destruir los estereotipos de género y promover nuevas masculinidades, feminidades y otras identidades de género. Es necesario que tanto los investigadores e intérpretes de música pongan atención a los fenómenos que relacionan música y género. Asimismo, ser analíticos respecto a cómo la propia práctica profesional produce o reproduce estas relaciones. En el campo de la investigación musical aún son escasos los trabajos con enfoque de género en la música peruana. Por lo tanto, se invita a pensar el género en la música sin dejar de lado su relación con otras nociones interseccionales como la raza y la clase para que desde la musicología se contribuya a hacer un país más inclusivo, equitativo y humano.

Por último, en la sección Cadencia se incluyen las reseñas de eventos académicos como el Festival Internacional *Ars Vita est* y el V Seminario Internacional de Dirección de Bandas y Lutheria para Instrumentos de Vientos, organizados en Arequipa por la Escuela Profesional de Artes con el objetivo de crear espacios de encuentro con artistas, maestros e investigadores destacados de diferentes partes del mundo, para que los estudiantes aprendan de sus experiencias y conocimientos. Asimismo, se presenta una reseña del Festival Internacional de Música Antigua, realizado en Lima por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se destaca su importancia como plataforma de difusión de la música antigua, sobre todo, de la música colonial latinoamericana, así como de promoción de los intérpretes y conjuntos nacionales y extranjeros dedicados a la interpretación de ésta.

Desde Arequipa, *Chischay* se suma a los esfuerzos de la musicología peruana para ampliar la reflexión y la investigación musical con apertura e interés hacia las diversas prácticas y perspectivas de estudio de los fenómenos musicales. La publicación de la revista se realizará anualmente y la descarga de su versión digital está disponible en la dirección web <https://ffh.unsa.edu.pe/artes/chischay-revista-de-investigacion-musical/>.



Resonancias (Chile). Revista de investigación musical. Vol. 27, n°53, julio-diciembre 2023

Trinidad Murúa

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

tbmurua@uc.cl

 <https://orcid.org/0009-0007-0783-6811>

La quincuagésima tercera edición de la Revista Resonancias, dedicada a la investigación musical y publicada por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile en diciembre de 2023, destaca por la inclusión de un dossier que conmemora el 50º aniversario del golpe de Estado en Chile. Aunque la revista declara tener carácter internacional, la pertinencia de esta sección es innegable, considerando la necesidad de recordar un evento significativo que continúa teniendo repercusiones, incluso para quienes no vivimos los dolorosos tiempos de la dictadura. Los documentos de esta edición evidencian además cómo estos acontecimientos han influido en Latinoamérica y otras lejanas regiones.

Resonancias destaca por su excelencia y diversidad en la selección de artículos, documentos y reseñas que ofrece a sus lectores. En esta edición, se distingue por su enfoque conmemorativo, pero, aun así, contiene artículos que abarcan distintos temas de interés. Augusto Pérez Guarnieri profundiza en la cultura de la población garífuna guatemalteca, explorando la intersección entre música, espiritualidad y ritual, mientras cuestiona los métodos tradicionales de la etnomusicología. Javier Gándara Feijóo analiza la tonadilla compostelana, destacando su carácter innovador dentro del género. Humberto Amorim y Paulo Martelli presentan un estudio sobre Quincas Laranjeiras y su influencia como mediador cultural en la introducción de la guitarra en Brasil, específicamente en Río de Janeiro. Por su parte, Norberto Pablo Cirio examina el conflicto del expresidente argentino, Domingo Faustino Sarmiento, con la identidad afroargentina, especialmente a través de su interferencia en el carnaval y otros símbolos culturales. En el mismo país, Pablo Mardones Charlone explora el papel de la música sikuri en la política indígena. Finalmente, en la sección de artículos, Mauricio Toval-Gajardo y Federico Schumacher Ratti presentan un estudio sobre el fenómeno del Home Studio como una nueva forma de creación musical, así como la construcción de imaginarios comunes entre esa comunidad.

El dossier, por su parte, se inicia con una introducción de Natalia Bieletto-Bueno, donde la autora, en gran parte, presenta su opinión, la entrelaza con acontecimientos históricos y citas de otros autores para dar contexto a la lectura de los documentos siguientes. Me parece importante destacar algunas de las ideas utilizadas por Bieletto-Bueno como el negacionismo histórico y su negativa intervención en el proceso de



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

reparación y reconciliación; la eterna cicatriz o incluso aún herida presente en nuestra sociedad y en cada una de las individualidades frente a los acontecimientos ocurridos en dictadura; los dispositivos culturales como creadores y configuradores de memoria e identidad, o en específico, la música como símbolo, código comunicacional y herencia de ideas, vivencias y posturas políticas. Con esto, Bieletto-Bueno sienta las bases para lo que luego nos presentan los siguientes documentos, yendo desde la carga política que simbolizan objetos tangibles relacionados con la práctica musical, hasta los relatos de músicos que vivieron en el exilio.

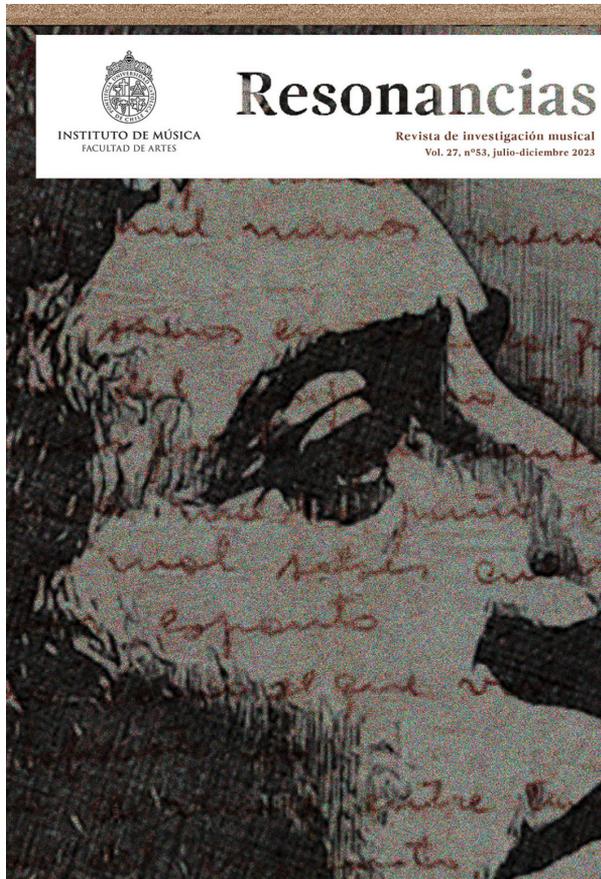
El primer documento del dossier corresponde a una entrevista reciente a Horacio Durán, fundador del conjunto Inti-Ilimani. Los autores Stefano Gavagnin y Javier Rodríguez Aedo anteceden la transcripción de la entrevista, señalando el peligro de la construcción histórica basada en recuerdos, ya que podría existir una tergiversación involuntaria del relato. Frente a esto, realizan una notable verificación histórica como complemento y soporte de los datos otorgados por Durán. En la entrevista, el integrante del grupo musical nos cuenta cómo fueron viviendo el exilio en Italia, refugiándose gracias a la solidaridad de distintos personajes con los que coincidieron y que empatizaron con la situación del grupo. Allá, continuaron con la actividad musical como acto de supervivencia, pero también de visibilización.

Luego, María Elena Vinuesa, Layda Ferrando y Carmen Souto Anido, todas ligadas a la Casa de las Américas de Cuba como actual directora de música y especialistas de la dirección de música respectivamente, nos comparten un documento donde entrelazan parte de la posición que tomó la institución ante el golpe de Estado en Chile, intercalando con imágenes de programas de concierto, partituras, cartas, recortes de prensa y una gran cantidad de citas de declaraciones de la época. Así, este conjunto de materiales presentados por las autoras evidencia el destacable trabajo de recepción y preservación de la Casa de las Américas que continúa hasta la actualidad. La forma en la cual está construido el texto, deja clara la posición política y ética que toman y tomaron en aquella época, así como la relevancia del cuidado y la difusión artística como parte fundamental de la construcción de memoria a nivel continental.

Por último, Bieletto-Bueno cierra el dossier con una transcripción de un programa radial mexicano emitido por la radio UNAM en el aniversario de los 30 años del golpe de Estado. Las autoras explican que dicho país mantuvo una conexión especial con los acontecimientos ocurridos en Chile en la época, no solo porque algunos años antes, México pasaba por revueltas revolucionarias similares, sino también porque Víctor Jara viajó hasta allá difundiendo las ideas de la Unidad Popular, su repertorio musical y un mensaje solidario ante la difícil situación nacional. En ese sentido, nos brindan un panorama que contextualiza el sentir latinoamericano y la conexión de Jara con la región, incorporando una tabla con la cronología de acontecimientos relevantes que sucedieron en Latinoamérica entre 1966 y 1972. Así, el hecho de la existencia de un programa radial que conmemora el golpe de Estado en Chile es una muestra de unión latinoamericana en su esencia y en su contenido, ya que los artistas invitados arman un relato que da cuenta de la transnacionalidad de los sucesos de la época.

Así, la última edición de *Resonancias* ofrece a sus lectores datos que contribuyen significativamente a la creación y fortalecimiento de una identidad y memoria tanto nacional como internacional. Si bien Alejandro Vera, director de la revista, comienza

este número con una reflexión pertinente sobre la importancia de los eventos pasados como pilares de la memoria colectiva, llama la atención el uso del término "rememorativo". Entiendo que en este caso se refiere a la importancia de mantener vivos los recuerdos de los momentos que marcaron un quiebre en nuestra historia; sin embargo, como lectora, considero que el hecho de que *Resonancias* dedique una gran cantidad de páginas a un dossier de documentos relacionados con el pasado de nuestro país lo convierte más bien en algo conmemorativo. La existencia de esta edición es un reflejo de los temas de interés nacional, especialmente si la ubicamos en el contexto de las diversas actividades llevadas a cabo en Chile para conmemorar los 50 años del golpe. Estos eventos nos conectan con el pasado para evitar el olvido, mientras que también reflejan los intereses culturales e investigativos actuales, estableciendo un diálogo con la realidad nacional que servirá a su vez de referencia para el futuro. Atender este tema contribuye a una historia que aún permanece llena de misterios e invita a valorar el patrimonio cultural más allá de lo superficial, adentrándose en lo profundo de los hechos, los objetos o las músicas.



Junio 2024 - Lima, Perú



Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música del Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre la música, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana. Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico; por ello, los conocimientos que *Antec* presenta son potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.



Universidad
Nacional de Música

Vicepresidencia de Investigación
