



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Agosto de 2017,

ISSN: 2521-8565

Vol. 1, No. 1

Lima - Perú

708 ORACIONES

TIPLE.

Hanacpachapcullficuinin, huaracaeta muchafcaiqui

Yupai rurupucoc mallqui, runacunap fuyacuinin,

Callpannacpa quemicuinin, huac iafcaita.

TENOR.

Hanacpachapcullficuinin, huaracaeta muchafcaiqui.

Yupai rurupucoc mallqui runacunap fuya
cunin, callpannacpa quemicuinin, huac iafcaita.

709 DIVERSAS

ALTO

Hanacpachapcullficuinin huarancaeta muchafcaiqui,

Iupairuru pucocmallqui, runacunap fuya

Cuinincallpannac paquemicuinin, huac iafcaita,

BAXO

Hanacpachapcullficuinin, huarancaeta muchas
caiqui, Iupai ru rupucocmallqui, callpannacpa
quemicuinin runacunap fuyacuinin, huac iafcaita,

Zz 3



Universidad
Nacional de Música

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones



Universidad
Nacional de Música



REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

ISSN: 2521-8565

Lima, Vol. 1, N.º 1, agosto 2017

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones



**LIDERANDO LA EDUCACIÓN
MUSICAL EN EL PERÚ**

Universidad Nacional de Música

Carmen Angélica Escobedo Revoredo
Directora General

Nilo Augusto Velarde Chong
Director Académico

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

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical es una revista de publicación semestral, validada por un comité de arbitraje, de circulación nacional e internacional, dirigida a estudiantes, docentes e investigadores de música y áreas afines.

Antec pretende ser un medio de divulgación de la producción intelectual en el campo de la música. Gestada y sustentada por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones –Cicrem de la Universidad Nacional de Música de Perú.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú Nº 2017-09631
ISSN: 2521-8565

Dirección para correspondencia:
Universidad Nacional de Música
Jr. Carabaya 421, Cercado de Lima 15001
Perú
Tel.: (0051 1) 4265658 – anexo 113
E-mail: revista.investigacion@cnm.edu.pe

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música,
Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones. N. 1 (agosto 2017).

Lima: UNM, Cicrem.

Semestral

ISSN: 2521-8565

1. Música - Publicaciones periódicas - Perú

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



REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones
Universidad Nacional de Música

Director General

Omar Percy Ponce Valdivia
Universidad Nacional de Música, Perú

Editora

Roxana Bada Céspedes
Universidad Nacional de Música, Perú

Asistente de edición

Yerson Reyes Sánchez
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité de Evaluación

Aurelio Tello Malpartida
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Musical (Cenidim)
“Carlos Chávez”, INBA, México

Oswaldo Kuan Cubillas
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité de Redacción

Ruth Mamani de los Ríos
Universidad Nacional de Música, Perú

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

Violet Cavicchi
Department of Music Brown University
Providence, Rhode Island - USA

ANTEC

Revista Peruana de Investigación Musical

ISSN: 2521-8565

Contenido

Artículos

Flor de María Martina Canelo Marcet

La adaptación del wayno mestizo ayacuchano al piano: una versión del pianista autodidacta Oswaldo Mendieta Irrazabal..... 9

José Sosaya Wekselman

Transformación musical de la *Kachampa* en cuatro obras académicas 31

Rosario Elena García Barraza

Aplicación de los principios pre-expresivos de la Antropología Teatral al estudio de la géstica de Dirección Coral 59

Víctor Hugo Ñopo Olazabal

Enfoque biomecánico sobre el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo: una aproximación a la solución de pasajes escalísticos y armónicos en la guitarra 73

Acerca de los autores..... 105

Crónica

Jinet Ambar Díaz Oré y Dennis César Rivas Chaparro

Abel Velásquez: un aporte a la guitarra cajamarquina 107

Reseña

Omar Percy Ponce Valdivia

¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña por Rodrigo Chocano Paredes..... 111

Instrucciones para autores.....115

ANTEC

Revista Peruana de Investigación Musical

ISSN: 2521-8565

Content

Articles

Flor de María Martina Canelo Marcet

The Adaptation of the Mestizo Ayacuchano Wayno to the Piano:
A Version by the Autodidact Pianist Oswaldo Mendieta Irrazabal.....9

José Sosaya Wekselman

The Musical Transformation of the Kachampa in Four Academic Works.....31

Rosario Elena García Barraza

Application of the Pre-expressive Principles of Theater Anthropology to the
Study of Gesture in Choral Conducting.....59

Víctor Hugo Ñopo Olazabal

Biomechanical Focus of the Concierto de Aranjuez by Joaquín Rodrigo:
Approaching the Solution to Scalar Passages and Harmonics on the Guitar 73

About the authors 105

Column

Jinet Ambar Díaz Oré y Dennis César Rivas Chaparro

Abel Velásquez: A Tribute to the Cajamarquina Guitar.....107

Review

Omar Percy Ponce Valdivia

Will There Be Jarana in Heaven? Tradition and Change in the Limeña Marinera,
by Rodrigo chocano 111

Instructions for authors..... 115

PRELUDIO

En el marco del proceso universitario que atraviesa la formación musical en nuestro país, una revista académica enfocada en el tema, y generada desde el tema, era una necesidad palpable, y si se quiere decir, urgente. Como Universidad Nacional de Música, nos ubicamos entonces en el rol de llenar esta ausencia y asumimos el reto de implementar la primera revista de investigación musical en el país cumpliendo estándares internacionales de la publicación académica.

Nuestra orientación editorial, está dirigida a la publicación de textos de investigación desarrollados expresamente desde la praxis de la música. Esto supone también un aporte centrado en los campos de labor musical como son: la interpretación, la creación, la enseñanza y propiamente la investigación, sin dejar de lado las innumerables conexiones interdisciplinarias a las que estos campos tienen alcance. Elaborar esta primera publicación, nos ha hecho conscientes, además, que nuestros esfuerzos podrán cimentar un referente nacional en el campo de la producción académica sobre música.

Así nace Antec, a iniciativa del Centro de investigación, Creación musical y Publicaciones –Cicrem de la Universidad Nacional de Música y con el decidido impulso de Dirección Académica. Nos hemos propuesto por ello dar sostenimiento y continuidad a la revista, en proyección a lograr su indexación internacional el año 2019; con esta visión se articulan desde hoy todas nuestras acciones.

Temáticamente, Antec se propone ser un espacio plural para las músicas, comprendiendo que, toda música es importante mientras su práctica sea una expresión positiva para la convivencia humana. Los textos aquí incluidos sintonizan con este propósito; los autores son músicos que irradian sus saberes desde diferentes instituciones formativas, y en lo artístico, han recorrido vitales experiencias. De aquí que sus aportes –cada uno en su campo– sean conocimientos potencialmente activos en las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.

El texto de Flor de María Canelo, nos acerca a conocer el vínculo que existe entre la tradición oral y la tradición escrita de la música, vínculo que ha sido permanente en nuestra historia musical aunque poco resaltado, en tal sentido, es un trabajo pionero en mostrar, en términos teóricos y técnicos, cómo se da el complejo proceso de adaptación instrumental de una obra al piano solista, considerando los múltiples desarrollos que se dieron en ambas vertientes musicales. Seguidamente, el compositor José Sosaya, desde una perspectiva que combina armoniosamente el proceso creativo y la pedagogía de la composición, muestra en su análisis cómo la generación de ideas musicales a partir de una breve melodía, adquiere además de valía artística, un fuerte sentido de identidad respecto a la cultura, sentido que finalmente determina la semántica musical de nuevas obras. Por su parte Rosario García, actual docente de nuestra casa de estudios, deja ver cómo la dirección coral, específicamente en su aspecto corporal y géstico, amplía los alcances artísticos más allá de lo sonoro, partiendo de una acertada aplicación interdisciplinaria de ciertos principios provenientes de la Antropología teatral, propuesta notablemente teorizada y poseedora de una sólida documentación. Finalmente, Víctor Hugo Ñopo presenta una investigación-acción como instrumentista de la guitarra; expone en su texto los hallazgos que le han permitido dar solución a desafíos técnicos propios de la ejecución de una obra compleja, como es el célebre Concierto de Aranjuez, partiendo de la perspectiva biomecánica,

constituye tal vez uno de los primeros trabajos en el Perú que ofrece aportes concretos al proceso de aprehender lo guitarrístico de esta obra.

Finalmente, debemos no dejar de resaltar la concurrencia que ha tenido nuestra convocatoria por parte de profesionales que laboran en nuestra institución, así como de externos. Cada uno de los colaboradores del equipo editor, entre docentes, investigadores, musicólogos, bibliotecólogos y visualistas, han desplegado una labor cuidadosa, profesional y comprometida con los principios de la Universidad Nacional de Música y con el propósito académico de Antec. Desde el Cicremp, el manifiesto a nuestros lectores no podría ser sino el deseo de que sus expectativas musicales y académicas sean aquí cubiertas.

Mg. Omar Ponce Valdivia

Director General de Antec



La adaptación del wayno mestizo ayacuchano al piano: una versión del pianista autodidacta Oswaldo Mendieta Irrazábal

The Adaptation of the Mestizo Ayacuchano Wayno to the Piano. A Version by the Autodidact Pianist Oswaldo Mendieta Irrazábal

Por: Flor de María Martina Canelo Marcet

Asociación Susuki del Perú

flor.canelo@gmail.com

Resumen

El presente artículo aborda la adaptación al piano de un género de la música tradicional andina, como es el wayno mestizo ayacuchano. El wayno es el género más popular en todo el Perú, es a la vez música, poesía y baile de pareja. Este trabajo analiza el contexto en el que se producen las adaptaciones de este género en el piano —instrumento asimilado a la música andina desde fines del siglo XIX—, las características específicas de los elementos musicales en el estilo ayacuchano y cómo Oswaldo Mendieta Irrazábal las adapta al piano poniéndole su creatividad personal.

Palabras clave:

Wayno ayacuchano; adaptaciones al piano; Música andina; piano; música tradicional y Oswaldo Mendieta.

Abstract

This paper deals with piano adaptations of Andean folk music, specifically, the mestizo ayacuchano wayno. The wayno is the most popular genre throughout Peru, it is music, poetry and partner dance. This paper analyzes the context in which adaptations of this kind are created on the piano, an instrument assimilated to Andean music in the late nineteenth century; the specific characteristics of the musical elements in the ayacuchano style; and how Oswaldo Mendieta Irrazábal adapts these elements to the piano while adding his personal creativity.

Keywords:

Ayacuchano wayno; Adaptations for piano; Andean music; Piano - traditional music; Oswaldo Mendieta.

Recibido: 31/08/16

Aceptado: 29/05/17

INTRODUCCIÓN

Al concluir mis estudios de piano surgió en mí la pregunta de qué camino tomar en el futuro. Tenía deseos de contribuir al desarrollo de mi país, pero no sabía cómo. En ese entonces tuve la oportunidad de conocer la música del guitarrista ayacuchano Raúl García Zárate, que me fascinó. Nunca antes había escuchado música andina, era un mundo totalmente ajeno para mí. Traté de aprender a tocarla de oído. Al comienzo fue muy difícil. En los años siguientes residí en Ayacucho, que por ese entonces tenía una actividad musical muy grande. Aprendí mucho en las fiestas familiares, serenatas, conciertos, etc. Hice algunas adaptaciones al piano. Tuve la suerte de ser corregida por grandes músicos como el Dr. García Zárate, Jaime Guardia, músicos de la Tuna de Huamanga, entre otros. Esto me permitió comprender las características de los elementos musicales del estilo mestizo ayacuchano y poder construir el discurso musical de oído, y en el momento.

Gracias al Dr. Raúl García Zárate conocí el LP “Piano de Ayacucho” del pianista autodidacta Sr. Oswaldo Mendieta. Con mucho entusiasmo empecé a transcribir sus interpretaciones con la finalidad de comprender cómo hacía sus adaptaciones. Quería transcribir todo el disco. Este proyecto quedó guardado muchos años, y no es sino hasta hoy que pude concretar el trabajo de investigación.

El objetivo de este trabajo es entonces responder a la pregunta: ¿Cómo toca el Sr. Oswaldo Mendieta el wayno mestizo ayacuchano en piano? A lo largo de este trabajo analizaré, en primer lugar, el contexto en que se dieron estas adaptaciones, la inclusión del piano a la música tradicional andina, el estilo tradicional del wayno mestizo ayacuchano y cómo maneja el Sr. Oswaldo Mendieta las características de estilo en los elementos musicales, cuál es su técnica y sus aportes creativos.

Es muy poco lo que se ha hecho en el Perú en cuanto a estudios sobre la asimilación del piano a la música tradicional. El presente trabajo está basado en investigaciones anteriores de conocedores del estilo ayacuchano, como Josafat Roel, Rodrigo Montoya, Chalena Vásquez, Abilio Vergara y Arturo Pinto.

Como herederos de una rica cultura, y miembros de un país diverso culturalmente, tenemos una riqueza que debe darse a conocer a pianistas y a estudiantes. Creemos que el presente trabajo puede ayudar a que puedan asumir el reto de tocar de oído, construir su discurso musical en el momento, crear dentro del estilo, comprender y valorar su belleza, dejando de depender de arreglos hechos por terceros.

1. El piano en el wayno ayacuchano

La adaptación de música tradicional del Perú al piano, particularmente de Ayacucho, es un fenómeno interesante de estudiar. El piano es un instrumento europeo propio de la música académica o clásica. Se aprende a tocarlo luego de muchos años de estudio y con una formación metódica con alto contenido de teoría y de lenguaje musical. La música tradicional andina, por el contrario, es música popular, tocada de oído con instrumentos tradicionales o instrumentos europeos asimilados. En la presente investigación veremos la adaptación al piano del wayno mestizo ayacuchano realizada por el pianista autodidacta Oswaldo Mendieta en la ciudad de Ayacucho en el período de 1904 a 1972. Tres puntos son importantes para definir el contexto que propició esta adaptación: entender Ayacucho como una ciudad donde se amalgamaron y mezclaron culturas diferentes por las diferentes migraciones que poblaron la ciudad, entender cómo era el quehacer musical en Ayacucho y el proceso de asimilación de los instrumentos europeos, y en tercer lugar, entender el momento histórico de comienzos del Siglo XX: el regionalismo que propició la difusión de la música ayacuchana a nivel nacional.

Ayacucho: ciudad mestiza

- *Ciudad de migrantes y mestizaje*

Ayacucho, llamada también Huamanga, es una ciudad situada al centro sur de los Andes del Perú. Fue fundada entre 1539 y 1540 como ciudad española, a mitad de camino entre Lima y Cusco para servir como centro de control, colonización y evangelización de las poblaciones nativas. Sus primeros habitantes fueron españoles y criollos hijos de españoles. Estaban rodeados por población aborigen propia del lugar y de población *mitimae*, migrantes traídos por los incas, que establecieron con los

españoles una relación de subordinación. En el siglo siguiente, vinieron a vivir otros españoles con servidumbre afroperuana, indígenas y mestizos de otras partes del país, que querían desafiliarse del tributo indígena de sus lugares de origen. Posteriormente, la ciudad recibió la inmigración de árabes y de extranjeros europeos. En el marco del siglo XX, que sirve de contexto a esta investigación (1900-1972), tenía una población muy pequeña dividida en dos sectores: la parte señorial, donde vivían los señores, circunscrita a cinco o seis cuadras a la redonda de la plaza de Armas, y los barrios de población indígena y mestiza, como San Juan Bautista, Carmen Alto, Santa Ana y María Magdalena, asentados en los alrededores. La población de Ayacucho, a comienzos del siglo XX, se dedicaba a diversas actividades: agricultura, ganadería —en haciendas cuyos dueños eran los señores de la ciudad—, artesanía, arrieraje, comercio y venta de productos de pan llevar. Una gran parte de la población señorial se dedicaba a labores relacionadas con el poder judicial, eran abogados, secretarios, relatores, jueces, entre otros. (González, Gutiérrez y Urrutia, 1995).

El idioma dominante de la población ayacuchoana en las primeras décadas del siglo XX fue el quechua. Según el estudio de Durston (2014), referido al teatro quechua ayacuchoano, en la década del 40, el 95% de la población era quechua hablante (p. 2).

- *Hitos históricos entre 1920 Y 1960*

Dos son los hitos históricos que van a cambiar la ciudad. El primero fue la construcción de la carretera Huancayo–Ayacucho. Como lo narran González, Gutiérrez y Urrutia (1995):

La inauguración en la década de 1930 de la carretera de la muerte, es decir la ruta de Huancayo vía Huanta, siguiendo las riberas del Mantaro, coloca a Ayacucho en dependencia creciente con el pujante valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo. (p.126)

El segundo, y más importante, fue la reapertura de la Universidad San Cristóbal de Huamanga en 1959. Esta universidad, una de las más antiguas de América, fue fundada en 1677 y clausurada durante el gobierno de Andrés Avelino Cáceres por grave crisis fiscal de la Nación después de la guerra con Chile. Como relatan Gonzales, Gutiérrez y Urrutia (1995): “El gran movimiento ciudadano en Huamanga gira por entonces alrededor de la reapertura de la Universidad de San Cristóbal” (p.127). Con la reapertura de la universidad vino nueva población: profesores, profesionales, catedráticos y comerciantes, que trajeron consigo también sus valores culturales.

- *El mestizaje cultural en Ayacucho*

En la época de fundación de la ciudad los residentes españoles y criollos replicaban la cultura española. Con el advenimiento de la población indígena y mestiza, los valores culturales andinos y españoles se mezclaron, generando un mestizaje cultural indígena-español, que se vio además enriquecido con los aportes de los diferentes inmigrantes: árabes y extranjeros, principalmente. Con todas estas confluencias se generó una cultura muy rica con una raíz indígena poderosa y un mestizaje muy original en relación a otras partes del país. “Este conglomerado de diversas tradiciones y culturas dio forma e historia a la ciudad de Huamanga” (González, Gutiérrez & Urrutia, 1995, p. 190).

La música en Ayacucho

- *La práctica musical*

La música en Ayacucho, en la época de esta investigación (1900 a 1972), estaba relacionada con las fiestas tradicionales —como las fiestas patronales religiosas: la Semana Santa, las corridas de toros de Santa Ana—, los carnavales y los eventos particulares: las serenatas y las reuniones en casas donde se celebraban cumpleaños, bautizos, matrimonios, etc. o tertulias musicales.

En las fiestas tradicionales religiosas actuaban bandas de músicos, mayoritariamente indígenas, tocando instrumentos de metal, y también algunos instrumentos de origen prehispánico (como las antaras y los diferentes tipos de quenás), instrumentos de origen mestizo (como los *waqrapukus* o cornetas de cuernos de toro). En las fiestas familiares, serenatas y carnavales se tocaban conjuntos

de cuerdas formados por guitarras, laúdes, mandolinas y charangos —instrumentos más ligados a la población señorial y mestiza—, y arpas y violines —instrumentos más ligados a la población indígena—. “En ambientes cerrados la música para bailar... la interpreta un conjunto musical de guitarras, mandolinas y charangos. A fin de cuentas, Huamanga es tierra de guitarristas y como dice el proverbio: ‘huamanguino de honor, músico, poeta y cantor’” (González, Gutiérrez & Urrutia, 1995, p. 211).

Como resultado del mestizaje cultural creado por la inmigración de tantos grupos diferentes, se generó en la ciudad un estilo musical mestizo de corte señorial, distinguible fácilmente de otros estilos musicales del país. El repertorio estaba conformado, en el caso de las bandas, por aires marciales para las procesiones, waynos y marineras; y, en el caso de las fiestas familiares, serenatas, carnavales, valeses, pasodobles españoles, marineras, yaravíes, carnavales, *araskaska*, *pirwalla* y en forma preponderante waynos.

- *Asimilación de instrumentos europeos en la música tradicional andina*

Es interesante comprender cómo se incorporaron instrumentos de origen europeo a la música tradicional andina. Los instrumentos prehispánicos del Perú eran básicamente de viento y percusión. Se podían tocar solos, como en el caso de la quena, en conjuntos pequeños como los pitos o flautas traveseras, o en conjuntos grandes o “tropas” instrumentales como los *sikus* y las *tarkas* del altiplano puneño. Los instrumentos de viento llevaban la melodía y muchas veces la armonía con un concepto muy diferente del concepto armónico europeo, priorizando las quintas y octavas paralelas; y los instrumentos de percusión creaban la base rítmica. Los españoles enseñaron a tocar a los naturales principalmente el arpa y el violín. La guitarra, se enseñó a los hijos de españoles o criollos.

El arpa y el violín eran considerados por la Iglesia como instrumentos, los más puros, para el acompañamiento de las canciones y de los ritos católicos. La guitarra en cambio, era juzgada como sensual. No se les enseñó a tocarla a los indios. (Arguedas, 1977, p. 15)

Sin embargo, estos instrumentos europeos fueron rápidamente asimilados y utilizados para tocar música andina. Esto sucedió principalmente con la guitarra, el violín y el arpa. Las orquestas típicas surgidas después a base del núcleo formado por el violín y el arpa, también muestran la inclusión de instrumentos foráneos: el clarinete y el saxofón en el caso de la orquesta huanca, y el acordeón y el “yasban” o batería de *jazz* en el orquestrín cusqueño.

El huayno, en las cuatro regiones del Perú, se baila con arpa y violín, acompañados de otros instrumentos, diferentes según las regiones: quena y mandolina en el centro y sur, mandolina, guitarra y concertina, en el área de Ancash, clarinete y saxofón en el valle del Mantaro. (Arguedas, 1977, p.16)

También sucedió lo mismo con el armonio o melodio, órgano portátil conocido como “pampapiano”, traído inicialmente para tocar en las ceremonias religiosas y que muy pronto también se incorporó a los conjuntos de diferentes instrumentos para tocar música tradicional andina. Está sucediendo actualmente en la fiesta del Señor de *Qoyllurit'i* en Cusco, un fenómeno análogo en estos conjuntos con la inserción paulatina del teclado electrónico, la batería electrónica y la trompeta con sordina

El piano sigue la misma ruta. Fue transportado a lomo de mulas, ya que no existían carreteras al interior del país hasta el gobierno del presidente Leguía, que finalizó en 1930. Fue aprendido de manera autodidacta, y a raíz de eso se puede observar una técnica y un estilo propios que fueron creados copiando las dos voces características y la ornamentación del canto, el acompañamiento del arpa y de la guitarra. Lo mismo sucedió en otras ciudades latinoamericanas como Guadalajara de Buga en el Valle del Cauca en Colombia, donde el piano fue asimilado y utilizado para tocar música propia de la región (Casas Figueroa, 2010).

- *El piano y la música de salón*

Es importante señalar que en las salas de las familias de los señores se realizaba mucha música de salón: reuniones para tocar y para cantar. Fácilmente se reunían varios guitarristas, charanguistas, mandolinistas, cantantes y algunos quenistas, para pasar un momento ameno tocando y cantando. El piano formó parte de estas tertulias. Por su dificultad de movimiento solo participó de la actividad musical de Ayacucho en la música de salón, como solista o en conjuntos que se improvisaban en ocasión de alguna reunión de amigos (M. Mendieta comunicación personal, 7 de julio, 2016).

El regionalismo y su relación con la difusión de la música mestiza ayacuchana.

Otro aspecto muy importante del contexto de las adaptaciones al piano en Ayacucho lo da el movimiento estético de las primeras décadas del siglo XX, denominado nacionalismo. Como señalan los investigadores Aurelio Tello y Ricardo Miranda (2011): “en el Perú el nacionalismo se vistió más bien de indigenismo, dejando de lado, con la sola excepción de Ernesto López Mindreau, las vertientes criolla, negra o selvática del panorama cultural y étnico peruano” (p.162). A lo largo de esas décadas se hicieron trabajos de recolección de cantos andinos muy importantes como el realizado por los esposos D’Harcourt, Daniel Alomía Robles y Rodolfo Holzmann, igualmente tesis como la de Leandro Alviña Miranda, Policarpo Caballero y José Castro. Todos estos trabajos señalan la importancia de la escala pentafónica en la música andina. Luego, bajo la influencia de estos estudios, varios compositores peruanos utilizan las melodías pentafónicas recopiladas o creadas por ellos mismos, sumando armonías y tratamientos composicionales acordes con las tendencias del momento de composición en Europa. Tenemos como ejemplos a Carlos Sánchez Málaga, Pablo Chávez Aguilar, Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio y los “cuatro grandes” de la música cusqueña: Roberto Ojeda Campana, Juan de Dios Aguirre, Baltazar Zegarra y Francisco González Gamarra.

En el campo de la literatura y de la valoración de la música tradicional destaca la figura de José María Arguedas. Su trabajo puede insertarse en lo que se denomina nacionalismo o indigenismo, pero a diferencia de la música erudita, él vuelca todo su interés en la música tradicional andina, no escrita. Se puede observar la influencia de todo este movimiento en el desarrollo del regionalismo, que se puede definir como los intentos de construir una identidad regional. En el caso de Ayacucho, este se dio sobretodo en el campo de la difusión a nivel nacional de la música ayacuchana que ya existía y se practicaba intensivamente. Todo el Perú conoció esta música a través de grabación de LPs, participación de solistas y grupos ayacuchanos en los coliseos de Lima y de provincias, festivales como el de la Pampa de Amancaes, y presentaciones en teatros en provincias y en Lima.

Un discurso regionalista ayacuchano comenzó a gestarse en las décadas de 1920 y 30, provocado por la expansión del Estado y por el ejemplo de la intelectualidad cusqueña, que reclamaba un papel de liderazgo cultural a raíz de su identificación con los incas. La intelectualidad ayacuchana se volcó principalmente al “rescate” de la historia colonial y decimonónica de Ayacucho, y de su folklore. El estudio del folklore regional se convirtió en un proyecto clave para la intelectualidad ayacuchana... El estudio de la música, las festividades, las creencias y los rituales populares permitía definir una identidad regional (“el alma ayacuchana”). En resumen, los intelectuales ayacuchanos se definían como estudiosos y custodios no de una cultura precolombina, sino de la cultura viviente del pueblo ayacuchano. (Durston, 2014, p.3)

2. El wayno mestizo ayacuchano y su adaptación al piano

El wayno mestizo ayacuchano

El wayno es el género de música andina más difundido en el Perú. Es al mismo tiempo canto, poesía y baile de pareja. Existen muchas variedades de waynos: por regiones geográficas, por origen urbano o rural, por procedencia de altura sobre el nivel del mar, etc. El wayno mestizo ayacuchano o huamanguino es el que se desarrolló en la ciudad de Huamanga o Ayacucho y en las ciudades cercanas de la región de Ayacucho (Montoya, 1987, pp. 20-22).

Para describir las características del wayno se partió de dos investigaciones anteriores: la del musicólogo Josafat Roel (1990) *El wayno del Cusco* y la de los investigadores Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1990) *Ranulfo, el hombre*. Josafat Roel (1990) describe la escala propia del wayno mestizo ayacuchano como pentafónica mayoritariamente y, en menor proporción, “escala menor andina”. Describe su ritmo como binario (pp. 109-110, cuadro anexo). Vásquez y Vergara (1990) analizan la forma musical, la melodía, la rítmica, la armonía, etc. a partir de los waynos de Ranulfo Fuentes. (pp. 115-162).

Musicalmente el wayno mestizo ayacuchano tiene las siguientes características:

- *La forma musical*

Como forma musical tiene dos temas: uno principal, correspondiente al wayno mismo, y un segundo tema, la fuga, parte contrastante final. Al wayno o tema principal precede una introducción que puede ser propiamente introducción, o un bordón también llamado *codito*, o una parte de la *fuga*.

Los bordones, coditos o interludios son fragmentos escalísticos a una o a varias voces que se intercalan en las diferentes partes del tema principal, entre este, la introducción y la fuga. En el wayno mestizo ayacuchano existen en tonalidad mayor, generalmente a la mitad del tema principal, y en tonalidad menor, al final de este y antes de la siguiente estrofa, y también antes de la fuga. Estos bordones o coditos son característicos de cada región musical del país, por lo que es relativamente sencillo identificar la procedencia de cada wayno (Landa, 2000, p.79).

El wayno puede tener de una a varias estrofas. Luego de cantarse todas, se toca o canta la fuga, que generalmente tiene una o dos estrofas. Para terminar, puede hacerse un bordón, y/o los acordes V7-I.

- *La melodía*

Las melodías del wayno y de la fuga se basan mayoritariamente en la escala pentafónica menor (Pinto, 1981) o modo B menor (D’Harcourt, 1925, p.132) con un ámbito amplio que va de una 8.^a a una 13.^a. En la escala pentafónica menor transcrita en la imagen siguiente, estamos usando los siguientes grados: I, III, IV, V y VII, para nominar cada nota de la escala, en relación con la escala menor de manera que nos pueda facilitar el análisis musical. Cuando se canta a dos voces la escala usada para la segunda voz, es la escala diatónica menor sin el 7.^o grado.

Escala pentafónica en la melodía principal del wayno y fuga

Escala diatónica menor sin el VII grado

Otras posibilidades para la 2da. voz

Figura N° 1. Escala pentafónica en la menor. Fuente: elaboración propia.

Las melodías tienen una cadencia o final melódico característico de 3.^a menor del grado III al I, y a veces, en el canto a dos voces, de 3.^a mayor del V al III grado.

Terminando en la tónica Intervalo de 3ra. menor Terminando en el 3er. grado Intervalo de 3ra. mayor

Primera voz

Segunda voz

Unísono Intervalo de 3ra. menor

Figura N° 2. Cadencias melódicas. Fuente: elaboración propia.

En los bordones se utilizan la escala mayor y la escala menor melódica. Para el acompañamiento de los bordones en la tonalidad menor se usa una escala tetrafónica que comprende las cuatro primeras notas de la escala pentafónica menor.

Bordón en tonalidad mayor I/III Bordón en tonalidad menor I

III Escala tetrafónica derivada de escala pentafónica menor

Figura N° 3. Bordones o coditos. Fuente: elaboración propia.

- *La armonía*

Armónicamente, tal como señalan Vásquez y Vergara (1990), el wayno es un género bimodal (p. 142). Termina siempre en la tonalidad menor, algunas veces también comienza en ésta, pero se mueve la mayor parte del tiempo en la tonalidad relativa mayor.

Aunque la escala de la melodía principal es pentafónica mayoritariamente, los acordes se construyen sobre la escala menor armónica. Además, la armonía sigue la dirección de la melodía. Cuando la melodía se mueve en su ámbito más grave se usan los acordes de tónica y dominante, esto es I y V. Cuando la melodía sube y se mueve en el ámbito medio que corresponde a la escala mayor pentafónica, se utilizan los acordes tónica y dominante de la relativa mayor estos son III y VII, pensando en la tonalidad menor, o I/III y V/III, pensando en la relativa mayor.

Si la melodía va al ámbito agudo de la escala, llegando a la octava o más arriba, se suele acompañar con los acordes VI a III, que corresponden al IV de la tonalidad relativa mayor, o sea, IV/III a I/III, pero salvo estos acordes mencionados, la progresión se hace solo tocando las notas intermedias por movimiento del bajo. En el caso de la fuga, muchas veces tenemos la alternancia de los acordes III y VII o I/III y V/III, sin que importe la concordancia con las notas de la melodía.

Ambito grave de la escala
Escala pentafónica menor

Ambito medio de la escala
Escala pentafónica mayor

Melodía

Armonía

I V III o I/III VII o V/III

Ambito agudo de la escala
Escala pentafónica mayor

Armonía frecuente en las fugas

VI o IV/III III o I/III III o I/III VII o V/III III o I/III VII o V/III III o I/III

Movimiento del bajo por notas
continuas de la escala (segundas)

Figura Nº 4. Armonía en relación a la melodía. Fuente: elaboración propia.

- *La rítmica*

El wayno es una danza, por lo tanto, su ritmo tiene que ser regular. Como señalan Vásquez y Vergara (1990): “sentir el pulso básico, no fijar “compás” al estilo occidental” (p.118). Creemos que el indicador de compás que mejor representa este género musical es el compás de 2/8. Cuando se escribe en 2/4 u otros compases, generalmente los transcriptoros tienen que cambiar de compás para terminar una frase. Lo que pasa es que se está confundiendo la frase musical con el compás básico del wayno. Las frases pueden tener diferentes duraciones. El ritmo básico es estable.

Las figuras rítmicas de la melodía suelen ser las derivadas de las semicorcheas, siempre acercándose al tresillo de corcheas, dependiendo del texto de la canción, si la primera, la segunda o la tercera semicorcheas son más largas.

cercanas al tresillo de corcheas

Síncopas más frecuentes

3

Figura Nº 5. Figuras rítmicas melódicas. Fuente: elaboración propia.

En cuanto al acompañamiento se tiene un pie rítmico básico, constituido por una galopa, corchea-dos semicorcheas y algunas variantes. Es característico del wayno mestizo ayacuchano el movimiento del bajo en el pulso débil del compás.



Figura N° 6. Ritmos en la mano izquierda. Fuente: elaboración propia.

- *La ornamentación*

Muy importante en el wayno mestizo ayacuchano es la ornamentación, ya que sin ella, la música no tendría su “sabor” característico. Hay ornamentaciones obligadas como la nota que va entre el III y el V grado o entre el VII y el III grado. Los intérpretes pueden y deben poner otras ornamentaciones para darles un sello personal a su interpretación.



Figura N° 7. Ornamentaciones obligadas. Fuente: elaboración propia

- *Tempo, dinámicas, articulaciones*

En cuanto al *tempo*, el wayno mestizo ayacuchano se mueve entre 128 y 184 para la corchea. Las dinámicas o matices, siguen la dirección de la melodía, al subir hay ligeros *crescendos* y al bajar, *diminuendos*. Las articulaciones pueden ser variadas dependiendo del instrumento con el que se toque.

Los músicos ayacuchanos aprenden por oído e imitación todas estas características, las internalizan y construyen su discurso musical al oído y de manera inmediata, armando los diferentes elementos en el momento y siempre poniéndole algo creativo y propio.

Oswaldo Mendieta Irrazábal, pianista autodidacta ayacuchano

Oswaldo Mendieta Irrazábal nació en la ciudad de Huamanga el 15 de abril de 1904. Aprendió a tocar piano desde muy niño, gracias a que en su casa existía un piano de cola, propiedad de su padre, que fue llevado a la ciudad a lomo de mula a fines del siglo XIX. Recibió las primeras lecciones de su padre quien también tocaba. Aprendió a tocar el wayno mestizo ayacuchano de oído, de manera autodidacta. También tocaba quena y guitarra. En sus últimos años de vida, retirado de su trabajo como relator de la Corte Superior de Ayacucho, aprendió a escribir música en partitura. Residió toda su vida en la ciudad de Huamanga, Ayacucho. Falleció el 10 de octubre de 1972. Tocaba piano en su casa, lo que podría denominarse como música de salón.

En la ciudad de Huamanga solamente tocaba para los amigos y en reuniones familiares. Cuando tenía la oportunidad de ser invitado tocaba en Lima en Radio El Sol, Radio Victoria y Radio Nacional, así como también en la Televisora estatal Canal 2¹. En muchas ocasiones tocó su música en el Instituto Norteamericano de Miraflores en Lima. (M. Mendieta, Comunicación personal, 7 de julio, 2016).

¹Canal 2 inició sus emisiones en Perú en 1962 con el nombre de Victoria Televisión, hoy llamada Latina.

Además, tocaba en grupos con otros músicos también autodidactas. El ambiente musical de Ayacucho relacionado al piano, en esa época, consistía en tertulias de una noche con amigos, jaranas o fiestas de una semana donde también se tocaba guitarra y arpa. “El ayacuchano nace con la guitarra. También tocaba quena con Moisés Vivanco y con el Sr. Rebatta” (ver anexo 2).

Fue también compositor. Compuso el wayno *El olvido* y el yaraví *Mis recuerdos*, que tuvieron el arreglo musical del Sr. César Meneses. Si bien su trabajo principal fue el del relator de la Corte Superior de Justicia de Ayacucho, también fue maestro de música en la Gran Unidad Mariscal Cáceres de Huamanga, orientador musical de Trío Ayacucho y otros grupos. No tuvo alumnos de piano. Aprendió a leer y escribir música en los últimos años de su vida. Fue muy amigo de los hermanos Gamarra, quenistas cusqueños con quienes tocó quena en un festival de la Pampa de Amancaes en Lima. Fue entrevistado por el Diario *La Prensa* en 1968.

Oswaldo Mendieta grabó en tres oportunidades:

- En 1960, un 45 RPM con la disquera FTA; con la Orquesta Fantasía, el yaraví *Quisiera ser pajarillo* y el wayno *Mayupi challwapas*.
- En 1961, un mini LP 33 RPM con la disquera Sono Radio acompañado por los Violines de Lima.
- En 1962, un LP 33 RPM titulado *Piano de Ayacucho* grabado con la disquera Sono Radio LPL-2186 con repertorio de yaravíes y de waynos ayacuchanos. En este LP toca como solista. Este último LP es lo que hemos utilizado como fuente principal para esta investigación.

La adaptación al piano del wayno *La flor de la chirimoya* realizada por el pianista Oswaldo Mendieta Irrazábal

Una de las características de los waynos mestizos ayacuchanos es que los intérpretes conocen y tocan dentro de las características propias de éste, descrito anteriormente. Sin embargo, cada músico o cantante tiene que ponerle algo propio, algo de su creatividad personal, eso es lo que se espera de ellos, es una externalización que manifiesta su propia expresión (Vásquez & Vergara, 1990, p.115).

El piano le brinda a Oswaldo Mendieta la posibilidad de tocar varias voces a la vez, es como reproducir un conjunto de guitarras: la mano izquierda tocando los bajos y el pie rítmico, la mano derecha tocando las melodías a dos voces. También se asemeja al toque del arpa, que toca a la vez melodía y bajos. Como el piano es un instrumento cromático, Oswaldo Mendieta tiene, además, la posibilidad de tocar en diferentes tonalidades y de aprovechar el cromatismo para hacer los adornos imitando el canto.

En este trabajo se analizará cinco de las características más importantes del estilo del wayno mestizo ayacuchano adaptado al piano, en la interpretación de Oswaldo Mendieta del wayno *La flor de la chirimoya*. Estas son: la forma musical; la melodía a dos voces, su articulación, su digitación, su relación con la armonía y su ornamentación; la mano izquierda, su rítmica y movimiento de bajos; los bordones también llamados coditos o interludios; y la textura entre ambas manos, homofónica o contrapuntística.

• *La forma musical*

El wayno, *La flor de la chirimoya*, tiene la siguiente forma: introducción, 1.^a estrofa, 2.^a estrofa, intermedio, 3.^a estrofa y fuga. Cada estrofa tiene dos frases: una antecedente y una consecuente. Entre la frase antecedente y su repetición hay un bordón o codito en la tonalidad mayor. Entre la frase antecedente y la consecuente hay un bordón en la tonalidad mayor y entre una estrofa y la siguiente un bordón en la tonalidad menor. Sugerimos observar la partitura completa que está en el Anexo 1. Detallamos:

- Introducción, que se desarrolla en do menor con una duración de siete compases.
- Bordón en do menor, que dura seis compases, que van del compás 8 al 13.
- El wayno propiamente dicho tiene dos frases. La frase antecedente comienza en do menor y se desarrolla en mi bemol mayor, tiene una duración de nueve compases. Entre ésta y su repetición hay un bordón en mi bemol mayor con una duración de cinco compases. Para pasar a la frase consecuente

hay nuevamente un bordón en mi bemol mayor de tres compases. La frase consecuente se desarrolla en mi bemol mayor y termina en do menor. Tiene una duración de catorce compases, se repite sin bordón en el medio y en la repetición tiene trece compases, ya que pasa directamente al bordón en do menor que lo va a enlazar con la siguiente estrofa. Este bordón tiene una duración de cinco compases. Llamaremos a la frase antecedente “a”, al bordón en mayor “bordón M”, a la frase consecuente “b”, y al bordón en menor, “bordón m”. Tenemos entonces gráficamente: a – bordón M – a – bordón M – b – b – bordón m.

- La segunda y tercera estrofas son similares, sólo varía la duración de los bordones.
- Entre la segunda y la tercera estrofas existe un Intermedio en mi bemol mayor con una duración de nueve compases.
- La fuga tiene dos frases: una antecedente de ocho compases y una consecuente de ocho compases, de la que se repiten los cuatro últimos. No hay bordón entre ellas.
- Para terminar, tenemos los acordes V7 y I.

La melodía a dos voces, su relación con la armonía, articulación, digitación y ornamentación

El wayno *La flor de la chirimoya* está en la tonalidad de do menor. La escala que se usa para la primera voz es la pentafónica menor con tónica en do, y la escala para la segunda voz es la escala menor sin el séptimo grado.

Oswaldo Mendieta toca este wayno a dos voces, imitando el canto. La armonización que hace la segunda voz depende de la frase en que se encuentre y de la armonía. Como dijimos anteriormente, los waynos mestizos ayacuchanos son bimodales armónicamente. Este wayno tiene dos frases. En la frase antecedente, que va de do menor a mi bemol mayor, cuando se canta tradicionalmente, la segunda voz armoniza al unísono las notas sol grave y do (dominante y tónica), que se mueven en la tonalidad de do menor. Oswaldo Mendieta toca estas notas en octavas. Luego, al pasar a la tonalidad de mi bemol mayor con la melodía principal moviéndose en la escala mayor pentafónica, él armoniza de la manera tradicional (es decir, en terceras paralelas), salvo el do agudo o do’ que armoniza con una 4.ª, ya que funciona como apoyatura del si bemol. Esta frase antecedente tiene una cadencia melódica de si bemol a sol, armonizadas con terceras.

En la frase consecuente, que va de mi bemol mayor a do menor, cuando la melodía se mueve en la tonalidad de mi bemol mayor, también armoniza de manera tradicional (en terceras paralelas), salvo la nota do agudo que se armoniza con una cuarta y las notas sol grave y do que se armonizan al unísono. Al regresar a do menor, usa la cadencia melódica sol–mi bemol, el sol armonizado con una cuarta ya que corresponde al acorde V, en este caso sol mayor.

The image shows a musical score on a single staff. The first section is labeled 'Frase antecedente' and the second 'Frase consecuente'. There are two 'Cadencia' markings. Below the staff, the harmonic analysis is provided as follows:

Armonía	I	I/III	V/III	I/III	I/III	V	I
	menor	mayor		mayor			menor

Figura N° 8. Escalas para el canto a dos voces. Fuente: elaboración propia.

Escuchando la articulación que produce Oswaldo Mendieta en su pianismo, observamos un toque *non legato* —solo liga los adornos—. También, se ha analizado la digitación que puede producir ese sonido y llegamos a la conclusión de que él toca las dos voces trasladando la mano a distintas posiciones, de manera que facilite tocar varias notas cercanas y la ornamentación entre ellas. A esto

le podríamos denominar tocar por bloques. No hay pasaje de pulgar en las melodías principales, solo está presente en los pasajes escalísticos de los bordones. Las posiciones o bloques siguientes y sus digitaciones son, posiblemente, las que haya utilizado Oswaldo Mendieta:

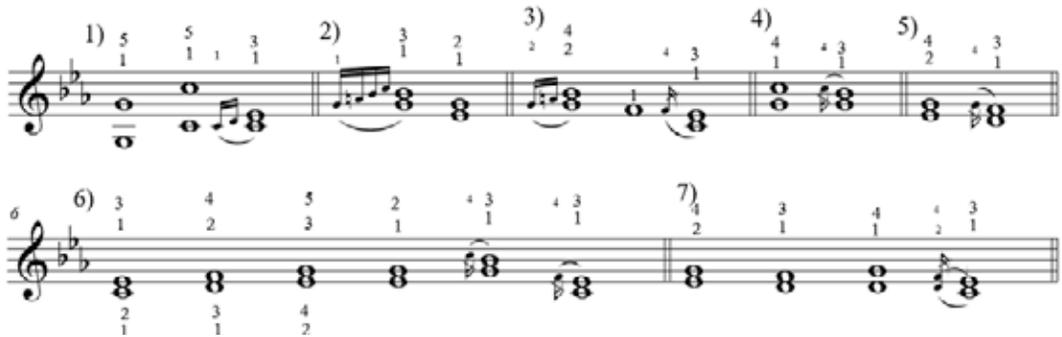


Figura N° 9. Posiciones de la mano y digitaciones. Fuente: elaboración propia.

En esta imagen, además de los bloques y digitaciones, se pueden observar las ornamentaciones. Además de los adornos obligados, descritos en el wayno mestizo ayacuchano, Oswaldo Mendieta utiliza ornamentaciones escalísticas sobre la escala de do menor armónica para ir del mi bemol al si bemol, imitando el *glissando* de la voz en el intervalo de 5.^a justa, como se puede ver en la imagen anterior con el número 2). También utiliza apoyaturas con dos voces como se puede observar en el bloque final, en la imagen anterior con el número 7).

- *La mano izquierda, la armonía y la rítmica*

Oswaldo Mendieta toca el pie rítmico característico del wayno mestizo ayacuchano, que es una galopa, en dos posiciones: abierta y cerrada para el acorde de mi bemol mayor, y abierta para el acorde de do menor. Además, incluye algunas variantes (como dos corcheas) o solo la parte final de la galopa con nota ligada del compás anterior en el primer pulso.



Figura N° 10. Ritmo en la mano izquierda. Fuente: elaboración propia.

En este wayno solo se encuentra dos regiones armónicas principales. La tonalidad menor con su dominante y la tonalidad mayor con su dominante. En la frase antecedente, se toca casi todo el tiempo el acorde de mi bemol mayor, y aparece su dominante V/III solo en la nota si bemol tocada en octavas abiertas (un compás antes de la resolución de la frase). En la frase consecuente, se toca casi todo el tiempo el acorde de mi bemol mayor y se llega a do menor en los últimos compases de la frase.

No se tiene las notas más altas de la escala, pasando la octava, que generalmente se armonizan con el IV de la tonalidad mayor, tal como está descrito en el wayno mestizo ayacuchano. Por lo tanto, no tenemos el movimiento característico del bajo a contratiempo para ir del IV al I grado de la tonalidad

Los bordones en menor se tocan entre la introducción y la primera estrofa y entre la frase consecuente y la nueva estrofa. Oswaldo Mendieta crea una melodía en la mano derecha, a dos voces, construida en la escala menor armónica con variantes en cada estrofa del wayno. Estas melodías están acompañadas en el bajo, con la escala tetrafónica característica (descrita dos párrafos más arriba).

Melodia

Armonia

Escala tetrafónica derivada de la pentafónica menor en el bajo

BORDON EN MAYOR

BORDON EN MENOR

V/III III

Escala mayor

V I

Escala tetrafónica derivada de la pentafónica menor

Figura N° 12. Introducción y bordones. Fuente: elaboración propia.

Entre la segunda y la tercera estrofa, hay un breve intermedio intercalado entre dos bordones en menor. Esta es una característica original de Oswaldo Mendieta. Notemos que el acompañamiento se hace con los acordes I/III y V/III sin que interese su relación con la melodía, característica de las fugas. Para terminar, vemos el movimiento de bajos en el pulso débil del compás de mi bemol mayor a do menor.

Melodia

Armonia

III V/III III V/III III V/III III sensible I

Figura N° 13. Intermedio. Fuente: elaboración propia.

- *La textura*

Se analizará, como punto final, la textura de la pieza. En la imagen siguiente podemos observar dos tipos de textura: homofónica, que consiste en la melodía a dos voces con acompañamiento rítmico-armónico; textura contrapuntística en las cadencias finales de las frases consecuentes entre la melodía y el acompañamiento del bajo, y, también, textura contrapuntística en los bordones. Podemos observar, además, que la armonía sigue la dirección de la melodía —de alguna manera hace también una especie de melodía—.

1) Melodía en ámbito grave

2) Melodía sube

Armonía en do menor
Textura contrapuntística

Armonía sube a Mib Mayor
Textura melodía y acompañamiento

Textura contrapuntística

Textura contrapuntística a varias voces

Figura N° 14. Textura. Fuente: elaboración propia.

A través de todo este análisis, se afirma que Oswaldo Mendieta tiene aportes interesantes al estilo musical ayacuchano en sus adaptaciones al piano. Como todos los músicos autodidactas, él tiene interiorizadas las características del estilo ayacuchano de los diferentes elementos musicales, pudiendo construir su discurso musical de oído y al momento. A esto se suma su propia creatividad. En el aspecto técnico pianístico, él toca con un sonido *non legato*, de lo que se deduce que mueve la mano en bloque a diferentes posiciones cuyas digitaciones le permiten tocar dos voces y las ornamentaciones entre diferentes notas. Se generará como aportes al estilo: la creación de sus propios bordones con textura contrapuntística; el acompañamiento en el bajo tocando en el segundo pulso del compás con notas no usuales, en las que incluye la sensible de la tonalidad; y la creación de intermedios musicales. Oswaldo Mendieta aprovecha los recursos del piano para tocar en tonalidades poco comunes, para hacer las dos voces en contrapunto con los bajos y ornamentar. Con ello enriquece el estilo ayacuchano.

CONCLUSIONES

1) El regionalismo, como movimiento social de la primera parte del Siglo XX, ayudó decididamente al fortalecimiento de la identidad ayacuchana y su difusión, porque éstas se basaron en la valoración de sus tradiciones presentes, no en su pasado incaico. Fue la música una de las expresiones más importantes ya que su práctica fue muy extensa

2) El piano fue asimilado para la interpretación de waynos mestizos ayacuchanos, en tertulias y en fiestas familiares, lo que podría denominarse música de salón. Este hecho siguió el mismo proceso que se dio a partir de la conquista española con el arpa y el violín y a lo largo de la historia, con clarinetes, saxofones, acordeones, etc., en el que los instrumentos europeos adoptaron música andina, con un sonido y una técnica muy diferentes al sonido y las técnicas europeas.

3) El estilo ayacuchano tiene características muy claras y definidas en la forma musical, melodía, rítmica, textura, etc. Los bordones típicos permiten diferenciarlo de otros estilos musicales del país. Los músicos autodidactas internalizan todos estos elementos y construyen su discurso musical en el momento y de oído. Así, pueden dar aportes creativos dentro del estilo.

4) Oswaldo Mendieta ha interiorizado las características musicales del wayno mestizo ayacuchano y las externaliza en su adaptación al piano, aprovechando los recursos de este. Además, lo enriquece con aportes creativos interesantes en la técnica, el contrapunto de las voces, el movimiento de los bajos y la ornamentación.

5) Los contextos geográficos, sociales e históricos propician creaciones culturales que se enriquecen a través de la historia con el aporte de diferentes personas. En el desarrollo del wayno mestizo ayacuchano no hay límites, se incluyen nuevos instrumentos y se adaptan a la tradición y a los cambios. Las creaciones culturales de nuestros pueblos son un inmenso aporte a nuestra identidad cultural y constituyen una riqueza que debe ser conocida por todos los peruanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arguedas, J. M. (1977) El Jilguero del Huascarán. En *Nuestra Música Popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul & Horizonte Editores.
- Casas Figueroa, M. V. (2010). El piano en la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *Revista HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local*, 2(3), 94-124. Medellín: Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.
- Durston, A. (2014). El teatro quechua en la ciudad de Ayacucho, Perú, 1920-1950. *CORPUS, Archivos Virtuales de la Alteridad Americana*, 4 (2), 2-15. Recuperado de <https://corpusarchivos.revues.org/1280>
- D'Harcourt, R. & D'Harcourt, M. (1990). *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Perú.
- González Carré, Enrique, Gutiérrez Gutiérrez, Hugo & Urrutia Ceruti, Jaime (1995). *La ciudad de Huamanga. Espacio, Historia y Cultura*. Huamanga: Universidad Nacional de Huamanga.
- Landa Vásquez, L. (2000). *Los Caminos de la Música*. Tesis para optar el grado de Bachiller en Ciencias Sociales, Especialidad de Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Lescano Pinchi, A. A. (2014). *La Ejecución Pianística del Festejo desde el aprendizaje constructivista en la experiencia del pianista Ervin Cabezudo*. Tesis para optar el título de Licenciado en Música, Especialidad de Educación Musical. Conservatorio Nacional de Música, Lima.
- Miranda, R. & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

- Montoya, R., Edwin & Luis (1987). *La Sangre de los Cerros. Urqkunapa Yawarnin. Antología de la Poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: CEPES Serie Cultura Peruana.
- Pinto Cárdenas, A. E. (1991). *Colección de waynos mestizos ayacuchanos transcritos*. [Obra inédita].
- Pinto Cárdenas, A. E. (1995). Hacia una teoría aplicada al folklore peruano. *Revista Identidades*, (17), 67-78. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Roel, J. (1990). *El Wayno del Cusco*. (2.ª Edición) Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Vásquez, R. E. & Vergara, A. (1990). *Ranulfo, El Hombre*. Lima: CEDAP.

Anexo N°1

Transcripción musical de “La flor de la chirimoya” por Flor de María Martina Canelo Marcet

La Flor de la Chirimoya Wayno Mestizo Ayacuchano

Tradicional de Ayacucho
versión de Oswaldo Mendieta
transcripción: Flor Canelo

Introducción

Bordón en ⁵ mayor

Piano

11 Ira. Estrofa Frase Antecedente

Pno.

21 Bordón en mayor Repetición de frase antecedente

Pno.

32 Bordón en mayor Frase consecuente

Pno.

41

Pno.

2 La Flor de la Chirimoya

Repetición frase consecuyente

53

Pno.

Bordón en menor

2da. Estrofa

64

Pno.

74

Pno.

85

Pno.

96

Pno.

108

Pno.

La Flor de la Chirimoya

3

129 **Intermedio**

132

144 **3ra. Estrofa**

155

165

177

Pno.

4 La Flor de la Chirimoya

Pno.

Pno.

Pno.

Anexo N°2

Entrevista al Sr. Manuel Mendieta, hijo del Sr. Oswaldo Mendieta Irrazábal

Fecha de la entrevista: 7 de julio de 2016

Medio: Comunicación por email y por teléfono

Por favor, conteste las siguientes preguntas relacionadas a su padre, Sr. Oswaldo Mendieta Irrazábal.

- 1) *Lugar y fecha de nacimiento:*
Huamanga, Ayacucho, 15 de Abril de 1904
- 2) *Lugar y fecha de fallecimiento:*
Huamanga, Ayacucho, 10 de Octubre de 1972
- 3) *¿En qué trabajaba?:*
En la Corte Superior de Ayacucho, como Relator
- 4) *Lugar (lugares) de residencia:*
Huamanga, Ayacucho
- 5) *¿En dónde y cómo aprendió a tocar piano?*
Desde muy niño tocaba el piano, era autodidacta.

6) ¿Qué piano tenía y cómo lo adquirió? ¿en qué piano practicaba?

La marca desconozco, pero era piano de cola, que su padre tenía en casa. Los pianos de cola fueron llevados a Ayacucho a lomo de mula. Su señor padre también tocaba y posiblemente haya sido quien le enseñó las primeras lecciones.

7) *Fecha y Sello Disquera de la grabación de su LP(s).*

- . 45 RPM, año 1960, disquera FTA Orquesta Fantasía Andina
- . Mini LP 33 RPM, año 1961 acompañado con los Violines de Lima, disquera Sono Radio
- . LP 33 RPM año 1962, disquera Sono Radio

8) ¿Dónde y para quiénes tocaba en la ciudad en que residía (Ayacucho y/o Lima)?

En la ciudad de Huamanga solamente tocaba para los amigos y en reuniones familiares y cuando tenía la oportunidad de ser invitado tocaba en Lima en Radio el Sol, Radio Victoria y Radio Nacional, así como también en la Televisora estatal canal 2. En muchas ocasiones tocó su música en el Instituto Peruano Norte Americano, de Miraflores, Lima.

9) ¿Tocaba solo o formaba parte de conjuntos musicales, o ambas cosas?

En la grabación de su LP es solista, no así en el Mini LP que tocó acompañado por los Violines de Lima y en el 45 RPM toca con la Orquesta Fantasía Andina el Yaraví “Quisiera ser Pajarillo” y el wayno “Mayupí Challhuapas”.

10) ¿Tuvo alumnos de piano a quienes enseñó a tocar música ayacuchana?

No tuvo alumnos de piano, pero si enseñaba música en la Gran Unidad “Mariscal Cáceres” de Huamanga, era orientador musical del trío Ayacucho y otros.

11) ¿Realizó conciertos y/o giras? ¿Dónde y en qué fechas?

No realizó giras, pero sí conciertos en el Peruano Norte Americano.

12) ¿Cómo era el ambiente musical en Ayacucho en los tiempos de su padre?

Todos los músicos eran autodidactas, todo se hacía de oído. No leían música. Primero mi padre buscó la ayuda del Sr. Meneses para que escriba sus composiciones. Más tarde, al jubilarse, mi padre aprendió a leer y escribir música.

Las fiestas en las casas o jaranas duraban una semana, con guitarra y con arpa. El piano también intervenía.

Mi padre era músico por vocación instrumentista, también tocaba guitarra y quena. El ayacuchano nace con la guitarra. Tocaba quena con Moisés Vivanco. El Sr. Rebatta, abuelo de Kiko Rebatta también participaba de estas tertulias. También tocó con la Tuna Universitaria. Tocó también con el Sr. Pillpe que tocaba órgano y violín.

13) *Algún otro dato interesante que Ud. quiera aportar.*

Fue compositor del Wayno “El Olvido”, y el Yaraví “Mis Recuerdos”.

Fue muy amigo de los hermanos Gamarra, quenistas cuzqueños.

Tuvo entrevistas del Diario La prensa 25/Feb/1968 entre otros.

AGRADECIMIENTOS

A todos los pianistas y músicos autodidactas ayacuchanos, cusqueños y puneños, que tanto me enseñaron y compartieron la belleza de su música, y de manera muy especial al Dr. Raúl García Zárate.



Transformación musical de la Kachampa en cuatro obras académicas

The Musical Transformation of the Kachampa in Four Academic Works

Por: José Sosaya Wekselman

Universidad Nacional de Música

sosayaw@gmail.com

*Es un hecho que hoy, más que nunca, folclor, escuelas nacionales
y vanguardia no se manifiestan con sendas divergentes y experiencias
irreconciliables del lenguaje musical, sino más bien como vías que pueden
cooperar y apoyarse recíprocamente*

Enrico Fubini

Resumen

El presente trabajo muestra las diversas posibilidades utilizadas por cuatro compositores —tres peruanos y un italiano— de épocas distintas para transformar, desarrollar y recrear la música de una conocida danza tradicional del Cusco: la kachampa.

La primera parte, trata sobre el contexto histórico-musical en el que se ubican las cuatro obras, a fin de establecer su relación con los estilos de escritura y las corrientes en boga de la época.

La segunda parte, describe la música de la danza tradicional, subdividiéndola en frases y estableciendo sus elementos de unidad y de variedad. Luego, empieza el análisis comparativo de cada obra académica en relación a la pieza musical tradicional tomada como punto de partida.

Finalmente, se expondrán las conclusiones del trabajo. Se describe someramente las maneras cómo cada compositor enfrenta el problema que implica partir de una danza cuya intención original suele ser más social o ceremonial que musical y cómo estos compositores la han “recreado” con el propósito de darle un valor musical y artístico.

Palabras clave:

Música tradicional; kachampa; transformación musical; composición.

Abstract

The present work shows the diverse possibilities used by four composers - three Peruvians, one Italian - from different eras to transform, develop and recreate the music of a well-known traditional dance from Cusco: the Kachampa.

The first part addresses the historical-musical context in which the four works are located in order to establish their relationship with the styles of writing and the trends in vogue at the time.

The second part describes the music of the traditional dance, subdividing it into phrases and establishing its elements of unity and variation. The paper subsequently undertakes the comparative analysis of each academic work in relation to the starting point of the traditional musical piece.

Finally, the conclusions of the work are presented, briefly describing the ways in which each composer faces the problem implied in adapting a dance originally intended for a social or ceremonial rather than musical orientation, and how these composers have "recreated" the dance in order to give it musical and artistic value.

Keywords

Traditional Music; Kachampa; Musical Transformation; Composition

Recibido: 05/04/17

Aceptado: 08/06/17

INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi trayectoria como docente he constatado las dificultades del estudiante al abordar la composición de una nueva pieza que tome como punto de partida algún tema tradicional peruano. En mi experiencia, observo que este problema tiene dos causas: el desconocimiento de las formas y los estilos de música tradicional peruana y la falta de recursos compositivos para transformar piezas tradicionales en nuevas obras académicas. Tal dificultad suele aquejar también a los compositores jóvenes o sin estudios especializados. Al respecto, las tendencias son: copiar la pieza original cambiando solo la instrumentación, cambiar la música original por ejemplo armonizando una melodía pentafónica con secuencias derivadas de una escala diatónica, o bien, alejarse del tema original desconectándolo totalmente de su versión tradicional.

El presente trabajo muestra los elementos de unidad y de diversidad musicales de una conocida danza tradicional cusqueña. Luego, da a conocer cómo han sido empleados nuevos recursos técnico-musicales por cuatro compositores académicos de distintas épocas y estilos.

Para el desarrollo metodológico, he planteado un análisis comparativo de las cuatro piezas en su relación con la kachampa tradicional; para ello, he secuenciado los cuatro casos de acuerdo a su complejidad instrumental: 1. Pieza para piano, 2. Pieza para violín y piano, 3. y 4. Piezas para orquesta. Además, por razones de nitidez y de diseño, he transcrito las 26 ilustraciones que grafican mi análisis, desde la fuente sonora —casete en el caso de la kachampa— y desde las cuatro partituras.

Este trabajo me ha permitido conocer los puntos de partida musicales de algunas obras de compositores latinoamericanos del siglo XX y, a partir de las declaraciones de algunos protagonistas y estudiosos de este tema, alcanzar una visión global de la evolución de la música académica en Latinoamérica.

Espero que la presente investigación constituya un nuevo material para el curso de análisis musical de conservatorios y de facultades de música; asimismo, que sus resultados sean de interés para estudiantes de composición y docentes de música por cuanto mostrará las posibilidades de transformación de una melodía tradicional.

1. La creación musical académica en el contexto vanguardista

¿Qué es el vanguardismo?

El vanguardismo (*avantgarde* en francés) es un movimiento artístico que surge a principios del siglo XX en contraposición al Romanticismo y al modernismo. Se caracterizó por la lucha contra las tradiciones, el ejercicio de la libertad individual y el carácter experimental: innovación, audacia y libertad de la forma. Así también, por la rapidez con que surgieron las propuestas, unas tras otras.

La música de vanguardia [...] se produjo en una etapa de cambios en las normas sociales y los parámetros artísticos. En medio del nacimiento de la música de vanguardia aparecieron influencias expresionistas y orientalistas, pero lo más radical fue el surgimiento de la música concreta y electrónica, que cuestionaron la diferencia entre música y ruido. En esa época también se experimentó una gran influencia étnica tras el origen de varias expresiones musicales provenientes de diferentes partes del mundo. Asimismo. Fue muy fuerte la búsqueda de la libertad individual y del experimentalismo. (Monzón, 2014)

Sus principales corrientes fueron: expresionismo dodecafónico, politonalismo, polimodalismo, minimalismo, etnicismo, microtonalismo, neoclasicismo, neorromanticismo y nacionalismo.

A partir de 1910, Europa compartió su supremacía con el resto de Occidente. El serialismo, la música concreta, electrónica y el uso de medios informáticos traerán consigo cambios radicales en los lenguajes que irán incluso a replantear la misma definición del término música. Por otro lado, la invención de soportes para fijar sonoramente una interpretación en vivo —el disco de vinilo, el casete, el disco compacto, la cinta digital, la memoria USB y, finalmente, la memoria en la nube— lograrán un distinto nivel de comunicación entre creador y público, en donde el rol del intermediario no músico (sea productor o sea *disc jockey*) tomará una importancia excesiva en el manejo de la difusión y de la elección del tipo de música para ser difundida. En el ámbito popular, la música de masas aparece como un nuevo fenómeno social. La música nacionalista descenderá y dará paso a las vanguardias.

La música electroacústica o electrónica —según se usen o no tomas de sonido acústico— abrirá nuevas posibilidades a la creación, entre ellas, la eliminación de dos intermediarios: la partitura y el intérprete. El compositor elabora sus sonidos en un estudio, los combina en una nueva pieza, los registra en un soporte y los presenta directamente al oyente. En este caso, la labor del compositor se asemeja más a la labor del pintor en lo referente a cómo comunica su obra.

La necesidad de dar al intérprete una mayor libertad en el *tempo* y la posibilidad de elegir rutas distintas en su interpretación crearán otra de las novedades de las obras de postguerra: nuevas grafías para la notación musical. Dicha tendencia llegará a un grado tal que el intérprete podrá elegir las páginas del inicio y del final de la obra, lo cual se conocerá en arte como “obra abierta” —un libro con ese título fue escrito por Umberto Eco—, tendencia que aparecerá en paralelo con la literatura (en el *Ulises* de James Joyce) y con las artes plásticas.

La música como factor de identidad cultural

La historia de la música latinoamericana ha estado marcada por la diversidad de matrices foráneas e intereses políticos manifestados en el manejo de las instituciones culturales y educativas. La conquista española trajo consigo dos vertientes musicales principales: la oficial cristiana y la andaluza musulmana. Por otro lado, la América indígena no estaba poblada por una etnia única, sino por múltiples y diversas culturas, lenguas y músicas. La posterior llegada de esclavos negros traídos de África constituirá una matriz importante en las músicas de América.

En el Foro de Compositores del Cono Sur llevado a cabo en Santiago de Chile el 2 de octubre de 1987, el compositor chileno Juan Orrego Salas, citado por el investigador Rodrigo Torres (1988), manifestó:

El verdadero artista no puede escapar al medio; e 2º indefectiblemente será parte de un proceso en constante evolución. En otras palabras, podría decirse que el artista es un intérprete de la vida, tal como ésta lo afecta en el ámbito y tiempo

de su creación. La fuerza de su identidad con su propio medio y época dependerá de la reciedumbre de los lazos que los unan con sus propias tradiciones. (p. 60)

En el mismo foro la musicóloga Silvia Herrera dijo:

Más que el problema de la identidad con las raíces, con el folclore, con nuestra tradición musical, el problema está planteado como la identidad del artista, del músico como tal; si realmente está consigo mismo y en la obra que está haciendo es auténtico o si está identificándose con las raíces de su tierra. [...] También hay otro problema que es el de la identidad de la obra con el público, es decir, si acaso el público se identifica con una obra. Y éste es tal vez el problema más crucial para el artista contemporáneo: si el público se identifica o no con la obra que él está entregando en un momento determinado. Ese es tal vez el problema más acuciante de la identidad actualmente, por que pienso que el problema de la identidad con las raíces ya podría estar superado, ya tuvo su momento en la historia de nuestra música. (Torres, 1988, p. 76)

Por su parte, el uruguayo Coriun Aharonian manifestó:

Nosotros hablamos de latinoamericanos y damos por supuestas algunas cosas. Por ejemplo, que lo latinoamericano es el resultado del mestizaje de tres vertientes culturales que chocan históricamente desde un enfoque un poco occidental, con algunos magullones: la europea occidental, la africana subsahariana o negra y la indígena americana. La problemática empieza cuando observamos que en América Latina la cuotificación de uno u otro factor es diferente en cada lugar geográfico y en cada momento histórico. Cuando hablamos de identidad, si nos referimos a los factores musicales que determinan el mestizaje y a los factores del mestizaje en sí, nos encontramos con que estamos en cero porque jamás se nos ocurrió tomar en serio los factores del mestizaje como identidad, salvo en contadas excepciones que justamente confirman la regla y que merecerían figurar en un catálogo de honor. Pero fuera de todas las diferencias de amalgamas en los distintos momentos históricos y en diversos lugares geográficos, lo que produce la diversidad latinoamericana, nosotros comprobamos que hay una cantidad de factores que determinan una unidad, una coherencia latinoamericana. Eso existe. (Torres, 1988, pp. 69-70)

A lo anterior, agregaríamos que dicho resultado se produce cuando el músico tiene clara la ruta a seguir y posee la técnica adecuada para plasmar su idea.

Como conclusión del foro mencionado, en la Revista Musical Chilena de Junio de 1988, Rodrigo Torres (moderador del mismo) escribió:

La cultura de este continente es insuficientemente conocida y existe dentro de ella un parcelamiento tal que bloquea sus comunicaciones internas y acentúa sus distancias. El de su integridad y autonomía es un proceso en marcha. Por ello es que en América Latina, donde por casi cinco siglos se ha venido fraguando en su gigantesco crisol un mestizaje cultural de características inéditas en el planeta, el problema de ser, de su identidad histórica, es crucial. (p. 85)

Finalmente, es importante citar una reflexión (aún vigente) escrita por el compositor chileno Eduardo Cáceres (2001):

Nuestros oídos están expuestos como nunca a la variedad sonora, a la saturación y a la imposición de lo que no queremos escuchar, ya sea viniendo de vecinos, en un bus, en el supermercado u otro lugar que no permita la opción del silencio. Como nunca el hombre moderno tiene la opción de poder construir su propio discurso musical proveniente de soportes como la radio, la televisión y el compact disc, asimismo, se nos ofrece la alternativa del 'zapping sonoro' que construye y deconstruye la música, cualquiera sea su estética, tendencia, origen, época y calidad. De esta manera cualquier auditor se convierte en el artifice de

una continuidad, que es la propia, y relega a la creación, en su forma original, al capricho del auditor. (p. 84)

Nacionalismos musicales en Latinoamérica

Una de las consecuencias de la Independencia de los países latinoamericanos de la Corona española será la búsqueda, por parte de algunos compositores, de lenguajes musicales con matrices propias, según el proceso de mestizaje de cada país. Dicha tendencia corresponde a un movimiento que se fue gestando en la misma Europa desde los albores de la Revolución Francesa y que describe claramente el filósofo y músico italiano Enrico Fubini (2002):

La acción de recurrir al folclor, como la de recurrir a los exotismos, al cercano y lejano Oriente, en otras palabras, la atención prestada a los otros lenguajes musicales, se basaba en un presupuesto filosófico fundamental: la pluralidad de lenguajes y su digna equidad, tesis que rompía de este modo, por vez primera, de hecho, con la idea de privilegiar un único eje de desarrollo. (pp. 18-24)

Según Aurelio Tello (Cerro de Pasco 1951), el llamado nacionalismo en Latinoamérica corresponde al movimiento ocurrido entre 1920 y 1940. Desde la independencia hasta antes de 1920 existieron muchas obras que pueden ser consideradas parte de esa corriente aunque en tal época no existió etiqueta alguna. Estas nuevas expresiones aparecerán gradualmente como parte de un proceso. En su inicio, el Romanticismo y luego el impresionismo europeos serán evidentes. Asimismo, en algunas obras será difícil distinguir la frontera entre música popular, arreglo y nueva obra. Al respecto, tenemos el caso de Manuel Saumell (1817-1870), compositor cubano en cuyas contradanzas, creadas a mediados del siglo XIX, la frontera entre lo popular y lo académico se presenta bastante ambigua. Algo parecido, ocurrirá en la segunda mitad del siglo XX en el Perú con algunas obras del compositor cusqueño Armando Guevara Ochoa (1926-2013).

También se dará el caso de géneros como la habanera proveniente de la contradanza cubana, la misma que llevada a Europa será incorporada a obras de música “docta”, como en una de las piezas de la ópera *Carmen* del compositor francés Georges Bizet, así como también, en el segundo movimiento de *Estampes pour le piano* de Claude Debussy.

Un rasgo que se repite a lo largo del siglo XX es el aislamiento existente entre los compositores y las nuevas creaciones en los distintos países latinoamericanos. Hubo excepciones como la de los mexicanos Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y el cubano Amadeo Roldán en los años 30 o la del peruano Edgar Valcárcel y el boliviano Alberto Villalpando en los 60, por citar dos ejemplos. Cada oportunidad de un encuentro de músicos y de compositores no hace más que constatar esta realidad atenuada de alguna manera en el siglo XXI por los avances tecnológicos en los medios de comunicación; sin embargo, a nivel de gobiernos aún no se han establecido medios que sostengan esta relación de intercambio cultural en forma constante y de puesta al día de la información de lo que sucede en la creación musical de nuestros distintos países.

En el año 2004 el musicólogo peruano Aurelio Tello señaló a distintos compositores latinoamericanos cuyas obras “manifiestan un evidente sabor regional”. Tello observa que en un periodo, que va desde 1809 hasta 1954, se da la proliferación de obras compuestas con temática de danzas o de músicas propias de los países latinoamericanos, y declara:

El ‘nacionalismo’, esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de “modernidad” en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo en un orden que no es sólo alfabético, sino también cronológico), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento nacional). La

preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinventaciones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa. (p. 3-4)

Tello intenta encontrar las causas de esta corriente musical en el reflejo de las corrientes nacionalistas europeas y los movimientos liberales del siglo XIX; en la guerra de la independencia, la literatura de la época o el descubrimiento de lo exótico por parte de artistas que pasaron por México y por Lima, como Heinrich Herz o Luis M. Gottschalk. Y, más adelante, la Revolución mexicana (1910-20); la Revolución rusa (1917); el nuevo orden cultural de la posguerra (1918); los movimientos artísticos como el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo, la postura antiimperialista de Haya de la Torre y Mariátegui, entre otros. Tello (2004) también afirma:

[...] observo que en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con heterogéneos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas que no dependieron tanto de los propios compositores cuanto de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas o sociales de cada país. (p. 7)

Como complemento a esta información de Aurelio Tello, adjunto un cuadro que visualiza la contemporaneidad de los compositores latinoamericanos de esta corriente (ver anexo 1).

Luego de la Segunda Guerra Mundial el término “nacionalismo” no volvió a usarse en música; sin embargo, se reconocerá en la obra de muchos compositores latinoamericanos, pese a usar lenguajes actuales, diversos estilos y, en dosis distintas, el uso de materiales provenientes de sus países de origen. Tal es el caso de algunas obras de los compositores peruanos de la llamada generación del 50: Edgar Valcárcel, Celso Garrido-Lecca, Armando Guevara Ochoa y Francisco Pulgar Vidal.

El vanguardismo en el Perú: expresiones características

La mayoría de compositores peruanos de la generación del 50 asistieron a las clases del alemán Rudolf Holzmann (1910-1992) y del belga André Sas (1900-1967), maestros nacidos a principios del siglo XX que llegaron al Perú a los 28 y 24 años respectivamente, y que en casi toda su obra manifiestan una marcada tendencia al uso de elementos tradicionales peruanos.

Es muy probable que algunas de las nuevas corrientes de esa época (como el expresionismo, serialismo y politonalismo) fueran solo informadas por los mencionados maestros a sus discípulos peruanos, pues las obras compuestas por los compositores de esa generación, que hacen ya uso de las técnicas vanguardistas, datan de una época posterior a los estudios con Holzmann y Sas y coinciden con épocas posteriores a sus estudios en el extranjero. Es el caso de *Vivencias* (1965) para orquesta de Enrique Iturriaga (1918), obra que usa un serialismo estricto y que fue escrita quince años después de sus estudios en París con Arthur Honegger. También es el caso de *Intihuatana* (1967) y de *Antaras* (1968) de Celso Garrido Lecca (1926), piezas que usan la notación en segundos, los recursos de la técnica serial para organizar los sonidos y las nuevas maneras de producir sonidos en los instrumentos de arco; obras escritas con posterioridad a la llegada del compositor a New York en 1964.

Edgar Valcárcel (1932 - 2010) y César Bolaños (1931-2012) —producto de sus estudios en la Universidad de Columbia-Princeton y en el RCA Institute of Technology, respectivamente— recurrirán al uso de medios electrónicos en algunas de sus obras, además de apelar a los nuevos recursos de la segunda mitad del siglo XX, como la aleatoriedad y la apertura. Así, se alejaron radicalmente del estilo de escritura enseñado por sus primeros maestros.

La historia, en cierta manera, se repetirá posteriormente con dos alumnos de Valcárcel —de los cuales nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo—: José Carlos Campos (1957) y el autor de estas páginas (1956), quienes durante sus estudios en Lima no usaron en sus obras ninguna de las técnicas vanguardistas mencionadas.

He aquí un fragmento del *Canto coral a Túpac Amaru* para coro, percusión y cinta (1968) de Edgar Valcárcel, obra que manifiesta claramente la escritura y el estilo vanguardista de la época.

40 i) Edgar Valcárcel: Canto Coral a Túpac Amaru (II)

Orden electivo para las "MULTITUDES", sin pausas, sol - 9 -
 vo indicados, en ininterrumpido movimiento.

Edgar Valcárcel

The score is divided into four vocal groups and a choir section:

- Multitud I:** Five vocal staves with rhythmic notation and dynamic markings like *ff* and *mf*.
- Multitud II:** Five vocal staves, including a *dramático* section with specific rhythmic patterns: "repetir cada 2^m 1/3 4^m 3^m - 4^m 3^m 2^m 4^m 1^m etc." and "repetir cada 1^m 4^m 2^m 3^m - 3^m 2^m 1^m 4^m etc.".
- Multitud III:** Percussion parts for *gloze membranas = frotando con el pulgar (con pes)*, *2 cms*, *2 Bms*, and *2 Wds*.
- Multitud IV:** A vocal part with lyrics: "ord. MA - TAR - LO MA - TAR - LO MA - TAR - LO REP." and "ord. MA - TAR - LO MA - TAR - LO MA - TAR - LO".

At the bottom right, there is a cast list for the **ENSEMBLE**:

Supranos	I	II	III	IV
Alto	I	II	III	IV
Tenores	I	II	III	IV
Bajos	I	II	III	IV
Dir. C.	I	II	III	IV
Dir. P.	I	II	III	IV

Additional notes include "Ambito: libre MATARLO, MATARLO, etc." and "Ambito: libre MATARLO, MATARLO, etc.".

Publicado por Luis Alvarado en "Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú" Hueso Húmero N°55 – Junio 2010 – Lima-Perú

2. La música de la kachampa y su transformación en cuatro obras académicas

Un punto de partida: kachampa, una música para danzar

La versión musical de la danza que tomaremos como referencia en el presente trabajo —que la escuchó el autor de estas páginas por primera vez en 1985— fue interpretada por una quena y una caja (la cual acompaña a la melodía con un *ostinato* de corcheas llenando los espacios en silencio de la quena con seis semicorcheas).

Caja o tinya

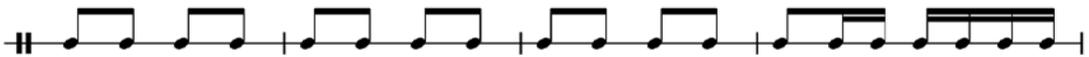


Ilustración 1: línea rítmica de la tinya, único instrumento que acompaña la melodía de la quena.

Consta de cinco frases en modo pentafónico, que concluyen en una misma nota eje. Cada frase se repite de inmediato luego de ser enunciada. Sin embargo, al haber una mínima variación entre las frases 1 y 2, así como entre las frases 3 y 4, podemos concluir en que esta pieza usa solo tres materiales distintos, los cuales distinguiré como a, b y c.

Las dos primeras frases difieren solo en su primer compás:



Ilustración 2: frases 1 y 2 de kachampa de referencia.

Las frases 3 y 4 igualmente difieren solo en su primer compás:



Ilustración 3: frases 3 y 4 de kachampa de referencia.

La quinta y última frase “c” difiere melódicamente de las anteriores aunque posee algunos elementos rítmicos comunes con “b”.



Ilustración 4: frase 5 de kachampa de referencia.

Así como todas las frases terminan en una misma nota, mi en este caso, los penúltimos compases de todas las frases empiezan con la misma nota (sol).

En el análisis siguiente nos referiremos a la anterior kachampa de referencia simplemente como la Kachampa.

Cuatro puntos de llegada: análisis de las transformaciones

1) *Kachampa: Danza del combate* del compositor puneño Theodoro Valcárcel (1902-1942), cuya partitura fue publicada por vez primera en 1944 por la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, es una obra para piano solo que usa solo las dos primeras frases de la pieza antes expuesta.

Luego de una introducción de 36 compases usando el modo pentatónico de si y ritmos derivados de la Kachampa, Valcárcel expone por vez primera la frase 2 de la pieza antes expuesta. Para hacer la comparación hemos transportado la correspondiente frase al modo de si.

frase 2 de Kachampa en modo de si



frase 2 en obra de T. Valcárcel



Ilustración 5: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 37 a 43 de la obra de T. Valcárcel.

En el ejemplo anterior, identificamos en la obra de T. Valcárcel, en la segunda voz de la mano derecha, anotada con plicas hacia abajo, la frase 2 de la pieza referencial ubicada con pequeñas diferencias rítmicas y melódicas. Se agregan una voz superior con función armónica y un bajo en corcheas que asume el rol rítmico de la tradicional caja.

Luego del fragmento anterior, respetando la costumbre de la repetición inmediata, Valcárcel plantea la misma frase de la manera siguiente:

repetición de frase 2 en obra de T. Valcárcel



Ilustración 6: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 45 a 51 de la obra de T. Valcárcel.

Aquí constatamos la repetición de la melodía del compás 37 con la voz superior transpuesta, además, un traslado de la acentuación en el bajo (antes a contratiempo, ahora a tiempo) y una re-armonización de los compases 2, 4 y 6, todo lo cual produce sutiles cambios en el resultado sonoro general.

La tercera aparición de esta frase (c. 69) nos muestra la acción de la mano derecha idéntica en sus dos voces a la presentación anterior (c. 45), pero, en este caso, a la octava superior. No sucede lo mismo con la mano izquierda la cual presenta figuras de negras en una de las voces inferiores e introduce semicorcheas a contratiempo en la otra voz.



Ilustración 7: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 69 a 75 de la obra de T. Valcárcel.

La cuarta aparición de la misma frase ocurre en el compás 179. Justo a partir de ese compás, Valcárcel cambia el modo de la pieza a sol sostenido (una tercera menor descendente). Aquí la melodía está en la voz más aguda, reforzada a la octava en clara intención de alcanzar un mayor protagonismo y apoyada en los compases impares por una segunda voz armónica. Por su parte, el bajo nos brinda una nueva versión: una sola voz en corcheas a la octava.

Transposición de frase 2 en obra de T. Valcárcel

179



Ilustración 8: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 179 a 185 de la obra de Valcárcel.

La quinta aparición de nuestra frase 2 (c. 214) presenta la mano derecha del compás 179 a la octava alta y una variante de la mano izquierda del compás 69 en la forma de un pedal de la nota si reforzado con su octava inferior:

214



Ilustración 9: uso de frase 2 de la Kachampa en los compases 214 a 220 de la obra de Valcárcel.

La sexta y última presentación de esta frase ocurre en el compás 230 y es similar a la cuarta presentación (c. 179), pero esta vez en el modo de si, modo principal de la obra, usando los registros extremos del piano, es decir, el bajo más grave y la mano derecha más aguda, todo en un matiz de triple *forte*.

2) *Capriccio péruvien* (Capricho peruano) para violín y piano del compositor peruano José Carlos Campos (Lima 1957) es una obra escrita en el 2003 basada en la misma Kachampa. La obra se estructura muy nítidamente en tres grandes secciones A, B y A'. La sección central *Tendre* (tierno) en *tempo* lento —si bien el compositor continúa usando algunas inflexiones pentafónicas— es la más alejada del espíritu de la danza original.

Campos no usa en su *Capriccio* el perfil melódico de las frases de la Kachampa sino sus ritmos fragmentados como motivos y su modo pentafónico. Veamos justo los compases iniciales:

Inicio de frase 1 a Inicio de frase 3 b

Vln. Animé, avec joie ♩ = 92
mf avec vigueur

Pno. p souple et rythmé
avec peu de pédale

Ilustración 10: uso en obra de José C. Campos de los ritmos iniciales de las frases 1 (piano) y 3 (violín).

El primer compás, con los silencios colocados para dar una mayor articulación al piano, ha sido extraído del primer compás de la Kachampa. El motivo de ingreso del violín en el segundo compás toma el ritmo de inicio de la frase 3 (material b) y concluye en una negra (tal como terminan todas nuestras 5 frases). Campos repite los dos compases iniciales de violín invirtiendo su dirección melódica (ascendente, descendente). Remarcamos el contrapunto producido a partir del segundo compás al superponer los ritmos iniciales de “b” (violín) sobre “a” (piano).

En el sexto compás, Campos usa el ritmo inicial de la frase 2 en el violín siempre con el formato de cambiar la dirección melódica del motivo en la repetición.

6 frase 2

Ilustración 11: uso del ritmo inicial de la frase 2 de Kachampa en obra de José C. Campos (violín).

En el compás 102, Campos abandona la pentafonía, mas no la repetición motivica planteada desde el inicio de la obra como elemento motriz:



The image displays two musical excerpts. The first excerpt, starting at measure 102, shows a piano accompaniment with a forte (ff) dynamic and a marcato marking, and a violin part with a poco f dynamic. The second excerpt, starting at measure 106, shows a piano accompaniment with a forte (f) dynamic and a pizzicato (pizz) marking, and a violin part with a forte (f) dynamic.

Ilustración 12: variación rítmica y armonización del compás inicial de la Kachampa en obra de J. C. Campos (violín y mano izquierda del piano).

El motivo rítmico del violín y de la mano izquierda del piano es, sin duda, derivado de su primer compás (a su vez compás inicial de la frase 1). Y la mano derecha usa un *ostinato* de semicorcheas usadas, como se advirtió anteriormente, por la caja cuando une las frases de la Kachampa.

3) *Belkis, Reina de Saba* es un ballet de unos 80 minutos compuesto en 1930 por el compositor italiano Ottorino Respighi (1879-1936). Este pensó en condensar dicho *ballet* en dos *suites*, pero a su muerte solo había terminado la primera. La historia que narra es el famoso pasaje bíblico de la visita de Belkis, reina de Saba, al rey Salomón; para ello, Respighi seleccionó de la inmensa partitura cuatro fragmentos: “el sueño de Salomón”, “la danza de Belkis al amanecer”, “la danza de guerra” y “la danza orgiástica”. La “Danza guerresca” con armadura de do sostenido menor se inicia con una introducción subdivisible en cuatro pequeñas secciones: 11, 12, 13 e 12’. En el N° 18 de ensayo se instala un *tempo allegro impetuoso* que presenta un pedal de dominante sol # en semicorcheas, sobre el cual se enuncia, en el séptimo compás, nuestra conocida frase 2:

Danza guerresca de Respighi, frase antecedente

$\text{♩} = 152$

Ilustración 13: Frase 2 de la Kachampa en obra de Respighi (7º compás del Nº de ensayo 18).

Tema respondido por un único bicordio de 5.ª do# - sol#, construido a partir del mismo ritmo de la frase 2:

frase consecuente

Ilustración 14: ritmo derivado de la frase 2 de la Kachampa en Respighi (10º compás de Nº de ensayo 18).

Luego Respighi repite el tema y su consecuente tan solo cambiando en este último la nota de las voces extremas a sol# y agregando un re#.

En los tres primeros compases del Nº de ensayo 19 de la partitura, Respighi usa la frase 3 de la Kachampa.

frase 3 de Kachampa ("b")

19 Danza guerresca de Respighi



Ilustración 15: frase 3 de Kachampa y su imitación inmediata hacia el registro grave.

Justo sobre la nota final de la frase, inicio del cuarto compás, se produce una imitación de la misma a la octava baja, ampliando gradualmente el espacio hacia el registro más grave de la orquesta.

En el compás 13 del N° de ensayo 19, Respighi usa una melodía derivada de la frase 1. Siendo el acompañamiento de nota repetida el mismo, no encontramos necesario volver a presentarlo. Observamos que los tres últimos compases son imitación de los 3 primeros. A diferencia del ejemplo iniciado en el n° 19 de ensayo, esta vez la dirección del coloreado o espacializado es inversa, desde el grave hacia el agudo.



Ilustración 16: frase 1 de Kachampa y su imitación inmediata desde el registro grave hacia el agudo.

A partir del N° 20 de ensayo, Respighi creará motivos derivados de las melodías antes expuestas. El siguiente fragmento corresponde al noveno compás de este N° 20.



Ilustración 17: motivos derivados de la Kachampa en “Danza guerresca” de Respighi.

Los números de ensayo 21 y 22 nos presentan un gran *crescendo* orquestal compuesto de una misma idea melódica de cuatro compases que, al igual que la Kachampa tradicional, se presenta siempre dos veces, y sobre la cual se van creando variantes. El ejemplo siguiente muestra las distintas variaciones de una frase de cuatro compases, dispuestas para una visualización paralela y relativa, de modo paradigmático:



Ilustración 18 - Transcripción paradigmática de fragmento de “Danza guerresca” de O. Respighi.

La pieza concluye con un tutti orquestal que usa el consecuente aparecido en el compás 10 del ensayo Nº 18, esta vez extendido en un compás.

4) *En torno a una danza*, obra para orquesta escrita en el 2013 por el suscrito, usa las 5 frases de la danza tomada como referencia en este trabajo. La obra se estructura de la forma siguiente:

- Introducción: subdividida en 2 partes: la primera, formada por solos melódicos acompañados y la segunda es una superposición de modos pentafónicos distintos en maderas.

- Danza lenta

- Interludio

-Danza rápida: interrumpida dos veces por materiales de la misma Kachampa tratados de distinta manera.

-Coda subdividida también en dos partes, la primera usa materiales de la introducción y la segunda materiales derivados de la danza rápida.

La introducción y el interludio no tienen ninguna mención melódica a la Kachampa, sino que su relación con esta se encuentra en el uso del modo pentafónico en distintas transposiciones en una suerte de polipentafonismo.

En el tercer compás de la letra de ensayo D, correspondiente a la primera danza, se reúnen tres motivos usados por la Kachampa. El *ostinato* de contrabajos usa el ritmo que inicia la frase 1; el motivo de violas, el ritmo que inicia la frase 2; el motivo de violonchelos, el ritmo usado por la caja para unir todas las frases. Se observará, pues, que los ritmos que originalmente tienen alturas distintas son aquí usados con una misma altura y el ritmo de un instrumento como la caja, que no produce sonidos determinados, es usado con sonidos determinados.

Ilustración 19: ritmos de primeros compases de frases 1, 2 y, 4to compás de tinya en *En torno a una danza*.

En la letra E, los violines II usan el ritmo inicial de la frase 1; el tambor, los dos primeros compases de la frase 2; el trombón tenor, toda la frase 3, pero usando un diseño melódico de dos alturas; los chelos, el ritmo de articulación de la caja (con alturas), y los contrabajos, el ritmo del tambor, pero sin su tercer elemento —esta eliminación, aunada al *tempo* tranquilo de esta sección, producirá el patrón rítmico característico de una habanera, también usado por José C. Campos en *Capriccio*—.

Ilustración 20: polifonía rítmica a 4 partes usando ritmos de la Kachampa en *En torno a una danza*.

Los motivos se repiten. Algunos cada compás, otros cada dos compases y, en el caso del trombón, su motivo se inicia en el segundo tiempo, creándose así una textura polifónica de ritmos y de timbres: trombón, tambor, *pizz.* de contrabajos y de violines, chelos con arco.

Desde el compás 48 de la misma primera danza, la familia de maderas (excepto fagots) van poco a poco presentando la frase 5 de la Kachampa (tal cual nuestra música de referencia). Primero, un compás; luego, compás y medio y, finalmente, en el compás 57, dos compases completos. La trompeta reemplaza al trombón (frase 3); los contrabajos retoman el motivo inicial de la danza lenta (ritmo de la frase 1); las violas tocan el motivo de la frase 2, pero empezando por su segundo tiempo, y los segundos violines, el motivo de la frase 1, empezando también en su segundo tiempo. Considerando que la frase 4 usa los ritmos de la frase 3, tenemos en los compases 57 y 58 los tres materiales de la Kachampa superpuestos.

The image shows a musical score for measures 57 and 58. The score is written for five parts: maderas (woodwinds), trompeta (trumpet), pizz de violas y violines II (pizzicato violas and second violins), and tambor y pizz de contrabajos (drum and pizzicato double bass). The maderas part is marked with a forte dynamic (f) and a tempo marking of 8^{mo}. The score shows a complex polyphonic texture with overlapping rhythmic patterns from different phrases of the Kachampa. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The maderas part features a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The trompeta part plays a simple, rhythmic line. The pizz de violas y violines II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The tambor y pizz de contrabajos part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a drum accompaniment.

Ilustración 21: nueva polifonía rítmica en *En torno a una danza* a la cual se suma la frase 5 de la Kachampa.

En la misma danza hemos extraído en un fragmento de la letra de ensayo G, solo la línea melódica principal de *En torno a una danza* para compararla con la Kachampa de referencia y observar cómo el autor de la obra fragmenta la melodía original desapareciendo y trasladando algunos de sus elementos. Se trata de las frases 4 (b') y 5 (c) de la pieza referencial.

Kachampa de referencia (transpuesta una 5ta disminuída ascendente)



G línea melódica principal de "En torno a una danza"



Ilustración 22: frases 2 y 3 de Kachampa entrecortadas por silencios en *En torno a una danza*.

En el segundo, tercer y cuarto compás de *En torno a una danza*, algunas notas han sido reemplazadas por silencios. Luego, en la siguiente frase c, las dos primeras corcheas del penúltimo compás de la pieza original se han trasladado al segundo tiempo y la nota final se ha trasladado un compás después.

La danza rápida presenta otro procedimiento de variación melódica: el uso del centro de una frase obviando su inicio y su final.



Ilustración 23: frase 1 de Kachampa con eliminación de su 1er compás y de su nota final en *En torno a una danza*.

Así como la superposición de los tres materiales (a, b y c) distintos de la Kachampa:

129

Oboe c

Clarinete a'

Trompeta b'

Ilustración 24: contrapunto a 3 voces usando las frases 2 (Cl.), 4 (Trp.) y 5 (Ob.) en *En torno a una danza*.

Clarinete y trompeta están escritos en sonidos reales.

El siguiente ejemplo es la frase 3 (b) retrogradada en su melodía más no en su ritmo.

P

f

Ilustración 25: retrogradación melódica de frase 3 de la Kachampa en *En torno a una danza*.

En el compás 151 encontramos la melodía de nuestra frase 3 (b) pero con el ritmo retrogradado de la frase 5:

Kachampa

151 b

♩ = 112

En torno a una danza

f

Ilustración 26: melodía de F2 pero con ritmo retrogradado de F5 en *En torno a una danza*.

La tendencia a los procedimientos contrapuntísticos usando las frases de la Kachampa es marcada en esta obra. En la letra M, tres tom tom tocan al mismo tiempo fragmentos rítmicos derivados de las distintas frases. Asimismo, en las letras O y Q se superponen las 5 voces de cuerdas en *pizzicato*, amplificando la idea inicial de los toms a todas las transformaciones contrapuntísticas posibles extraídas de los tres materiales rítmicos distintos de la Kachampa.

CONCLUSIONES

Del análisis musical de las obras

De los tres materiales (a, b y c) de nuestra Kachampa de referencia, Theodoro Valcárcel usa solo el primero (a'). Sus recursos de "recreación" en relación a la melodía original son la re-armonización y renovación del acompañamiento (mano izquierda) en los aspectos de acentuación y de aceleración rítmica. La melodía misma es variada tímbricamente, sea por cambio de registro o refuerzo con su octava. El cambio de la dinámica es otro de sus recursos y, en la segunda parte de su obra, la transposición o cambio de armadura. Su lenguaje de alturas, que oscila entre lo modal y lo tonal, corresponde a los inicios del siglo XX.

Campos usa dos de los materiales (a, a', b) correspondientes a las frases 1, 2 y 3. Toma de ellos solo su ritmo, jamás su melodía. Tampoco menciona al menos un motivo completo de la Kachampa, lo que hará siempre es cambiar las alturas. Con excepción de la sección final, Campos será fiel al modo pentafónico en su asignación de alturas a los motivos rítmicos de la danza. Otra característica de la obra de Campos es el trabajo motivico: nunca usa más de tres tiempos de las frases originales, y desarrolla su discurso por repetición y por cambio de dirección melódica de sus motivos. Finalmente, está el recurso de la superposición violín-piano de dos motivos correspondientes a dos materiales distintos de la Kachampa.

Respighi usa en su obra los mismos materiales que usó Campos en la suya: frases 1, 2, 3 (a, a' y b) pero en distinto orden de aparición. A diferencia de Campos, sí se acerca a las alturas originales, variando mínimamente algunos ritmos pero sin destruir la idea melódica original. El recurso del *ostinato* rítmico en forma de nota repetida caracteriza los acompañamientos de la pieza de Respighi así como la transformación de una frase rítmico-melódica en solo frase rítmica. Otro recurso de Respighi es la exposición de frases completas (a diferencia de Campos) seguidas inmediatamente de su repetición en un registro opuesto y, a veces, en dirección melódica contraria a la primera presentación. Finalmente, Respighi crea nuevos motivos a partir de los ya expuestos y crea texturas contrapuntísticas de hasta tres voces distintas. Las posibilidades tímbricas y espaciales de la orquesta —los *tempi* rápidos, la acentuación y articulación— hacen de esta obra un modelo en el uso musical de un material tradicional cuya función original fue distinta.

La obra del que firma, a diferencia de las anteriores, usa las cinco frases de la kachampa de referencia (a, a', b, b' y c). Al igual que Respighi, usa a veces solo el ritmo de los motivos para crear secuencias de polifonía rítmica y en cada línea usa una misma altura. Y al igual que Campos, asigna distintas alturas al ritmo de las frases originales. Sin embargo, también usa las melodías originales de dos maneras: 1) las armoniza con intervalos de 4.^a, 5.^a, 7.^a mayor y 9.^a menor, 2) crea nuevas polifonías por medio de la superposición de frases distintas. En ambos casos —armonización con intervalos disonantes y tratamiento polifónico de los distintos materiales— se aleja de la simple monofonía, propia de la danza cuzqueña y también de la música tradicional de Cajamarca, músicas desprovistas de armonía y acompañadas solo por un instrumento rítmico como la caja o la tinya.

Entonces:

- Con solo una frase de cinco posibles, Theodoro Valcárcel trabaja las variaciones de color y, además, crea nuevos elementos derivados para desarrollar su obra.
- Campos toma solo el primer compás de dos frases, los repite en secuencia variando las alturas originales y construye un contrapunto a dos voces entre violín y piano.
- Respighi recurre al *ostinato* de nota repetida para sostener las melodías originales, crea nuevas melodías apelando a la variación melódica y convierte un motivo rítmico-melódico en puramente rítmico al reducirlo a una sola altura. (A remarcar que en su "Danza guerresca" ha apurado bastante el *tempo* tradicional de la kachampa lo cual da a la pieza un aire eufórico, alegre e impetuoso).

- El autor de este artículo usa todas las frases de la kachampa tradicional y recurre a la armonización “stravinskiana” de los motivos, a la superposición de los tres materiales distintos, a la polifonía rítmica de hasta cinco voces usando las 5 frases y a la transformación melódica que utiliza recursos del contrapunto tradicional (inversión y retrogradación).

Conclusión general

Con procedimientos distintos, se percibe en las cuatro obras la danza tradicional cuzqueña e, incluso, su aire guerrero (danza del combate), tal como fue planteada en la tradición andina.

Nacionalismo, polimodalidad, minimalismo y etnicismo —recursos propios de la vanguardia musical del siglo XX— son usados en estas obras. Las piezas de Valcárcel y Respighi corresponderían al llamado nacionalismo (1920-1940), como lo menciona Aurelio Tello en su valioso artículo. Las piezas de Campos y el que firma, escritas a inicios del siglo XXI, manifestarían más bien un encuentro de sus lenguajes personales con las tradiciones musicales de su país.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review*, 15 (2), 189-225. Recuperado de: <http://musicaslatinoamericanas.blogspot.pe/p/factores-de-identidad-musical.html>
- Cáceres, E. (julio de 2001). Música e identidad. La situación latinoamericana. *Revista Musical Chilena* (196), 83-86. Recuperado de: <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12561/12867>
- Fubini, E. (2002). Escuelas nacionales, folclor y vanguardias: ¿elementos compatibles en la música del siglo xx? *Boletín música* (9) Casa de las américas, 18-24.
- Monzón, R. (enero de 2014). Música de vanguardia: definición y principales corrientes. *Revista Catalejo. Com.* Recuperado de: www.revistacatalejo.com/2014/01/09/musica-de-vanguardia-definicion-caracteristicas/
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso Húmero*. Recuperado de: [www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%](http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20)
- Torres, R. (enero de 1988). Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur. *Revista Musical Chilena*, (169), 58-85. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118457/Creacion-musical-e-identidad-cultural-en-America-Latina.pdf?sequence=1>

Anexo 2: *Kachampfa* para piano de Theodoro Valcárcel

KACHAMPFA

(DANZA DEL COMBATE)

THEODORO VALCARCEL

Allegro vigoroso (♩ = 176)

The musical score is written for piano in G major and 3/8 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the tempo marking 'Allegro vigoroso (♩ = 176)' and the dynamic marking 'f staccato'. The score is marked with measure numbers 8, 15, 21, and 28. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with accents and staccato markings throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Anexo 3: Capriccio Péruvien de José Carlos Campos

4

Capriccio péruvien

José-Carlos Campos

Pour Violon et piano

Animé, avec joie ($\text{♩} = 92$)

Animé, avec joie ($\text{♩} = 92$) *avec vigueur*

P *souple et rythmé*

avec peu de pédale

marcato

mf

mf

mf

avec Ped.

sonoro

7

13

18

Anexo 4: fragmento de *Danza guerresca* para orquesta de Ottorino Respighi

18 Allegro impetuoso ($\text{♩} = 152$)

Ott.
Fl.
Ob.
Cl. P.
in *BE*
Cl. in *LA*
Cl. B.
in *LA*
Fg.
C. Fg.
Cr.
in *Mi*
Trb.
in *LA*
Trbu.
Tp.
Tmb. B.
P.
G. C.
T. . t.

Vni I.
Vni II.
Vle.
Vc.
Cb.

PR 1343

Anexo 5: *En torno a una danza* de José Sosaya Wekselman

Danza 1

D $\text{♩} = 84$ Andantino

Picc. 5^{va}

Fls. = *ppp* ————— *ppp*

Obs. = *ppp* ————— *ppp*

Cor. Ingl. = *ppp* ————— *ppp*

Cls. Sib. = *ppp* ————— *ppp*

Fag. = *ppp* ————— *ppp* *p*

Cfag. = *ppp* ————— *ppp*

Tpts.

Tbn.

Perc. 2 $\frac{2}{4}$

Timp. *p*

Vlins. I *pizz* *mp*

Vlas. *pizz* *mp*

Ves. *tutti* *ff*

Cbs. *pizz* *mp*

Danza 2

Musical score for measures 85-88. The score includes parts for Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Cor Anglais (Cor. Ingl.), Clarinet in B-flat (Cls. Sib.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (Cfag.), Cors 1 & 2 (Cors. 1.2), Cors 3 & 4 (Cors. 3.4), Trumpets (Tpts.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. Bajo), Trombone (Tba.), Percussion 4 (Perc. 4), Violin I (Vlns. I), Violin II (Vlns. II), Viola (Vlas.), and Cello (Ves.). Measure 85 is marked with a 'J' and 'a 2'. Measures 86-88 feature a dynamic marking of *f*. The Viola part includes a *pizz.* marking in measure 86. The Cello part has a *gliss.* marking in measure 87.



Musical score for measures 90-93. The score includes parts for Contrabassoon (Cfag.), Trombone Bass (Tbn. Bajo), Trombone (Tba.), Percussion 4 (Perc. 4), Violin solo (Vln. solo), Violin I (Vlns. I), Violin II (Vlns. II), Viola (Vlas.), and Cello (Ves.). Measure 90 is marked with a '90'. Measures 90-93 feature a dynamic marking of *f*. The Viola part includes an *arco* marking in measure 92. The Cello part has a *f* marking in measure 92.



Aplicación de los principios pre-expresivos de la Antropología Teatral al estudio de la géstica de Dirección Coral

Application of the Pre-expressive Principles of Theater Anthropology to the Study of Gesture in Choral Conducting

Por : Rosario Elena García Barraza
Universidad Nacional de Música

chgarciab@yahoo.com.mx

Resumen

En la corriente de búsqueda de nuevas fuentes para comprender y ampliar el lenguaje gestual del director de coros, la autora reconoce en este los Principios pre-expresivos de la Antropología Teatral. Da cuenta, además, de la cercanía entre la labor del actor y el del director de coros y la posibilidad de intercambio teórico y técnico entre el teatro y la Dirección Coral.

Palabras clave:

Cuerpo y música; principios pre-expresivos; Antropología Teatral; géstica; Dirección Coral

Abstract

Amidst the current trend towards the search for new sources to understand and expand a choral conductor's gesture, the author recognizes Pre-expressive Principles of Theater Anthropology in the latter. In addition, the author realizes the proximity of the work of the actor and the choir conductor and the possibility of theoretical and technical exchange between Theatre and Choral Conducting.

Keywords:

Body and Music; pre-expressive principles; theater anthropology; gesture; choral conducting.

Recibido: 02/04/17

Aceptado: 10/06/17

INTRODUCCIÓN

La inquietud por el presente tema de investigación viene de tres años atrás. Por entonces tomé contacto con el actor Franklin Chávez quien estaba por sustentar su tesis de licenciatura. En ella describía la presencia escénica de los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú - OSN. Este encuentro fue crucial para mí porque desde antes venía buscando explicación teórica que sustentara la expresividad del director de coros. En su tesis observaba a los intérpretes instrumentistas de la OSN y directores invitados. Los roles del director de orquesta y el de coros siempre han sido diferentes.

Los tratados de gesticación del primero, desde siempre, han servido como referentes técnicos para el segundo -ante la falta de teoría propia de la especialidad- con las consecuencias de ampulosidad y otras limitaciones. Por ello, cuando, además, pude leer el *Diccionario de Antropología Teatral* de Eugenio Barba, con más detenimiento, vi una luz y una veta.

El trabajo de Chávez sobre el tema resulta pionero en el país. Al tratarse de un profesional de la actuación, su perspectiva era externa y como tal sus descripciones. Así surgió la pregunta ¿Cuáles de los principios pre-expresivos de la Antropología Teatral son posibles de aplicar al estudio de la gesticación de Dirección Coral?

Desde entonces pude observar el lenguaje gestual de la Dirección Coral y el logro de la expresividad de manera distinta. Fue una consecuencia lógica el llegar al objetivo de esta investigación: conocer los Principios pre-expresivos de la Antropología Teatral y su aplicación al estudio de la gesticación de Dirección Coral. Por ello me centro en unos pocos principios reconocibles y aplicables en esta disciplina.

Las descripciones son producto de mi experiencia como docente y directora de coros vocacionales durante más de dos décadas. Se hacen de manera textual por la dificultad de realizarlo en gráficos, los que solo mostrarían la linealidad y dirección de los mismos. Ensayar un coro para grabarlos en vídeo sería lo ideal pero no es posible por el tiempo de preparación de este trabajo académico. Los ejemplos musicales son tomados de los problemas abordados y superados exitosamente por mis alumnos de dirección, de la especialidad de Educación Musical del año anterior, los cuales merecieron, de parte del jurado examinador, el reconocimiento y felicitación por su expresividad.

1. En búsqueda de un lenguaje más amplio

Desde la llamada Grecia clásica el rol del director ha sido el de marcar el tempo. Así, el estudio de la Dirección Coral se ha centrado en la técnica gestual del mismo (Ordas 2013, p. 10). Aun, hace treinta años podemos encontrar pruebas de ello. Scherchen (1988, p.18), citado por Ordas (2013, p. 11), afirma: “El director dispone de tres medios de expresión: el gesto, la mímica expresiva y la palabra (...)”, para luego pasar a explicar por qué quedarse con la primera -el gesto - desechando los otros por ser problemáticos y dar resultados contradictorios.

a. Comunicación: ¿dictadura o diálogo?

Antaño se entendía la labor del director como una dictadura en la cual el coro hacía las veces de teclas de un piano. El director era quien plasmaba su ideal estilístico por encima de las concepciones de cada uno de los integrantes del coro. Las nuevas corrientes de dirección plantean un diálogo continuo, fluido y enriquecedor; un producto de interacción entre director y coro; tal y como lo plantean las corrientes pedagógicas contemporáneas en Educación. Es curioso que aun en obras como la de Scherchen (1933, p. 244) se reconozca tempranamente, pero no se enfatiza, este contacto. Al respecto dice:

Dirigir significa establecer un contacto espiritual entre una pluralidad de hombres; cuanto más sencilla, pura y concentrada sea la actividad que a dicho fin se encamina, más elocuente y más inteligible será el resultado, y con más puro gozo y mayor intensidad emotiva se entregarán los músicos al trabajo de recrear en ritmos y sonidos el fondo inefable de la obra musical.

Esto cambia la perspectiva de la gesticación de dirección, pues ya no solo sirve al papel de modelar el sonido, sino que el director debe profundizar en incidir en la afectividad del coreuta para que responda y se desarrolle un diálogo entre ellos, con lo cual, los recursos expresivos de la gesticación necesitan enriquecerse. Estos planteamientos nuevos enrumban el curso de las investigaciones hacia esa búsqueda.

Los primeros hallazgos de trabajos al respecto, tienen que ver con el gesto vertical o el gesto lateral en la marcación de los esquemas de dirección y que sí afectan la calidad del sonido y la entonación. Aún hoy sigue el debate entre quienes afirman la tradición de la verticalidad de quienes dicen que el aporrear la música la mata. Por otro lado están quienes van más allá de la marcación. Así Wayne (2005, p. 68) encuentra que el uso de gestos no verbales por parte de directores tiene respuesta en

la interpretación musical, aunque hay también un factor socio cultural que lo facilita. Por su parte Val (2015), al hablar sobre el gesto, la expresión facial y el lenguaje corporal, dice:

He podido comprobar que estos elementos influyen en el sonido del coro (calidad, emisión, afinación, fraseo...) porque su actitud es diferente. He apreciado que los coros amateur son más sensibles a estos cambios que un coro profesional, pero en cualquier caso, todos valoran que el director se implique en el proceso de comunicación ya que así se sienten más cómodos cantando. Por tanto, no sólo es importante tener un buen gesto de dirección, sino que tenemos que prestar atención a nuestra expresión facial y a nuestro lenguaje corporal, ya que el coro nos percibe como un todo.

Otros investigadores enrumban hacia fuentes de otras disciplinas. Una de ellas es la teoría de la cognición corporeizada, la cual plantea que la cognición no solo implica el sistema nervioso y los procesos mentales sino que el ser humano, al ser un sistema complejo, también se apropia del conocimiento a través del cuerpo. Ordas y Blanco (2013, pp. 456-464) entienden la performance coral desde esta perspectiva e inician la pesquisa de esa evidencia en términos expresivos.

b. Rol del director

Para dirigir un coro en el cual exista un diálogo director-coreutas, se requiere de un profesional idóneo. Da Silva (2003, pp. 3-4) cuestiona la actual formación de directores de coro por la no pertinencia con su rol como intérprete y creador, ello necesariamente lleva a la concepción de un nuevo perfil con capacidades acordes a su actividad profesional. Por lo tanto, se puede pensar en la urgencia que tiene la comunidad de directores corales de hallar y contar con nuevas herramientas para su actuación. Esta necesidad se traduce en un deseo de comprender mejor el fenómeno: creación musical – director y coro intérprete – público, abordándolo ya no desde una perspectiva lineal y unidireccional sino más bien holística, multidimensional y dinámica. En un ansia de aprehender el fenómeno y perennizarlo para luego hacerlo factible de estudio, análisis y propuestas. Ello a su vez conduce a la búsqueda de códigos que permitan el poder traducirlo, comunicarlo y operar en él.

Es en toda esta vertiente que encontramos trabajos de investigación que muestran lo descrito desde diferentes perspectivas. Una prueba de ello son las estadísticas de Dorsey (2011) citado por Perez-Aldeguer (2014, p. 390) quien en los datos compilados hasta el año 2011 del *Choral Journal*, revista especializada sobre estudios corales, indica que de 78 categorías distintas, el área temática de Dirección Coral y técnicas corales cuenta con el 11,16% del total de trabajos, siendo la más destacada.

c. Términos y conceptos

Los cambios de perspectiva actuales conducen a una ampliación de términos y conceptos para su estudio. Así Ordas et al. (2014, p. 1) cita a Naveda y Lemaan (2009, 2011) y trata de la “morfología del gesto”, refiriéndose a la dinámica de los movimientos (velocidad, aceleración, fuerza), y a la “topología del gesto”, refiriéndose a la posición que ocupan los movimientos en el espacio; ambos convertidos en nuevas categorías de análisis.

d. La partitura del gesto

Otra de las inquietudes de los investigadores en Dirección Coral es el plasmar los gestos de tal manera que puedan ser perennizados, tal y como se hace con la música a través de la partitura. Así, Bellingham (2001, p. 74) experimentó con el desarrollo de un vocabulario y codificación gestual basado en la teoría del movimiento de Rudolf Laban. Este es un gran paso para la ampliación de fronteras, ya que la teoría en mención está planteada para la codificación de movimientos en la danza, con lo cual los investigadores comienzan a nutrirse de otras disciplinas artísticas para complementar los vacíos cognitivos y técnicos. Los resultados hallados muestran la posibilidad del uso de códigos de escritura para describir el espacio eufónico y también la eficacia en emplear seis de los ocho posibles términos planteados por Laban, quedando pendiente la necesidad de adaptación en los dos restantes. Esto último no ha ido en desmedro de su aplicación, sino todo lo contrario, ya que luego este planteamiento ha sido plasmado en talleres aplicativos del mismo, e incluso, ha quedado probada su efectividad en la formación de directores.

La transcripción del gesto a un código simbólico y a un vocabulario unívoco es la meta, pues llegar a ello haría posible apropiarse de los fenómenos de la *performance* coral de una manera que se puedan analizar y estudiar sus resultados expresivos.

La tecnología actual permite nuevas formas de graficar fenómenos. Ordas, Martínez y Alimenti Bel. (2014) experimentan actualmente con la graficación del gesto en coordenadas de tres dimensiones, y su análisis en relación al contenido musical y su resultado expresivo. Sus últimos hallazgos nos muestran que la escritura musical de hoy es insuficiente y que la variabilidad del gesto sería la responsable de comunicar lo expresivo del mismo. Es pues materia de estudio y análisis de futuras investigaciones.

2. Principios pre-expresivos en Dirección Coral

a. Eugenio Barba, la Antropología Teatral y los Principios pre-expresivos

En todas las culturas existen manifestaciones artísticas que se dan en el tiempo. Nacen de la relación del hombre con su entorno y se nutren de él. En todas ellas existen artistas que expresan, a través de su actuación, creaciones que revelan el sentir y pensar del grupo humano al cual pertenecen. Estos seres prestan su cuerpo para que otros tantos personajes tengan vida sobre el escenario. Es de entender que siendo producto de la sociedad tengan algo en común que los hace diferentes y que torna creíble su discurso expresivo.

Esta inquietud es la que lleva a Eugenio Barba, autor italiano, en 1964 a fundar el Odin Teatre de Dinamarca. Antes de ello ya había trabajado y adquirido experiencia en el Laboratorio Teatral de Grotowski donde asumió, entre otras tareas, la de viajar y adentrarse en antiguas tradiciones asiáticas y orientales.

En una primera etapa, todo el trabajo, en el Odin Teatre, se desarrollaba en la más resguardada intimidad... A este momento Barba lo llamó secreto. Luego vino el segundo periodo de investigación al que denominó "trueque": el intercambio de nuestra presencia teatral (entrenamiento, espectáculos, experiencias pedagógicas con las actividades de otros grupos teatrales o con grupos de espectadores donde trocaban sus experiencias con culturas disímiles y lejanas. (Centeno, 2005)

Se sabe que incluso el Laboratorio Teatral de Grotowski visitó el Perú, donde tomó contacto con el Conjunto Nacional de Folklore en Lima; existe, además, testimonios orales de su paso por Ayacucho.

Dieciséis años después, en 1980, Barba funda la Escuela Internacional de Teatro Antropológico (*International School of Theatre Anthropology – ISTA.*), un taller laboratorio de investigación teatral que tiene base permanente en Holstebro (Dinamarca). Se trata de una red multicultural de artistas y expertos que dan vida a una universidad itinerante. Está conformada por un grupo interdisciplinario y sus principios provienen del análisis de distintas formas teatrales y espectáculos pertenecientes a las más diversas tradiciones, no solo occidentales, sino también orientales, tanto contemporáneas como antiguas, que se enfocan en el manejo del cuerpo del actor.

(<http://www.atalaya-tnt.com/index.php?id=178>), (Citado por Rodríguez, 2009, p. 12).

En un inicio tomaron contacto con el *Teatro Kabuki* y el *No japonés*; el *Teatro Balinés* y el *Teatro Kathakali* de India. Hasta hoy mantienen periódicamente encuentros itinerantes. Centeno (2005) hace notar que la investigación que se realiza en el ISTA se aleja en parte de la tradición occidental del actor y de su base científica: la Psicología.

Producto de la labor compilatoria y analítica del ISTA, surge el concepto de Antropología teatral como nuevo campo de estudio. He aquí algunas descripciones:

Nace del esfuerzo de ligar las diversas manifestaciones de representación a partir del cuerpo del actor y su relación con el espacio en el presente de la actividad y que relaciona dos actores: uno que provoca el mensaje (el actor) y el otro que lo completa presenciándolo (el público). (Chávez, 2013, p. 11)

Su objeto de estudio es el comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida cotidiana. Esta utilización particular, extra-cotidiana, del cuerpo en el Teatro, es lo que se llama técnica. (Barba en Rodríguez 2009, p. 122)

Barba y Savarese (2010, p. 13-14) explican de qué manera la Antropología Teatral aborda el objeto de estudio:

Un análisis transcultural del Teatro muestra que el trabajo del actor es resultado de la fusión de tres aspectos que se refieren a tres niveles de organización diferentes:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, inteligencia artística y ser social que lo hacen único e irreplicable
2. La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irreplicable personalidad de un actor.
3. La utilización de la fisiología según técnicas corporales extra cotidianas. En estas técnicas se hallan principios recurrentes y transculturales...Aplicados a algunos factores fisiológicos (peso, equilibrio, posición de la columna vertebral, dirección de la mirada) estos principios determinan tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas nuevas tensiones generan una calidad de energía diferente, vuelven al cuerpo teatralmente “decidido”, “vivo” y manifiestan la “presencia”, su *bios* escénico atrae la atención del espectador *antes* que se introduzca alguna expresión personal.

He aquí lo más importante. A los principios mencionados en este tercer nivel se les da la denominación de *Principios pre-expresivos*, porque son los que guían al actor en el uso de su presencia física para lograr expresividad, es decir, se constituyen en las bases de su acción expresiva.

En este artículo de investigación solo se describen aquellos principios que se relacionan al objeto de estudio. Existen otros tantos que también se reconocen en la géstica.

- Principio de extra cotidianeidad

Cuando Barba se reencuentra con las tradiciones del Teatro oriental reconoce y conceptualiza dos aspectos de la técnica corporal: una técnica cotidiana y otra extra cotidiana. Sobre este fundamento se desglosan los demás.

Cardona (1989) explica que: “*para poseer una técnica es preciso cambiar de cultura corporal*”. Hay que desculturizarse y que este proceso prepara a los actores y bailarines para que, estando en escena, pierdan sobre el escenario el comportamiento ‘natural’ ‘espontáneo’; pierdan los condicionamientos de su cultura” (p. 26). Esto hace la diferencia física en su actuar y logra esa aura que todo artista exitoso tiene.

- Principio de dilatación - oposición

Barba llama dilatación a un efecto perceptible para el público, no a algo concreto; no se trata de la dilatación corporal ni del movimiento; si hay juego de tensiones opuestas, el resultado será la dilatación, pero es la dilatación de la presencia. Una contracción de la mano provoca dilatación porque el público mirará la mano. (Lizárraga, 2014, p. 285).

- Principio de alteración de equilibrio

Si seguimos las ideas de la Antropología Teatral, el bios del actor se basa en una alteración del equilibrio; todos los actores, aunque a veces de forma inconsciente, abandonan la técnica cotidiana del equilibrio y encuentran otro tipo de equilibrio, el equilibrio precario, que dilata las tensiones de su cuerpo y contribuye a la creación de un cuerpo pre-expresivo. El equilibrio es el resultado de una serie de tensiones musculares que cambian constantemente y crean una especie de danza interna: Ni siquiera en el simple hecho de estar erguidos estamos del todo inmóviles; el equilibrio perfecto

no existe en el caso del cuerpo humano, a no ser que esté en una posición de total abandono, como tumbado en el suelo. En general, el peso del cuerpo se está ajustando continuamente y pasa de un lugar a otro de la planta del pie...El juego con el equilibrio precario es un mecanismo más para hacer interesante el cuerpo, no por lo que representa sino por su forma y su bios. (Lizárraga, 2014, p. 318-319).

- Principio de derroche de energía

Consiste en ir contra el máximo rendimiento por el menor esfuerzo, y sigue el principio que altera el orden de la vida cotidiana y lo fuerza a gastarse en un desperdicio sobrenatural de energía. Este desperdicio de energía no tiene por objetivo mostrar este derroche de energía, pero lo puede hacer, pues puede observarse hacia afuera en una expulsión de movimientos o hacia adentro en una acumulación de movimiento. (Chávez, 2013, p. 18)

- Principio de Omisión

Chávez (2013, p. 20) lo resume así: “Alude a un proceso de absorción de energía, como si todo el movimiento se concentrara en una quietud que está lista para estallar. La acción anterior se detiene en una acumulación tensa en el espacio”.

b. La géstica de Dirección Coral y sus vacíos

La tradición en dirección nos señala que el director se debe preocupar por una correcta marcación de la mano derecha en los esquemas métricos, modificadores de tempo tales como el calderón, *ritardando*, *acelerando*, y otros problemas rítmicos los que incluyen cortes transitorios y conclusivos. La marcación también lleva la responsabilidad de indicar el tipo de articulación.

La derecha está reservada para indicar entradas y sugerir o recordar al coro la dinámica ensayada. Pero en sí gran parte del resultado final se debe a la etapa de preparación en los ensayos, donde se finiquita hasta el último detalle de la interpretación. Todo esto responde a la concepción de un solo ideal estilístico, el del director coral, que se plasma a través del instrumento llamado coro, del cual solo se espera su producción sonora en una interacción unidireccional director-coro.

Hoy la perspectiva es diferente. Hay una partitura que evidencia una creación y un compositor, la cual tiene un texto y un contexto. Este medio escrito habla a un nivel más profundo que notas, figuras, símbolos, términos y texto literario, es decir, hay un primer campo comunicativo creación-director. El fruto de este primer diálogo es el que se pone y propone al coro, quien filtra esta propuesta dándole vida, pues se trata de un ente vivo con sensibilidad, sentimientos, cuyos integrantes los traducen en fenómeno sonoro. La gama de filtración potencia o encubre aquello que pasó por el intelecto y sistema límbico del coreuta, como ente singular y del grupo de coreutas, como ente corporativo, quienes también potencian o aminoran su resultado como consecuencia de lo que perciben auditivamente entre ellos y lo que perciben en los códigos visuales que utiliza el director para comunicarse.

A todo esto hay que sumar que lo logrado en sonoridad y expresividad, producto de los ensayos, se transforma debido a dos factores: la acústica del recinto de la presentación y el dialogo anímico con la audiencia, el que puede percibirse o es reflejado en sus movimientos, ruido del roce de la ropa o el silencio sepulcral que indica atención extrema. Por todo lo antes descrito se puede afirmar que la comunicación gestual del director con el coro necesita más elementos a traducir pues cada presentación pública es única.

Respecto a la teoría sobre géstica de dirección, esta siempre ha incidido en describir la direccionalidad de los brazos en relación a una batuta imaginaria, teniendo como referente muscular el peso de esa direccionalidad. Esta teoría resulta insuficiente, ya que como se describe en los párrafos anteriores, los aspectos métrico y dinámico no son los únicos a conducir o solucionar en cada presentación pública. La teoría no incluye en sus elementos al sonido y al afecto o la expresividad en términos técnicos. Desde siempre, estos últimos se han tratado y enseñado por imitación directa de maestro a alumno. Rodríguez (2013) lo explica así:

Al intentar diseccionar y describir estos gestos, que son fruto a la vez de una aguda intuición y de una depurada técnica, debemos decir de nuevo que es muy difícil el hacerlo por escrito, cosa que en los tratados no suele advertirse. Lo que necesita un largo párrafo de explicación, quizá poco inteligible, resulta claro

y simple cuando se ve hecho por un director, aplicado a un caso concreto. Por eso, la práctica de la dirección, frecuente y bajo la guía de un buen profesor, es absolutamente imprescindible para la formación del joven director.

Otro aspecto que llama la atención es que los tratados de la especialidad hablan de la importancia de la mirada como contacto entre el director y el coro, mas no se ha teorizado sus características o su uso específico, como sí lo han hecho las teorías de actuación, tanto para actores como para bailarines, en las cuales se indica el tipo y ángulo específico de la mirada y se incluye estos datos en la partitura gestual o de movimiento.

c. Puntos de convergencia entre el teatro y el canto coral y entre el actor y el director de coros

Tanto el teatro como el canto coral tienen en común el ser artes en el tiempo. Tanto el actor como el director de coros cumplen un rol dentro de él, puesto que ambos están en escena.

En el rol específico del actor y el director de coros, ambos usan su cuerpo para comunicarse. En el teatro se da la triada actor- personaje- espectador. En el canto coral, el actor es el director de coros y el personaje es el coro quien dice el texto.

En el teatro se mezclan realidad y ficción y es una de sus características más importantes. En el canto coral también. Todo lo que se narra, emula, parodia o imita es ficción que se hace realidad o realidad que se convierte en ficción. El coro asume uno, dos, tres, o muchedumbre de personajes a través de cada una de sus cuerdas; incluso el rol de escenografía, llámese ríos, bruma, pájaros, viento, luz, pueden representarse melódica o armónicamente.

En el teatro se dice un texto. En Medio Oriente el canto coral es básicamente hablado o recitado. En el Teatro los personajes tienen desplazamientos o movimiento. En África no se concibe el canto coral sin movimiento. El actor mimo, variante del Teatro, no usa la voz sino solo gestos. El director de coros no usa la voz, se sirve de la géstica para comunicarse.

Comparando en ambos casos: obra de teatro - canto coral o actor – director de coros; cada actuación, presentación o representación es única e irrepetible.

En el caso del teatro no se cuenta con una teoría única del teatro como disciplina autónoma, sin embargo han podido desarrollarse disciplinas parciales como la Historia de la literatura dramática, la Sociología del teatro, la Antropología Teatral, la Etnoescenología, la teoría etnogramática o la Semiótica teatral, esta última dedicada al estudio de los códigos y signos teatrales. Además, existen diversos laboratorios de investigación teatral en diferentes partes del mundo que nutren a estas disciplinas. En el caso del canto coral lo que existen son líneas de investigación muy recientes: unos acerca de la técnica vocal, historia, cuerpo y música o la sociología del canto coral, todos estos en relación con el estudio del fenómeno, y otras orientados al estudio del gesto, sus códigos y la expresividad, tanto propios como aquellos que, a falta de teoría, los relacionan con otras artes, entre ellos el teatro y la danza. Aún estas líneas de investigación no se constituyen en disciplinas parciales. Su teoría está en construcción.

d. Aplicación de los Principios pre-expresivos a la géstica de Dirección Coral

Los Principios pre –expresivos no necesariamente se dan aislados. El músico como artista tiene un bios único que actúa en perfecta armonía, no puede segregarse en partes. Por tanto, aunque con la finalidad de análisis se describen separadamente, debe entenderse que son continuos y que se articulan entre sí.

- **El principio de omisión entendido como la ausencia de movimiento mas no de acción**

Al igual que un actor en escena puede estar en absoluta inmovilidad y sin embargo comunicar un texto mudo con su porte, mirada activa o pasiva, rostro, tono muscular, orientación espacial de su cuerpo, cabeza, pies, brazos, manos, palmas y puntas de dedos; el director de coro también hace buen uso de esta inmovilidad en determinadas situaciones, por ejemplo: dar marco a una obra, separar una frase, llamar la atención sobre un cambio o, requerir energía extra para un pasaje o ataque importante. Es en ellas que puede reconocerse el principio de omisión.

Si nos remitimos a esculturas como el Ángel que señala, famosa escultura del parlamento austríaco dedicado a la diosa griega *Pallas Athenea* o la *Venus de Arles del Louvre*, atribuido a Praxíteles, o

Cupido y Psique de Antonio Canova, veremos en ellos actores en situación de inmovilidad diciendo un texto. (Ver Anexo).

Como se observará, el hecho de no haber movimiento no significa inacción. Solo el cuerpo sin tono muscular sin energía puede tenerse por inerte y cuyo mensaje o texto ha concluido.

En ciertos pasajes de obras corales hay silencios que hablan y hay silencios que respiran. Hay ataques esperados y hay ataques súbitos. Hay exclamaciones, gritos y aun susurros intensos que requieren enmarcarse, hacerse notar al coro y al espectador o prepararse para abordarlos. Estos requieren anticiparse con energía extra, sobre todo en dos casos a los que nos referiremos a continuación:

- **El principio de omisión y el silencio marco**

Rodríguez (2013, p. 93) usa la denominación “silencio marco” y explica que antes de comenzar una pieza hay necesidad de dar unos segundos previos de preparación al público para que se separe del contexto y ponga fuera de su mente todo aquello que no sea lo que está por presenciar. Se hace la aclaración que no solo es oír, sino también ver, porque el público no es ciego. Recordemos que la percepción es un proceso mental que se da en base a sensaciones y que estas no son aisladas. El cerebro construye una percepción con la información de todos los sentidos que la pueden registrar y lo hace de manera integral; el que haya un canal de preferencia de ingreso no significa que los otros no estén funcionando o no estén presentes.

Son estos segundos previos los que requieren del director ponerse en el pódium de la expectativa y mostrar su *bios*, su presencia escénica en todo su esplendor. Este punto de partida tan importante será la garantía de un buen discurso expresivo, porque el público al sentir y ver su presencia tendrá mayor disposición a escuchar su propuesta musical. Por otro lado, este silencio marco sirve de preparación al coro para ponerse en situación rítmica, melódica, tímbrica, emotiva, idiomática y abordar la obra. Generalmente aunque no se cuente en voz alta, el coro la percibe medida en pulsos. Aquí también el coro muestra su *bios*. El maestro de Dirección, puede notar que un estudiante se coloca frente al coro, levanta las manos, espera un momento, respira y da la entrada inicial sin lograr, artísticamente, decir nada; mientras otro estudiante hace el mismo silencio marco, espera el mismo tiempo y respira dando la entrada y empieza un discurso musical diferente. ¿Cuál fue la diferencia? El principio de omisión. Faltó acúmulo de energía. Rodríguez (2013, p. 94) dice que esta se necesita para generar la tensión necesaria y hacer un buen ataque. En términos de Barba, se agregaría que no mostró su *bios*, no se hizo creíble, no fue expresivo, su presencia escénica fue cotidiana.

Haciendo comparación con el actuar de los políticos, ellos antes de decir algo o responder alguna pregunta no lo hacen inmediatamente, se yerguen, se quedan quietos como diciendo “silencio, voy a hablar, escuche que aquí hay autoridad y dominio”, y recién entonces responden. El público percibe en muy pocos segundos su nerviosismo, incomodidad, satisfacción, suficiencia, y de ello depende la credibilidad y atención que se les preste. Entonces, si los seres humanos nos percatamos de ello, también lo hacemos ante quien da un discurso musical, en este caso, ante la gesticación del director frente a un coro.

- **El principio de omisión y el principio de derroche de energía en las anacrusas virtuosísticas**

El gesto anacrusístico o de ataque no solo es necesario al principio de una obra, es de diversos tipos y puede ser necesario cuando hay algún parámetro nuevo o cambio de parámetro en el discurso musical.

Gallirgos (2014, p. 62) describe la anacrusa virtuosística como aquella que requiere de una ejecución en la que se emplea algún tipo de gesto especial más allá del típico batido sobre pulso anacrusístico.

En el caso de las anacrusas virtuosísticas es donde se puede reconocer con mayor notoriedad el principio de omisión. Este puede tratarse de un inicio o de una entrada que requiere impulso y hacerse visible para los coreutas. En la experiencia docente de esta investigadora, se puede observar muchas horas de ensayos dedicadas a tratar estos pasajes sin mucho éxito, pues existen directores novatos que utilizan movimientos ampulosos y con fuerza desmedida para un grupo coral pequeño, jóvenes inexpertos que se “tiran al piso” o sobre los coreutas para dar esta entrada, o conductores cautelosos que dan uno, dos, tres o ‘n’ cuentas de compases con antelación y que transmiten su nerviosismo, inseguridad y temor de errar a sus coreutas.

El principio es simple. Si se requiere impulso, hay necesidad de mayor energía y si se genera esa necesidad se requiere obtenerla de algún lado. ¿Cómo hacerlo? , ahorrándola del tiempo anterior, es decir acumulándola. Un freno seco es un dique de contención y cuando se levanta el dique la energía fluye abruptamente y con fuerza. Ese momento previo al ataque es el importante. Una antelación con un movimiento acelerado en relación a lo que venía conduciendo seguido de una inmovilidad abrupta de llamada de atención y a continuación una batuta limpia en diseño, no sobredimensionada para la dinámica correspondiente con un ictus claro en una línea de inflexión visible, hacen innecesarios los movimientos ampulosos, los ademanes de cabeza y la utilización de todo el cuerpo para dar seguridad al coro.

Debe entenderse la omisión o ausencia de movimiento de naturaleza activa, no se trata de una parada sosegada y de descanso sino un freno súbito con tensión o energía visiblemente contenida que genere expectativa en los coreutas y asegure sincronía del impulso motor subsiguiente.

En el siguiente pasaje de la obra coral llamada *Rorate Coeli* (Introito del Dom. IV de Adviento; Isaías 45,8) de *Josef Rheinberger* Op. 176, n°1, podemos observar la posición del silencio antes de las palabras *et nubes* (compás 33). Es un silencio pequeño pero que viene de una frase en pianísimo y que continúa en un *forte*. (Figura n° 1)

El gesto según la teoría tradicional sería el graficado como a) en movimiento continuo. Más el texto al cambiar a una orden, por ello el cambio de dinámica, pide que este compás se traduzca en un gesto cuya linealidad se grafica en b) en movimiento discontinuo, con aceleración en el tercer tiempo y parada súbita, el cual, para hacerse aún más visible y crecer en energía y tensión al final de este pulso, necesita que las muñecas a su vez roten hacia dentro quedando las palmas hacia fuera. La salida y ataque haciendo un derroche de energía se hace súbito e instantáneamente se repone la posición frontal de las muñecas; la juntura de los dedos índice y medio afinan el diseño hacia la vertical ascendente. Es notoria la necesidad de más de una direccionalidad del movimiento, se necesita un involucramiento del torso en especial de brazos y antebrazos que hagan visible este acúmulo y desborde de energía que genere el impulso motor siguiente.

31

S de - su - per, ro - ra - te et nu - bes plu - ant, nu

A de - su - per, ro - ra - te et nu - bes plu - ant, et

T de - su - per, ro - ra - te et nu - bes plu - ant, et

B ro - ra - te coc - li et nu - bes plu - ant, et

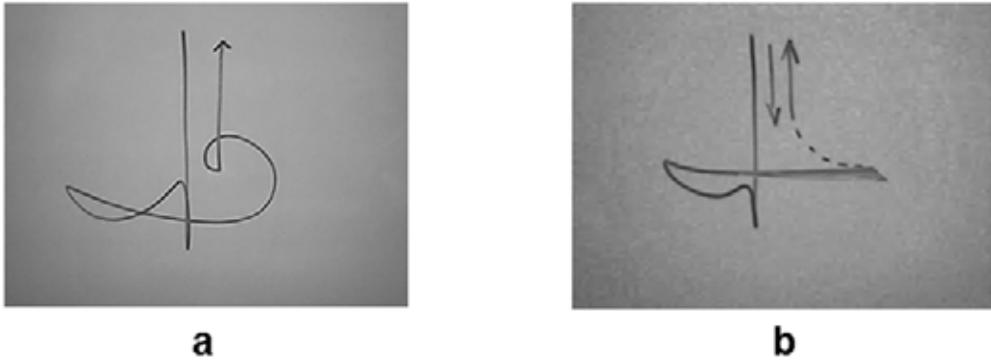


Figura Nº 1. Transcripción de un fragmento de la obra *Rorate Coeli* de *Joseph Josef Rheinberger* Óp. 176, nº1, y diseños de géstica. Fuente: elaboración propia.

En la solución de este otro pasaje de la obra *Tollite portas*, ofertorio para la vigilia de Navidad de Giovanni Battista Martini, también son observables los principios de omisión y derroche de energía. (Figura nº 2). El silencio del compás 15 en el tercer tiempo genera un problema de imprecisión en la primera sílaba de la palabra *Tollite*, más si se tiene en cuenta que se trata de un ataque en la consonante T luego de un punto seguido en el texto, y viene de una textura polifónica hacia una homofónica. La omisión en el tercer tiempo bajo este enfoque es una alternativa a lo tradicional. Hacer un corte con movimiento continuo, es decir un corte de tipo transitorio en ese tercer tiempo, expresivamente no es eficaz ni da seguridad al coro.

Figura Nº 2. Transcripción de un fragmento de la obra *Tollite portas* de *Giovanni Battista Martini*. Fuente: elaboración propia.

La experiencia docente de entrenar en técnica de dirección y, en particular, cuando los alumnos a cargo de la autora abordaron estas dos obras, ratifican lo afirmado. Lo que se ha descrito no es nuevo en gística. La observación en vivo de directores de coro con vasta experiencia en la solución de pasajes similares a los anteriores, lo corrobora. Lo nuevo es que no se ha descrito cuándo hacerlo, cómo hacerlo, por qué es necesario hacerlo y, sobre todo, en qué se basa y cómo se explica la efectividad en la solución de ciertos problemas que requieren técnica y expresividad.

Por otro lado, se debe agregar que la concepción estilística de una obra varía entre los directores que la interpretan y, por lo tanto, su gística está al servicio de ella. Así, la cantidad de impulso retenido descrito como principio de omisión está en relación directa con el derroche de energía liberado como consecuencia de ello y, esto volcado a la interpretación musical, hace que no hayan dos iguales. Así, por ejemplo, si observamos los compases 113 al 115 del motete *Dixit Dominus* de George Frideric Handel, HWV 232 Psalm 109, pasaje hacia el final del primer movimiento, podemos advertir entradas en anacrusa a las que pueden darse diversas formas de enfrentarlas.



112

VI.

Vla.

S. I
mi-cos, do-nec po-nam i-ni - mi-cos, i-ni-mi-cos sca - bel

S. II
mi-cos, do-nec po-nam i-ni - mi-cos, i-ni-mi-cos sca - bel

A.
mi-cos, do-nec po-nam i-ni - mi-cos, i-ni-mi-cos sca - bel

T.
dum tu o - rum, sca - bel-lum pe-dum tu-o-

B.
mi-cos, do-nec po-nam i-ni - mi-cos, i-ni-mi-cos sca - bel

Cont. Org. Tum.

Figura N° 3. Fragmento de la obra *Dixit Dominus*, HWV 232 de George Frideric Handel.

Fuente: [http://www0.cpld.org/wiki/index.php/Dixit_Dominus,_HWV_232_\(George_Frideric_Handel\)](http://www0.cpld.org/wiki/index.php/Dixit_Dominus,_HWV_232_(George_Frideric_Handel))

En el video del link siguiente: se observa que el director concibe las entradas muy enérgicas y para ello retiene los pulsos previos (principio de omisión) dando entradas muy destacadas: <https://www.youtube.com/watch?v=dS65-ZvUSSM>

Mientras que en los dos siguientes, los directores mantienen el movimiento continuo logrando otro resultado expresivo muy proporcional a la cinética de su batuta:

<https://www.youtube.com/watch?v=qr43EB6aTwc>

<https://www.youtube.com/watch?v=SdMjj9jk-Y8>

- **El principio de alteración de equilibrio y de dilatación en la postura y la gística para cambios de dinámica**

La gística de dirección indica una postura del director cuyas características son: alineada, es decir en vista lateral, verticalidad de hombros en relación con las caderas y arcos de los pies con los brazos hacia el frente, en vista frontal, con los pies ligeramente separados y los codos separados del cuerpo. Esto genera una suerte de pedestal humano cuyos brazos y antebrazos llevan literalmente el peso del discurso musical.

En los cambios de dinámica, el miembro izquierdo es el encargado de indicar las fluctuaciones del mismo, ya sea acercándolo o alejándolo del cuerpo o aumentando la amplitud del movimiento métrico; para cambios más sutiles en piano los dedos asumen esta función. Pero cuán visible es esto cuando se necesita ambos miembros marcando métrica por una tesitura polifónica, o por un compás sesquiáltero o por ser dispar; también en los casos en que la agrupación coral depende de ello por ser muy aficionada o tener poca experiencia. En estos casos los cambios de dinámica suelen pasar desapercibidos a menos que sean diametralmente opuestos.

El principio de alteración de equilibrio señala que variar el eje postural, trasladar el peso a las caderas como punto vital energético desde donde nace el movimiento y/o elevarse de tal manera que se vislumbre un cuerpo de la cintura para abajo a tierra y una parte superior liviana hacia el infinito, dilata la presencia, el *bios*; la hace visible. Este principio aplicado a la gística de Dirección Coral puede reconocerse cuando se da solución a los problemas descritos en el párrafo anterior.

En el caso de cambiar de dinámica de más a menos, el inclinar el eje postural ligeramente hacia atrás, además de acercar los brazos y manos hacia el cuerpo visibiliza el movimiento permitiendo simultáneamente mantener los otros parámetros de dirección. Esto hace necesario también una ligerísima variación de las posturas de los pies, algo que la Antropología Teatral también ha estudiado y descrito. En el caso de crecer la dinámica de menos a más, la inclinación del eje postural y el erguir el cuerpo, aunado con el alejar los brazos del cuerpo produce el efecto deseado. Es de notar que una inclinación amplía la distancia entre brazos o manos y cuerpo, lo cual aumenta el espectro dinámico posible.

Se observa en el siguiente link cómo en el manejo del eje postural y el traslado del peso, se hace visible la energía que brota desde el cuerpo, energía que necesitan y conllevan los cambios de dinámica, sobre todo en la articulación *legato*: <https://www.youtube.com/watch?v=Uz3DwyV2MBk>

CONCLUSIONES

- Del contexto se concluye que las investigaciones en Dirección Coral de los últimos cinco años se han orientado hacia dos vertientes: la primera, hacia la explicación de la relación director – coro- público y sus efectos expresivos, hallándose que esta no es unidireccional; la segunda, hacia la descripción y búsqueda de nuevas fuentes para la descripción, explicación y ampliación del lenguaje en gística de dirección.
- La gística de Dirección Coral tradicional, por su concepción unidireccional de la relación director coro, muestra vacíos en sus códigos visuales de comunicación ante los nuevos hallazgos que indican que esta relación es más compleja en situación escénica.
- Las diversas disciplinas que estudian y analizan el teatro y la danza han desarrollado teorías que describen y explican el movimiento y desenvolvimiento del ser humano en situación escénica y que por tanto lo dotan de una base científica para su entrenamiento y labor.
- La Antropología Teatral ha identificado y descrito principios que se dan en común en las manifestaciones escénicas de diferentes culturas en los distintos continentes, lo cual constituye una base teórica para la preparación técnica de actores y danzantes.
- La relación interdisciplinar entre el teatro y la Dirección Coral es muy cercana. El actor y el director de coro usan su cuerpo para comunicar un mensaje a través de códigos gestuales, por tanto, su base teórica y técnica es susceptible de interrelacionarse y complementarse.
- Los Principios pre-expresivos de la Antropología Teatral, siendo: de omisión, de dilatación, de alteración de equilibrio, de extra cotidianeidad y derroche de energía- se reconocen en su aplicación a

la gística de Dirección Coral. Al ser estos principios base de la expresividad, implican un nuevo objeto de estudio en el campo teórico de la dirección.

REFERENCIAS

- Barba, E. y Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Perú: Editorial San Marcos.
- Bellingham, L (2001). *The development of a gestural vocabulary for choral conductors based on the movement theory of Rudolf Laban*. Dissertation - for the Degree of Doctor of Musical Arts with a major in music in the graduate College. The University of Arizona. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10150/290423>
- Cardona, P. (1989). Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral. *Universidad Veracruzana Revista/Tramoya*, 21. Recuperado de: encdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3806/2/198921P26.pdf
- Centeno, E. (2005, mayo). *Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba*. *Revista de Filosofía* versión impresa. Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana, 23 (50). Recuperado de: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000200004
- Chávez, F. (2013). *El Actor-músico: un acercamiento a la Presencia de los músicos y directores de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*. Tesis para optar al título de Licenciado en Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Da Silva, M. (2003). *O Ensino da Regência Coral*. Trabalho apresentado como requisito parcial para Concurso de habilitação à Livre-docencia junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de Sao Paulo. Biblioteca Digital de tesis y disertaciones de la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Recuperado de: www.teses.usp.br/teses/.../ecaLivreDocProfMarcoRamos.pdf
- Garrigós, R. (2014). *Unidades teórico-prácticas de Fundamentos de dirección musical*. Recuperado de: <http://rafagarrigos.com/wp-content/uploads/2014/07/Unidad-15-LA-ANACRUSA.pdf>
- Lizárraga, I. (2014). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de: <http://www.thesis.inred.net/bitstream/handle/10803/129324>
- Ordas, M., Martínez, I., Alimenti Bel, D. (2014). *Claves visuales en la dirección coral. Variabilidad gestual en la comunicación de patrones temporales*. *La Plata: Actas de las III Jornadas de la Escuela de Música de la U. N. R.* Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40576>
- Ordas, A. (2013, setiembre). *La actividad coral como práctica de significado intersubjetiva*. *Boletín de SACCOM. Repositorio institucional de la UNLP*, 5 (2). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10915/41733>
- Ordas, M, y Blanco, M. (2013). *La corporeidad y la expresión en la ejecución coral. Indicios de la identificación del cuerpo como productor de mensajes*. *Actas de ECCOM*, 1 (2). Recuperado de: www.saccomm.org.ar/actas_eccom (2016)
- Perez-Aldeguer, S. (2014): *El canto coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical*. *Estudios Pedagógicos*, 40, 389-404. Recuperado de: <http://www.scielo.cl/pdf/estped/v40n1/art23.pdf>
- Rodríguez, M. (2009). *María Teresa Hincapié y el "actor santo": Sacralizar lo cotidiano*. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*. Pp.113-130. Recuperado de: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=81413110005>
- Rodríguez, R. (2013). *Dirección de coro. La ciencia, la técnica, el arte, las costumbres*. Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de: <http://www.centrode documentacionmusicaldeandalucia.es/openms/publicaciones/2013/dirección-de-coro>
- Scherchen (1933). *El arte de dirigir la orquesta*. (Trad. R. Gerhard). Barcelona: Editorial Labor.

Val, A. (2015, 13 de febrero). *La expresividad en la dirección coral y su influencia sobre el coro. Coralea.Com. Actualidad oral y musical*. Recuperado de: <http://coralea.com/la-expresividad-en-la-direccion-coral-y-su-influencia-sobre-el-coro-por-ana-val-claraco/>

Wayne, R. (2005). *The effect of conducting gesture on expressive-interpretive performance of college music majors*. A dissertation of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy School of Music College of Visual and Performing Arts University of South Florida. Graduate Theses and Dissertations, University of South Florida. Recuperado de: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2885>

ANEXO



Imagen N°:1



Imagen N°3:



Imagen N°2

Imagen N°:1

Ángel que señala famosa escultura del parlamento austriaco.

“¡Altos! oigan a las sopranos”

Fuente: <http://isthar-mitologia.blogspot.pe/2011/10/escultura-de-la-antigua-grecia.html>

Imagen N°2: *Venus de Arles del Louvre* atribuido a Praxíteles.

“Aquí, firme y seguro pero... ataquen con mucha delicadeza”

Fuente: <http://www.elministerio.org.mx/blog/wp-content/uploads/2014/01/Venus-Arles-Louvre-MinisterioG.jpg>

Imagen N°3:

Cupido y Psique de Antonio Canova.

“Armonía y empaste significa ir juntos”

Fuente: http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/60870_2925_003.jpg



Enfoque biomecánico sobre el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo: una aproximación a la solución de pasajes escalísticos y armónicos en la guitarra

Biomechanical Focus on the Concierto de Aranjuez by Joaquín Rodrigo: Approaching the Solution to Scalar Passages and Harmonics on the Guitar

Por: Víctor Hugo Ñopo Olazabal

Instituto de Arte de la Universidad de San Martín de Porres, Perú

victorhugonopo@gmail.com

Resumen

El objeto de estudio son los pasajes escalísticos y armónicos del Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta de Joaquín Rodrigo, que presentan exigencias de velocidad y esfuerzo mecánico para el intérprete, abordados a la luz de los conceptos de biomecánica. Se exponen los conocimientos básicos para la comprensión de la biomecánica y su utilidad para hallar las opciones que permitan una ejecución accesible de la composición, considerando la naturaleza del aparato motor del ejecutante. De este modo, las soluciones mecánicas presentadas pueden ser útiles para el perfeccionamiento de la técnica de la guitarra, y a la vez para la prevención de lesiones profesionales, y la reducción de su impacto negativo en la salud del guitarrista.

Palabras clave:

Biomecánica; lesiones profesionales; técnica guitarrística; Concierto de Aranjuez. Joaquín Rodrigo.

Abstract

The objects of study are the scalar and harmonic passages of the Concierto de Aranjuez for guitar and orchestra by Joaquín Rodrigo, which have demands of speed and technical stress for the interpreter, in light of the concepts of biomechanics. The project demonstrates basic knowledge for understanding of biomechanics and its usefulness to find options that allow fluid execution of the composition, considering the nature of the motor apparatus of the performer. Thus, the mechanical solutions presented may be useful for the improvement of guitar technique, and at the same time to prevent occupational injuries, and reducing its negative impact on the health of the guitarist.

Keywords:

Biomechanics; Occupational injuries; Guitar technique; Concierto de Aranjuez; Joaquín Rodrigo.

Recibido: 31/08/16

Aceptado: 03/06/17

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo presenta el análisis del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo desde el enfoque de la biomecánica, en el que muestro el desenvolvimiento de las manos, antebrazos y brazos y la naturaleza de sus movimientos. El inicio de esta investigación se remite a quince años atrás, cuando sufrí una lesión ocasionada por la práctica instrumental de la guitarra. Desde entonces me he preocupado de investigar aspectos de la medicina y de la biomecánica que puedan ser útiles en la prevención de este tipo de lesiones en los músicos. Sin lugar a duda, la actividad profesional de los músicos de alto rendimiento conlleva a los riesgos de salud propios de un gran esfuerzo físico, y la biomecánica aporta valiosa información que permite hacer un uso adecuado del cuerpo en tal circunstancia.

Para la realización de esta investigación presento, en dos secciones, los aspectos que permiten vislumbrar soluciones adecuadas para los pasajes exigentes de la obra objeto de estudio. En la primera sección presento el marco teórico que nos permite comprender los movimientos básicos de los miembros superiores, además de las lesiones más comunes a las que pueden estar expuestos los guitarristas. En la segunda sección realizo el análisis de la parte para guitarra de las dos ediciones del *Concierto de Aranjuez*, realizadas por los guitarristas españoles Renata Tarragó y Ángel Romero.

Adicionalmente al análisis mecánico de las ediciones mencionadas, presento también la transcripción y análisis de algunas interpretaciones de Narciso Yepes y John Williams; muestro, de esta manera, cómo artistas de renombre han buscado una solución que se ajuste a su propia ejecución. Tras esta revisión, muestro alternativas de ejecución adicionales que pueden ser útiles para la comprensión de las posibilidades que la obra presenta.

Finalmente, deseo agregar que la finalidad de este trabajo es brindar un aporte que permita ampliar el panorama de los instrumentistas al momento de enfrentarse a una obra. De esta manera, espero que los contenidos y las conclusiones puedan ser de utilidad para los estudiantes de guitarra, docentes de formación musical e instrumentistas en general, siendo un punto de partida para la profundización en la mecánica de nuestro cuerpo y las posibilidades que los instrumentos musicales ofrecen.

1. EL Concierto de Aranjuez y la biomecánica guitarrística

Si hay alguna obra musical que logre representar al siglo XX, bien podría ser el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, que es considerada una obra de gran valor musical. Desde el estreno de esta obra en 1941, Rodrigo elevó su fama convirtiéndose en uno de los compositores españoles de la posguerra de mayor actividad (Ruiz, 2001, p. 123).

Joaquín Rodrigo fue un compositor español que nació en Valencia el 22 de noviembre de 1901 y murió el 7 de julio de 1999, apenas unos meses antes de iniciar un nuevo milenio. Su música se caracteriza por rescatar aspectos claros de la cultura española y ha sido considerado uno de los continuadores de la obra emprendida por Manuel de Falla (Ruiz, 2001, p. 117).

a. La creación de la obra

El *Concierto de Aranjuez* es una obra de gran renombre, y también parte importante del repertorio para la guitarra (Cervera, 2015). De su segundo movimiento se han interpretado muchas versiones que han arrancado lágrimas a su paso, y que fue inspirado tras la pérdida de su hijo nacido muerto, y su esposa, quien estuvo a punto de perder la vida. Este concierto fue creado por un músico ciego, que perdió la vista a los tres años porque una epidemia de difteria le quitó la posibilidad de ver. Por

ello, tuvo que escribir su música en notación braille -sistema para lectura y escritura para las personas invidentes- y luego de acabado se lo dictó a un copista que lo tradujo a la partitura.

Un relato en las mismas palabras de Rodrigo sobre el origen de su composición es este:

En Septiembre de 1938, pasaba yo por San Sebastián camino de Francia. [...] El Marqués de Bolarque nos reunió a comer a Regino Sainz de la Maza y a mí. Se comió bien, y no se bebió mal; el momento era propicio a las fantasías y audacias. [...] De pronto, Regino, con ese tono entre voluble y resuelto que tan bien le caracteriza, dijo:

—Hombre, has de volver con un concierto para guitarra y orquesta- Para entermecerme, añadió con voz patética: —es la ilusión de mi vida — y, para hacerme, como ahora se dice, la pelotilla, continuó:

—Eres el llamado a hacerlo, algo así como ‘el elegido’.

Apuré dos vasos seguidos del mejor Rioja, y exclamé con el tono más convencido del mundo:

— ¡Hombre, eso está hecho!

(Rodrigo en Iglesias, 1999, en <http://www.joaquin-rodrigo.com>)

Fue precisamente al guitarrista Regino Sainz de la Maza a quien Rodrigo le dedicó esta obra, que ha sido interpretada por muchos de los más famosos guitarristas (Cervera, 2015; Rodrigo, 1979, 1984). El Concierto de Aranjuez es una obra magistral del repertorio musical y un desafío para la técnica de la guitarra. Sus pasajes escalísticos a gran velocidad son ocasión de profundo análisis, y los pasajes que desafían la capacidad del ejecutante y las mismas posibilidades instrumentales hacen pensar que el compositor plasmó su creación, para luego darle al intérprete la libertad para recrear la obra y hacerla ejecutable.

Su fama creció tanto que Andrés Segovia le solicitó una nueva composición para guitarra y orquesta, dando origen a su segunda más famosa composición: la *Fantasia para un gentil hombre*. La misma historia ocurrió cuando los esposos Alexandre Lagoya e Ida Presti le pidieron que vuelva a escribir, y nació así el *Concierto Madrigal* para dos guitarras y orquesta que fue estrenado en 1970 por Pepe y Ángel Romero debido a que Ida Presti había fallecido. En 1967 Rodrigo compuso el *Concierto Andaluz* para cuatro guitarras, a solicitud de Celedonio Romero, y que fue interpretado por él y sus hijos Pepe, Ángel y Celín, el famoso cuarteto *Los Romero*.

El *Concierto de Aranjuez* es una composición de alto nivel musical y técnico. Sus diferentes frases deben ser abordadas luego de una profunda reflexión, y, en algunos casos, se deben hacer algunas modificaciones a la escritura ya que ciertos pasajes pueden ser considerados como no viables mecánicamente. Pero esto no debe hacer pensar que hubo un error de concepción o falta de conocimiento de la guitarra; lo más probable es que el deseo de Rodrigo fuese dejar su composición tal como la escribió para entregarle el resto del trabajo al intérprete.

En otro de sus conciertos para guitarra, la *Fantasia para un gentil hombre*, incluso, escribió en sus últimos compases un *do 2* que no existe en la guitarra (Anexo 1), el pasaje que debe ser transportado para ser ejecutado. Debido a su maestría para componer, no se puede pensar que esto fue un error, sino un acto de deliberada libertad creativa.

Esto conduce a pensar que el intérprete debe encontrar una adecuada solución, y muy personal por cierto, para cada pasaje de las composiciones que conformarán su repertorio y al que dedicará largas horas de estudio. Al hacer esto, el músico deberá considerar la naturaleza del cuerpo y su funcionamiento natural, a fin de desarrollar ejecuciones musicales de carácter artístico, y que a la vez contemplen la naturaleza de su cuerpo. En el caso de este estudio, ¿cuáles serían las mejores alternativas para acercarse a una solución biomecánica del *Concierto de Aranjuez* en la interpretación de la guitarra? Esta es la pregunta que intentaré responder a través de esta investigación.

b. Editores del *Concierto de Aranjuez*

Esta composición ha tenido dos únicos editores que han aportado con sus trabajos de digitación, ellos son los guitarristas españoles Renata Tarragó y Ángel Romero.

Renata Tarragó Fábregas (1927-2005) fue guitarrista y vihuelista catalana, altamente considerada por el mundo musical. Fue la primera editora del *Concierto de Aranjuez* en 1959 y también la primera mujer guitarrista en grabarlo. Durante mucho tiempo se le consideró como una de las mejores intérpretes de la música española para guitarra (Herrera, 1999).

Ángel Romero (1946), guitarrista nacido en Málaga, fue el más joven del Cuarteto *Los Romero*. Migró de España a Estados Unidos en el tiempo de Franco. Realizó la edición del *Concierto de Aranjuez* publicado por Schott en 1984.

Además de estas ediciones se analizarán las interpretaciones de reconocidos músicos que son el australiano John Williams y el español Narciso Yepes.

c. La biomecánica en la actividad musical

La actividad de la ejecución musical implica un esfuerzo de todo el cuerpo del intérprete, y sobre todo, en el caso del guitarrista, exige un gran esfuerzo del aparato motor superior conformado por manos, antebrazo y brazo. En las últimas décadas se ha estudiado mucho acerca de las lesiones que puede sufrir un músico como resultado de su práctica profesional, pero aún falta mucho en ese desarrollo. Sin embargo, se puede hacer uso de los conocimientos ya desarrollados en otras disciplinas tal como la biodinámica que permiten comprender el funcionamiento natural del cuerpo del músico, al que Martín (2015, p. 15) llama «tu primer instrumento», ya que es el cuerpo el instrumento irremplazable del que el músico dispone. Un guitarrista profesional puede cambiar de guitarra muchas veces a lo largo de su carrera, pero no puede cambiar brazos y manos.

Según un estudio realizado por Sánchez-Padilla *et al* (2012) en dos ediciones del *Certamen Internacional de guitarra de Barcelona*, se obtuvo que un 22.5% había sufrido de lesiones de codo/brazo y el 20% en muñeca, además, el 40% de los guitarristas participantes habían sufrido lesiones en ambos en los últimos cinco años. Esta es una pequeña muestra que refleja la gran exigencia a la que se somete el cuerpo del músico de alto rendimiento. Se sabe que las lesiones del músico suelen ocurrir no necesariamente por el esfuerzo en momento dado, sino por la repetición de los movimientos, sean o no exigentes. Por ello, es importante permitirle al cuerpo tener lapsos de reposo. Asimismo, se hace necesario conocer mejor las posibilidades biodinámicas que permitan no agregar más carga al trabajo del aparato motor, teniendo una variable más que puede ayudar a prevenir las lesiones.

Las variables que pueden jugar en contra del músico para sufrir una lesión pueden ser (1) los movimientos sencillos y/o exigentes repetidos por largos periodos de tiempo, (2) el estado emocional de estrés, (3) empezar a ejecutar sin haber calentado adecuadamente la musculatura y (4) los movimientos contrarios a la naturaleza biomecánica.

A continuación, se tratará el tema de la biomecánica y su relación íntima con la ejecución guitarrística.

d. La biomecánica como disciplina

La biomecánica es una disciplina considerada como “una rama de la bioingeniería y la ingeniería biomédica” (Nordin, 2004, p. 3), y estudia los modelos, fenómenos y leyes que son fundamentales en el movimiento de los seres vivos (Aguilar, 2000, p. 17). Principalmente, la biomecánica busca profundizar en el conocimiento del cuerpo humano y cómo funciona en lo relacionado a los mecanismos que hacen posible su movimiento. Asimismo, la bioingeniería es un campo interdisciplinar para el diseño y elaboración de equipos médicos, además de tratar temas relacionados con la fisiología y la anatomía.

Es así que la biomecánica estudia los movimientos, los tejidos, estructuras y los mecanismos naturales del cuerpo y es una gran ayuda para comprender las situaciones mecánicas que pueden llevar a una lesión. Aunque el campo de acción de la biomecánica es bastante amplio –llegando incluso a contemplar los fluidos corporales– para el caso de este estudio se tocarán los aspectos ligados a los miembros superiores, involucrados en la ejecución de la guitarra.

Para comprender mejor el campo de la biomecánica, se debe comprender qué involucra esta disciplina íntimamente relacionada con la física. Por un lado, Aguilar (2000) dice que la física tiene como propósito estudiar los componentes de la materia y la forma y cómo estos interactúan entre sí, para hacer posible la explicación de los fenómenos naturales que la involucran. Además, escribe:

[...] la Física es la más fundamental de las *ciencias naturales*, y, por ejemplo, la *química* trata un aspecto particular de este ambicioso programa (la aplicación de las leyes de la física a la formación y transformación de moléculas). La *biología* se basa en la física y la *química* para explicar los procesos que ocurren en los seres vivos; la *ingeniería* es una aplicación práctica de la física (y la química), etc. (p. 16)

De este modo, este estudio presenta aspectos de la fisiología, pertenecientes al vasto campo de la biología, y relacionado con la mecánica, perteneciente al campo de la física. Asimismo, la fisiología estudia los procesos de los seres vivos, es decir, cómo funcionan: alimentación, respiración, traslado, etc. Finalmente, la mecánica es una rama de la física que trata acerca de la forma cómo influyen las fuerzas sobre el movimiento de los cuerpos y también sobre la descripción de los movimientos resultantes.

e. Biomecánica de la muñeca

La muñeca es un aparato biomecánico por excelencia, porque permite una gama de movimientos muy grandes (Anexo 2) y su estructura ósea y anatómica es sumamente compleja. Su biomecánica permite dos posiciones laterales, la cubital por inclinarse hacia el hueso cúbito, en dirección hacia el meñique, y la radial por acercarse hacia el hueso radio, en dirección hacia el pulgar. Del mismo modo, la muñeca tiene la opción de la posición neutra, que consiste en mantenerla alineada con el antebrazo sin ninguno de los giros mencionados anteriormente y donde el trabajo es mínimo. A la posición neutra se le puede considerar una posición de descanso.

Aparte de ello, la muñeca posee otros movimientos en cuanto a su inclinación superior o inferior, llamados *extensión* cuando la mano se dobla hacia su parte dorsal, y *flexión* cuando la inclinación es hacia la palma. Igualmente, siempre existe la posición neutra que es cuando la mano se mantiene alineada con el antebrazo.

Es importante que el ejecutante comprenda las capacidades y limitaciones de la muñeca, para que de este modo pueda ejercer un control saludable sobre su cuerpo a fin de prevenir lesiones en tendones, músculos o articulaciones. Conocer cuáles son las posiciones neutras, ayuda al ejecutante a utilizarla como prioridad por sobre las otras opciones.

Es fundamental comprender que la aproximación radial, cubital, así como la extensión y la flexión mantenidas durante largos periodos de tiempo o en acciones repetitivas, conducirán de seguro a lesiones tales como el síndrome del túnel carpiano así como tendinitis y tenosinovitis.

Cuando el guitarrista ejecuta su instrumento debe colocar la mano derecha con una ligera flexión muy natural y debe alternarla con la posición neutra. En cambio la posición de extensión está descartada por ser innecesaria. Existen casos de guitarristas principiantes donde este accionar de extensión se presenta y debe ser corregido para no crear un hábito perjudicial.

f. Biomecánica del codo

La biomecánica del codo permite la flexión y la extensión (Anexo 3), que consisten en doblar el brazo contrayéndolo y en extenderlo, respectivamente. Con esta última posición se debe tener cuidado, porque una flexión con usos repetidos o sostenida durante largos periodos de tiempo puede degenerar en una lesión de atrapamiento del nervio cubital (Farias, 2010, p. 33). Otras opciones de movimiento del codo son la pronación, cuando la cara dorsal mira hacia arriba, y la supinación, cuando la palma mira hacia arriba.

Identificando la posición del guitarrista entre la biomecánica del codo y muñeca, se puede decir que la mano derecha actúa por pronación y a veces con un ligero giro radial para ejecutar pasajes delicados con un sonido más dulce. La mano derecha jamás actúa con aproximación cubital. Por otro lado, la

mano izquierda realiza su labor por supinación y con una leve flexión, que solo en algunos casos puede llegar a ser pronunciada y por cortos instantes. Cuando la mano llega a la sección sobreaguda del diapasón, es recomendable la inclinación del hombro izquierdo para permitir que el brazo izquierdo salga y coloque la mano de mejor manera, a fin de reducir la flexión de la muñeca (Carlevaro, 1979, p. 97).

g. Biomecánica del hombro

Se reconocen dos movimientos principales en el hombro para el guitarrista, como son la anteversión, que consiste en llevar el brazo (desde el hombro) hacia adelante; y, además, el movimiento de retroversión, que consiste en llevar el brazo hacia atrás. Por ejemplo, cuando el guitarrista saca el brazo izquierdo para tocar una escala descendente desde la primera cuerda hacia la sexta, debe utilizar el movimiento de anteversión. Por otro lado, cuando se efectúa el movimiento de la escala ascendente de sexta a primera cuerda, se debe utilizar el movimiento de retroversión.

h. Interconexiones tendinosas en guitarristas

Es muy importante saber que la biodinámica del ser humano varía de una persona a otra. En el caso de la independencia de los dedos se sabe que pueden existir interconexiones tendinosas entre el dedo anular y meñique que pueden limitar los movimientos (Anexo 4), y la respuesta de las manos pueden requerir soluciones distintas a los distintos pasajes a ejecutar en el instrumento.

Al respecto de las interconexiones tendinosas, el doctor Norris (2012) dice: *“Aunque puede presentarse en cualquiera de las manos, o en ambas, los síntomas solo suelen aparecer en la mano izquierda de los instrumentistas de cuerda y de los guitarristas”*. Estas interconexiones hacen que el dedo anular trate de permanecer unido a los movimientos del meñique, y sus manifestaciones se presentan cuando se busca tocar acordes con extensiones en la mano izquierda.

El Anexo 5 presenta la prueba clínica para identificar si una persona tiene interconexiones ligamentosas: primero, al colocar los dedos extendidos y tratar de doblar el meñique, si este se dobla en su primer nudillo demostrará que el tendón flexor es independiente (Norris, 2012). Segundo, si se siente al dedo anular jalando para hacer la flexión con el dedo meñique, indica la existencia de interconexiones ligamentosas. Tercero, si al liberar el dedo anular, aun se siente cierta resistencia para hacer la flexión, significaría que existen interconexiones tendinosas entre los dedos meñique, anular y medio.

Conocer los conceptos fundamentales de la biodinámica será una herramienta muy útil para hallar opciones que respondan a las posibilidades de cada ejecutante.

i. Lesiones profesionales más comunes en guitarristas

Para comprender mejor la relación de la biomecánica y la prevención de las lesiones profesionales del guitarrista, se exponen sucintamente las lesiones más comunes a las que están expuestos. Estas lesiones son epicondilitis, epitrocleitis, síndrome del canal de Guyón, síndrome del túnel carpiano, síndrome del túnel cubital y tendinitis. Aunque existen otros tipos de lesiones, se mencionan estas por ser las más frecuentes:

En primer lugar, la epicondilitis (ver Anexo 6) es conocida también como epicondilitis lateral o codo de tenista. Consiste en la inflamación de las inserciones musculares (tendones extensores del brazo) en el epicóndilo del codo, en la cara externa, al producirse pequeñas roturas de esa musculatura. Los síntomas pueden ser dolor al nivel del área afectada y que se puede irradiar a los músculos del antebrazo y muñeca. La figura 6 muestra el punto de la lesión y la zona de mayor presencia de dolor.

En segundo lugar, la epitrocleitis (ver Anexo 7) que es conocida también como codo de golfista o epicondilitis medial. Es la inflamación de las inserciones musculares (tendones flexores del brazo) de la cara interna del codo conocida como epitróclea al producir pequeñas roturas de esa musculatura. El dolor se manifiesta en el área de la lesión y puede incrementarse al hacer mayor uso de la muñeca.

En tercer lugar, el síndrome del canal de Guyón es un atrapamiento del nervio cubital en su paso por este túnel (ver Anexo 8). Se produce por permanecer en posiciones en las que este nervio queda atrapado, como es la flexión de la muñeca. Sus síntomas suelen ser adormecimientos y hormigueos en los dedos anular y meñique, que son los inervados por el nervio cubital.

En cuarto lugar, el síndrome del túnel carpiano es un síndrome de compresión de los tendones flexores con sus vainas sinoviales y del nervio mediano, los cuales pasan por el túnel del carpo cuyo techo lo forma el ligamento anular del carpo (ver Anexo 9). Esta lesión se localiza en la muñeca, y de acuerdo a los médicos la solución más efectiva es la cirugía que corte el ligamento y libere la presión del túnel de carpo. Además, se sabe que el movimiento de flexión y extensión incrementa la presión sobre el túnel del carpo, y la acción repetitiva puede producir el síndrome de túnel carpiano (Recinos, 2002, p. 10).

En quinto lugar, otro tipo de lesión que afecta a los guitarristas es el síndrome del túnel cubital es un síndrome de compresión nerviosa en el antebrazo (ver Anexo 10). Es también conocido como síndrome de Osborne. Se trata de la compresión del nervio cubital por el túnel del mismo nombre, ubicado en la parte interna del codo. El nervio afectado es el mismo que queda comprimido en el síndrome del canal de Guyón en su paso por la muñeca.

Finalmente, la tendinitis, que es muy común, se define como una inflamación del tendón, y produce dolor en el área afectada. Esta lesión tiene una alta tasa de reincidencia y puede presentarse en distintas partes. Ante su manifestación, es importante, al igual que en los otros tipos de lesiones mencionadas, guardar reposo, hasta ser evaluado por el médico.

Además de las lesiones mencionadas, se debe considerar a la tenosinovitis que es la inflamación de la membrana sinovial, la vaina protectora que rodea a los tendones.

Por lo tanto, en vista de las distintas lesiones posibles que puede sufrir el guitarrista, tomar conciencia de la anatomía del cuerpo, le permitirá al instrumentista tener una actividad musical integral y más fructífera.

j. Biomecánica y la flexión de los dedos.

Los guitarristas clásicos suelen ser muy exigentes con la postura de sus manos para alcanzar mejores resultados durante la ejecución y estar listos para atacar las notas. En la mano izquierda se suele mantener la posición en paralelo o de cuádruplo (Anexo 11), es decir que los dedos 1, 2, 3 y 4 permanecen colocados cubriendo cuatro trastes con la mano en posición de supinación y la muñeca con una ligera flexión.

Pero es muy importante comprender que la naturaleza biomecánica de los dedos es que al cerrar la mano, el dedo medio se flexionará, mientras que los dedos índice, anular y meñique efectuarán un movimiento de rotación hacia el hueso escafoides (Cailliet, 2006), mostrando más bien una dirección concéntrica de los dedos extremos (ver Anexo 12). Esto permite comprender que la posición en paralelo de la mano izquierda es una posición de mucho trabajo que deberá dosificarse, limitando su uso a lo estrictamente necesario.

2. Análisis biomecánico del Concierto de Aranjuez

a. Posición de la mano izquierda y el efecto de las interconexiones tendinosas

La posición de la mano izquierda, en su disposición de cuádruplo, es decir abarcando cuatro trastes, puede presentarse con dos variantes: la posición en paralelo y la posición violinística (Anexo 11). La posición en paralelo es la disposición habitual que suele tomar la mano izquierda para la ejecución en la guitarra y suele trabajarse desde las primeras etapas de formación en el instrumento. En cambio, la posición violinística consiste en colocar la mano izquierda con el antebrazo ligeramente inclinado hacia el hueso cúbito, dejando al radio ligeramente más arriba, tal como se cogería un violín (Farias, 2010, pp. 44-46).

En la figura 1 encontramos que en la edición de Renata Tarragó (Rodrigo, 1979) la ejecución inicia en la tercera cuerda en la posición III (a), pasando luego a la posición 5 (sección b), combinándose en el compás 92 las variantes de velocidad y traslado. En la sección d) la digitación nos presenta un desarrollo con tres posiciones (posiciones I, II y III). Si bien esta sección no representa un problema mecánico mayor, se debe considerar la obra en su conjunto para lo cual es conveniente no agotar la musculatura a través de una ejecución que permita distribuir mejor el esfuerzo. Por ello, es deseable una digitación que en la primera escala no demande traslados innecesarios en la mano izquierda. En cuanto a la segunda escala, es probable que el ejecutante experimente comodidad en la digitación planteada. En esta propuesta no se ha contemplado para la mano derecha. Para la ejecución de este pasaje, principalmente el compás 92, el uso de la posición violinística ofrece una alternativa efectiva proveyendo de fluidez y relajación necesarias en la musculatura de antebrazo y mano.

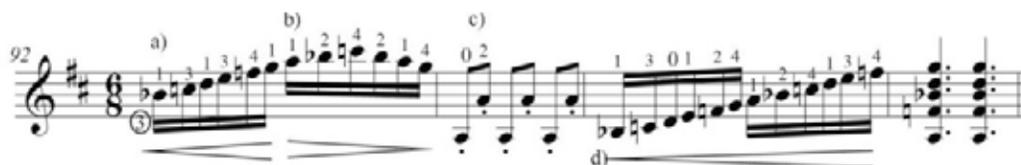


Figura N°1. Edición Tarragó. I movimiento, compases 92 a 95.

Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, la edición de Ángel Romero (Rodrigo, 1984) -en adelante Romero- nos propone una solución en a), trasladando todo el trabajo de la mano izquierda a la quinta posición mediante la utilización de una cejilla (figura 2). De este modo, se aprecia que evitar los traslados durante la escala deja al intérprete solo con la variable de velocidad. En la segunda escala d) se conserva la misma digitación (con sus tres cambios de posición), con la salvedad de la incorporación de una articulación (en este caso un ligado ascendente) en las dos primeras semicorcheas, produciendo un impulso natural que favorece el desarrollo de la ejecución de las notas siguientes y que es también un alivio para la mano derecha al brindar mayor tiempo de semireposo entre la ejecución del Sib y el RE.



Figura N°2. Edición Romero. I movimiento, compases 92 a 95.

Fuente: elaboración propia.

Es importante considerar que el *staccato* en c) (comparar Figuras 12 y 13) con la digitación propuesta por Romero es más descansado en plena ejecución porque elimina la cuerda pulsada al aire *La*, y permite su ejecución distribuyendo el trabajo en ambas manos. Al final de pasaje, en el compás 95, aparecen dos acordes que deberán ser ejecutados con ceja en el traste III, para lo cual es necesario acudir a la posición violinística, realizando el movimiento desde el brazo, y no desde la mano, consiguiendo mayor precisión en el arribo del acorde, además de un giro natural en el antebrazo.

Un recurso valioso dentro de la ejecución guitarrística es el uso de las cuerdas pulsadas al aire o sin el uso de la mano izquierda. Se puede apreciar en el compás 106 que Tarragó (figura 3) aprovecha este

recurso, lo que significa ahorro de energía en el trabajo de la mano izquierda. Lamentablemente, esto no implica un beneficio en la economía de energía en la mano derecha, que no ha sido muy atendida en las dos ediciones de la obra

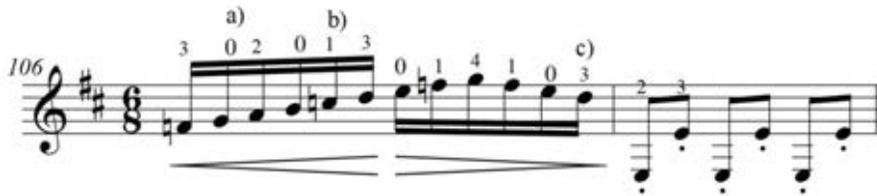


Figura N°3. Edición Tarragó. I movimiento, compases 106 a 107.

Fuente: elaboración propia.

Al comparar las Figuras 3 y 4 en los puntos a) y b), nos encontramos con que Romero propone incluir dos articulaciones, en este caso sin dos ligados ascendentes que ofrecen dos beneficios: fluidez en los movimientos de la mano izquierda y tiempo para que la derecha “respire” en medio de la ejecución.

Por otra parte, obsérvese que en c), Tarragó propone el dedo 3, mientras que Romero el dedo 4. ¿Cuál podría ser la mejor opción? En definitiva, el siguiente compás demanda el uso del dedo 3 para tocar el *mi* en corchea, por lo que ejecutar el 3 en el *re* de c) (figura 3) implicaría una sobrecarga para la ejecución y probablemente produciría un *staccato* involuntario en esa nota al retirar el dedo para su siguiente utilización. A esta opinión le agrego que la comodidad que pueda experimentar el guitarrista en el uso de ese dedo 3 quizás se vea influida por la mayor o menor independencia entre los dedos 3 y 4 si es que existiesen interconexiones tendinosas entre ellos (Anexo 4).

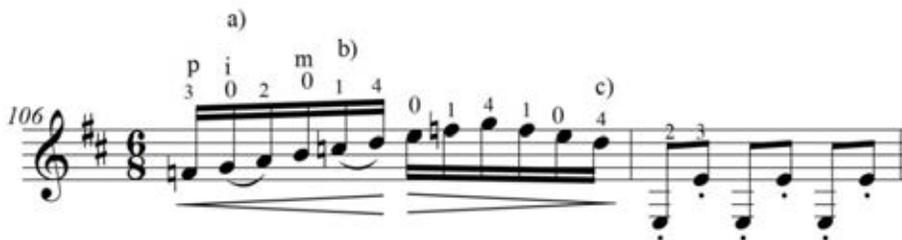


Figura N°4. Edición Romero. I movimiento, compases 106 a 107

Fuente: elaboración propia.

Como se mencionó anteriormente, las interconexiones tendinosas pueden limitar la libertad de movimiento entre los dedos 2, 3 o 4. Por ello es sustancial que el instrumentista examine detenidamente sus posibilidades biomecánicas, a fin de determinar las opciones más funcionales de acuerdo a su anatomía. Esta consideración junto con la posición violinística puede ofrecer efectividad en la ejecución, ya que la combinación de dedos requerida para estas digitaciones no está basada en las secuencias 1-3, 2-3 o 2-4 que son las que se ajustan más a la posición en paralelo.

En la figura 5, en a) y b), existe un proceso de traslado a través de la primera cuerda que permite fluidez sin sobrecargas. Del mismo modo la edición de Romero en d), e) y b) propone un traslado progresivo tras pocas notas por medio de cambios de posición con el dedo 1 (figura 6). Cabe destacar que los ligados sobre los tresillos de los compases 218 y 219 no son parte de la edición original; se han incluido en este trabajo a fin de mostrar la ejecución real del pasaje (figura 5). Estos ligados sí aparecen publicados en la edición de Romero, en la figura 6.

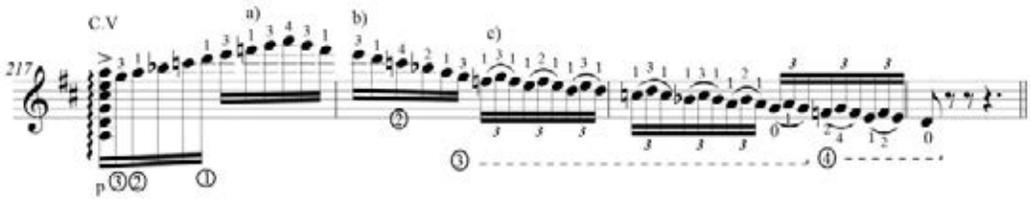


Figura N°5. Edición Tarragó. I movimiento, compases 217 a 219.

Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, en c) los tresillos avanzan en tercera y cuarta cuerda, lo que, para aliviar la tensión que producen los ligados mixtos, se deberán realizar con la posición violinística. Esto debido a que uno de los beneficios de la posición violinística es que permite combinar velocidad y relajación por ajustarse más a la biomecánica del brazo que la posición en paralelo, y se puede apreciar mayor versatilidad en los pasajes descendentes sobre una sola cuerda, como es este caso.

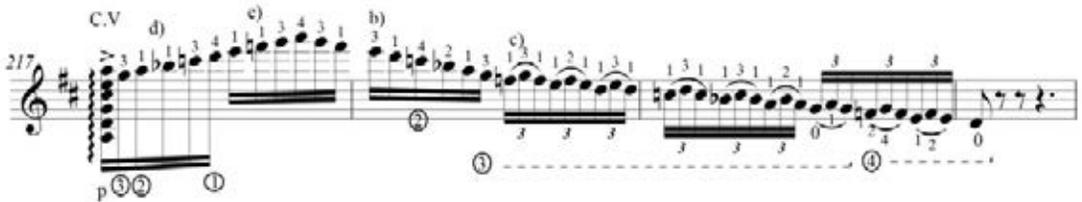


Figura N°6. Edición Romero. I movimiento, compases 217 a 219.

Fuente: Elaboración propia.

Una situación distinta es la que encontramos en el segundo movimiento, en las Figuras 7 y 8, donde hallamos dos propuestas con traslados (T) en distintos puntos. La propuesta de Tarragó solicita la ejecución del cuarto tiempo b) solo sobre la primera cuerda y en tres posiciones distintas, lo que podría ser una opción que dificulte la precisión. En cuanto a lo que encontramos en a) no representa problema, pero sí se aprecia variación en los criterios: Tarragó inicia en la primera posición y Romero en la segunda (figura 38), pero es importante mencionarlo por contextualizar la sección b).

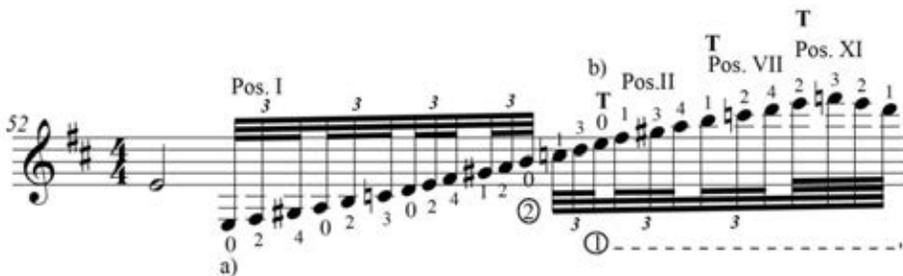


Figura N°7. Edición Tarragó. II movimiento, compases 32 a 33.

Fuente: elaboración propia.

Se puede observar que las combinaciones 1-3, 2-3 y 2-4 sí están presentes de manera contundente en esta sección, lo que es favorable para el uso de la posición en paralelo. Este pasaje escalístico debe ser ejecutado con la mano izquierda en la posición en mención para favorecer la precisión de los traslados y la fluidez.

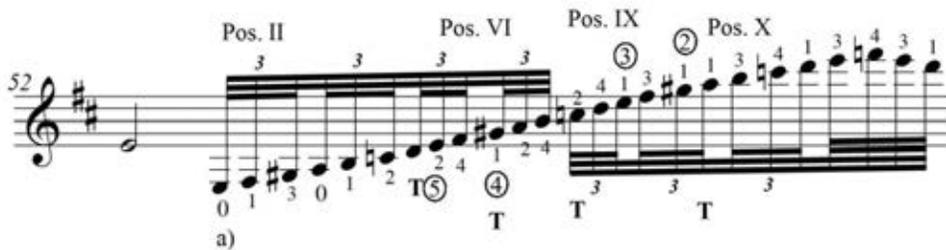


Figura N°8. Edición Romero. II movimiento, compases 32 a 33.

Fuente: elaboración propia.

A diferencia de lo expuesto en el pasaje anterior, esta breve escala del tercer movimiento (figura 9) puede ser ejecutada en la segunda posición de la guitarra sin mayor problema y en posición violinística. Contextualizando el pasaje, es importante tomar en cuenta que esta escala concluye en sí misma, ya que luego continúan tres compases de silencio.

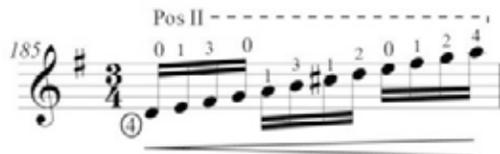


Figura N°9. Edición Tarragó. III movimiento, compás 185.

Fuente: elaboración propia.

Tarragó muestra la manera más sencilla de presentar esta escala de re mayor, y es una propuesta aceptable. Por otro lado, Romero (figura 10) presenta esta misma escala en dos posiciones distintas (II y VII) con una extensión (Yepes, 1982) entre los dedos 3 y 4, lo que puede ser una carga biomecánica adicional en el caso de que el ejecutante posea interconexiones tendinosas. Además, y en favor de esta propuesta, el traslado (T) se realiza aprovechando la tercera cuerda al aire, lo que hace más factible una ejecución rápida y sin cortes. Se puede deducir que el criterio de Romero ha sido conservar un timbre más homogéneo.

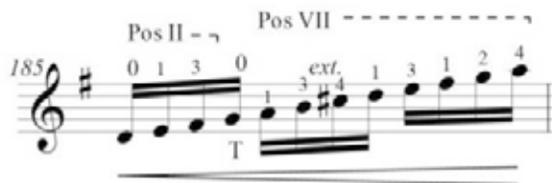


Figura N°10. Edición Romero. III movimiento, compás 185

Fuente: elaboración propia.

Al respecto, el intérprete debe decidir si opta por una solución del tipo presentado por Tarragó o por lo presentado por Romero. Cada ejecutante es único y deberá explorar tales opciones. Pero, desde un punto de vista biomecánico, que es de lo que trata este estudio, lo más adecuado es no sacrificar el funcionamiento natural del cuerpo, frente a situaciones que no afectan realmente el resultado artístico.

b. El movimiento de retroversión y el ángulo de la mano

El movimiento de retroversión del hombro consiste en llevar el brazo hacia atrás, y resulta de gran utilidad cuando se incorpora a la técnica para guitarra para facilitar la acción de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas. De esta manera se reduce la fuerza que deben ejercer los músculos pequeños de los dedos y se trasfiere a los músculos más robustos y grandes del antebrazo y el brazo.

El primer movimiento presenta un pasaje donde se aprecia la necesidad del movimiento de retroversión (Figuras 11 y 12). Primero, en cuanto a la propuesta de Tarragó (Rodrigo, 1979), (ver figura 11, se puede decir que en a) y b) se presenta el mismo pasaje, pero con dos digitaciones distintas según su desarrollo. Es evidente que este cambio en la digitación propuesta se debe al contexto de la frase, ya que luego de b) continuará un traslado hacia la posición XI. Esta digitación es aceptable, aunque es muy útil realizar una comparación con la propuesta de Romero para valorar y analizar las opciones técnicas y mecánicas.

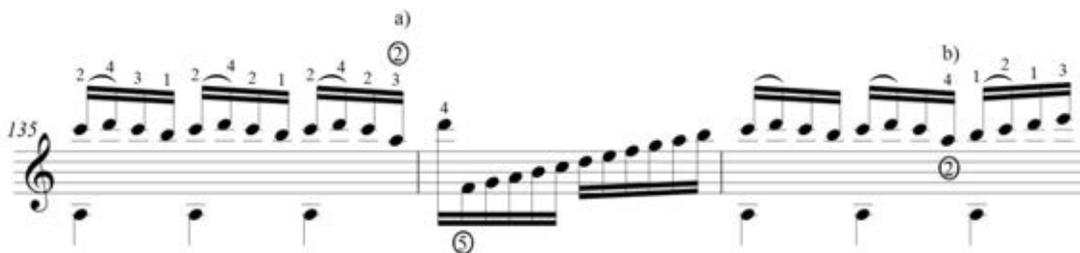


Figura N°11. Tarragó. I movimiento, compases 135 a137

Fuente: elaboración propia.

Se puede observar en la figura 11 que en a) se utiliza el dedo 3 para el *la* y 4 para *re*; esto se puede considerar un trabajo habitual en la configuración de la mano izquierda, y que no demanda una postura exigente más allá de la contracción necesaria para colocar los dedos en un mismo traste. Sin embargo, se aprecia en la propuesta de Romero (Rodrigo, 1984), ver figura 12, que sobre las mismas notas se ha digitado que *la* y *re* sean tocados con el dedo 4 realizando una cejilla sobre ambas notas (es decir, sobre el traste X). Si bien, esta idea de ejecutar usando el dedo 4 como ceja no es ajena a la técnica de la guitarra, es poco usual encontrarla, y cabe preguntarse si es lo más idóneo para la ejecución o si existe la forma adecuada de realizarla sin exigir más de lo que la biomecánica natural de la articulación del dedo puede soportar.

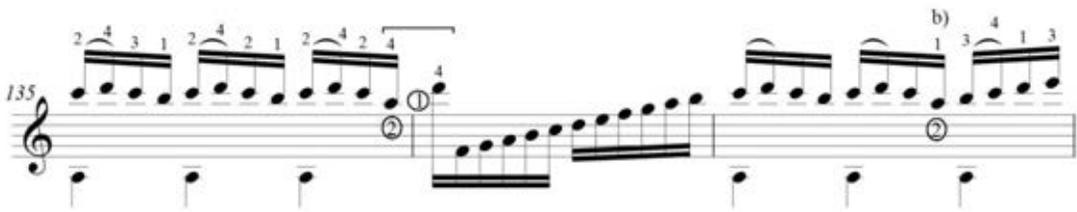


Figura N° 12. Edición Romero. I movimiento, compases 135 a 137

Fuente: elaboración propia.

El mecanismo para la realización de la ceja con 4 implica una carga muy grande sobre la articulación interfalángica distal, que es la primera articulación contando desde la punta del dedo (figura 12, compases 135 y 136). Esta técnica puede considerarse de riesgo y debe ejecutarse sin doblar esta falange, por cuanto ejercer la presión doblando la falange podría provocar, en la repetición a largo plazo, un desgaste de la articulación. Este tipo de ejecución puede resultar muy provechosa si se logra ejecutar acertadamente; para ello es recomendable que el dedo 4 actúe por fijación (Carlevaro, 1979, p.34). Además, el brazo debe efectuar el movimiento de retroversión, es decir llevar el brazo hacia atrás, aliviando de este modo el esfuerzo del dedo al funcionar como ceja y trasladando la carga de trabajo a músculos más grandes. El Anexo 13 muestra la articulación del dedo meñique que se podría ver afectada si el trabajo se desarrolla del modo incorrecto. Cabe destacar que en este caso el movimiento de retroversión se debe combinar la posición neutra de la muñeca (sin flexión) para evitar que la fuerza de presión sobre las cuerdas se desperdicie.

Por otro lado, en la figura 12, se observa en el punto b) que se evita hacer el traslado cuando la escala ya se encuentra en movimiento, ejecutando toda la sección en una sola posición. Realizar el traslado y aprovechar el momento de posición fija de los dos primeros tiempos del compás 137 permite acomodar la mano izquierda y ganar estabilidad.

Finalmente, para todo el pasaje funciona bien la posición violinística, que como ya se dijo, colaborará en la fluidez y la disminución del esfuerzo, sobre todo en los compases 135 y 136.

c. Movimiento de anversión y riesgo en el túnel del carpo

El movimiento de anversión, que consiste en llevar el brazo hacia adelante, sacando la mano más afuera de su posición habitual es muy útil cuando se trata de colocar la mano izquierda en posiciones que tengan que cubrir cuerdas graves y agudas al mismo tiempo o cuando se debe ejecutar en la sección sobre aguda. Este tipo de trabajo debe combinarse con la muñeca colocada lo más cercanamente a su posición neutra para evitar ejercer mayor presión sobre el túnel del carpo. Es recomendable conservar esta indicación para la ejecución habitual, ya que ejecutar mayormente con la muñeca en la posición neutra ayudará a prevenir las lesiones de atrapamiento de los nervios ubicados en esa área (anexo 14).

En las Figuras 13 y 14 se presenta precisamente un pasaje escalístico que debe ejecutarse, en parte, en la sección sobreaguda, para luego descender hasta la primera posición. En la sección a) no se observa mayor modificación, salvo en las dos últimas semicorcheas donde Tarragó (Rodrigo, 1979) propone avanzar con del dedo 1, mientras que Romero mantiene la mano en la misma posición ejecutando el último *re* en la segunda cuerda. Esto último se puede hacer con menor carga física si, además de realizar el movimiento de anversión, «el hombro insinúa una inclinación que facilita la ubicación del brazo» (Carlevaro, 1979, p. 97) a fin de que la mano tenga mayor rango de acción sobre este sector del diapasón. Así se reducirá el esfuerzo innecesario. Considérese que la ejecución instrumental debe involucrar el uso integral de la biomecánica del músico.

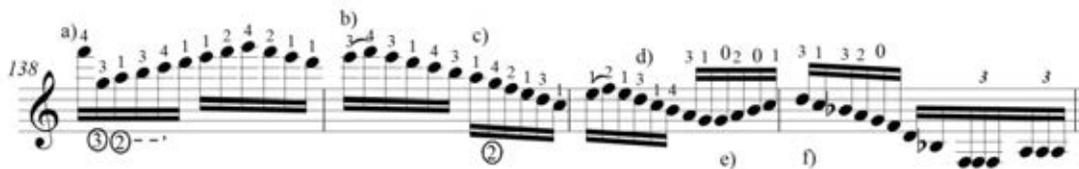


Figura N°13. Edición Tarragó. I movimiento, compases 138 a 141

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la sección b), las elecciones de Tarragó y de Romero (Rodrigo, 1984) son igualmente realizables. Asimismo, es notorio que el objetivo de Romero es movilizar la mano izquierda lo menos posible, incluso en c), en cambio Tarragó propone el traslado a la quinta posición. En d), Romero busca aprovechar las cuerdas al aire, lo que oxigena el esfuerzo para realizar la escala, y en e) agrega unligado de *sol* a *la*, así como de *re* a *do* en f), lo que, en combinación, brinda mayor fluidez en la figura 14, a pesar de que ambas propuestas puedan ser parecidas desde el final del compás 139.

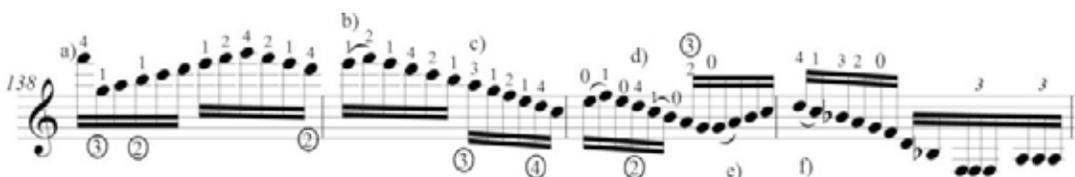


Figura N°14. Edición Romero. I movimiento, compases 138 a 141.

Fuente: elaboración propia.

Quizás la objeción a Romero en el tránsito del compás 139 al 140 es el cambio tímbrico muy distinto entre la cuarta cuerda y la primera. Pero mecánicamente es estratégico aprovechar al *mi* de la primera al aire como nota de traslado (primera nota del compás 140) e inmediatamente incorporar el ligado. Esta combinación de cuerdas al aire y traslado da tiempo a la estabilización de la mano y el antebrazo, además de permitir liberar la tensión propia del traslado.

En los compases 151 a 154 del primer movimiento (figura 15), se presenta una sección de mucho trabajo biomecánico que deberá ser abordado con cautela. El acorde de inicio requiere un movimiento de anversión, el mismo que deberá ser abandonado muy pronto para movilizar la mano hacia otro sector. Se puede observar que Tarragó ejecuta el primer tiempo en la primera posición, movilizándose hacia el FA de la tercera cuerda (final del primer tiempo). Este traslado es bastante exigente ya que va desde la posición I hasta la posición IX, y si el ejecutante opta por esta configuración deberá considerar relajar el antebrazo izquierdo y hacer el traslado con él y no con la mano, como propone Carlevaro (1979, pp. 94-95).

En cuanto a Romero (figura 16), este editor opta por hacer el traslado desde la posición I hasta la VI en a) ejecutando el SI en la cuarta cuerda. Esta última opción es muy demandante y arriesga en desestabilizar el primer acorde que aún está sonando cuando la mano debe moverse en una pequeñísima fracción de segundo (1/6 del tiempo). Por otro lado, esta vez Romero no agrega, sino que retira el ligado entre el *SOL# Y LA*, esto puede deberse a la extensión entre los dedos 1, 2 y 4, donde el ligado recargaría el trabajo.



Figura N°15. Edición Tarragó. I movimiento, compases 151 a 154.

Fuente: elaboración propia.

En b) encontramos que Tarragó llega por contracción sobre la primera y segunda cuerda, mientras que Romero prefiere desde el *si* al *mi*. Asimismo, ambas ediciones muestran la misma digitación en esta sección, donde nuevamente el brazo deberá actuar por anteversión colocando la mano en la nueva posición de ataque.



Figura N°16. Edición Romero. I movimiento, compases 151 a 154.

Fuente: elaboración propia.

En c), Romero propone la solución de ceja con dedo 4, la cual deberá ejecutarse igual que la figura 12, sin doblar la articulación interfalángica distal, con movimiento de retroversión del brazo y con la muñeca en posición neutral.

Otra situación parecida la encontramos en los compases 161 a 162 del primer movimiento, donde tenemos una escala que demanda mucha atención por requerir notas en el *sector de la segunda octava* (Carlevaro, 1979, p. 97), y que no ofrece mayor alternativa que iniciar en la primera cuerda, en posición XIII. Esta posición por sí misma exige inclinar el hombro izquierdo y posiblemente inclinarse también hacia adelante para permitirle al antebrazo salir y colocar de mejor manera la mano (97).

Al trabajar en la región sobreaguda de la guitarra, es fundamental tener claro que la curvatura de la muñeca debe ser lo menos pronunciada posible para no comprimir el túnel del carpo por donde atraviesa el nervio mediano. Una curvatura muy pronunciada puede producir presión en la muñeca si se dobla demasiado, incluso, produciendo que el dedo 1 se desestabilice y conlleve a otro problema: que la articulación interfalángica distal se doble hacia atrás, en sentido opuesto a su biomecánica natural.



Figura N°17. Edición Romero.

Fuente: elaboración propia.

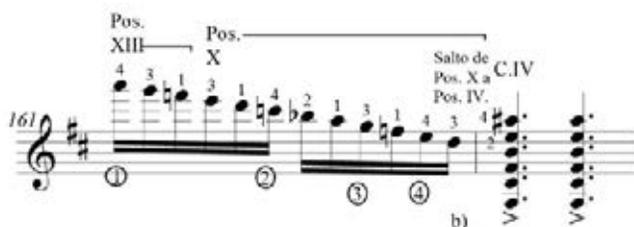


Figura N°18. Edición Romero. I movimiento, compases 161 a 162.

Fuente: elaboración propia.

Entre ambas opciones presentadas en las figuras 17 y 18, se observa el inicio en la posición XIII y el traslado subsecuente a la posición X. En cuanto a esto, Romero propone mayor estabilidad al mantener la mano en la posición X, pero vemos que Tarragó en a) aprovecha la posición cero en MI al aire para ejecutar el traslado, esto es estratégico para dejar “respirar” a la mano para caer en la siguiente posición. En cambio Romero en b) exige un cambio más radical y que podría recargar el trabajo estático y dinámico de la mano izquierda; el primero sirve para mantener la postura y el segundo para realizar los traslados o cualquier otro movimiento.

En cuanto a las articulaciones, en la figura 18 se aprecia que Romero retiró las articulaciones que aparecen en la primera edición de la obra, a cargo de Tarragó. ¿Por qué podría haber decidido esto? Es posible que se haya considerado que las ligaduras descendentes en tal posición y cuerdas no aportan a la fluidez del pasaje, y por ello haya preferido ejecutar pulsando cada nota.

Por otra parte, en la figura 19, se propone una alternativa mixta donde en a) se aprovecha la posición cero para el traslado y luego se cae en una ceja abierta en traste III que inmediatamente se convertirá en ceja entera. De este modo, se elimina un movimiento para tocar el *re* y otro para colocar la ceja: se han fusionado en la ceja abierta, lo cual va muy acorde con la biodinámica de las articulaciones. Este tipo de ceja ya fue propuesto por Yepes (1982, p.5).

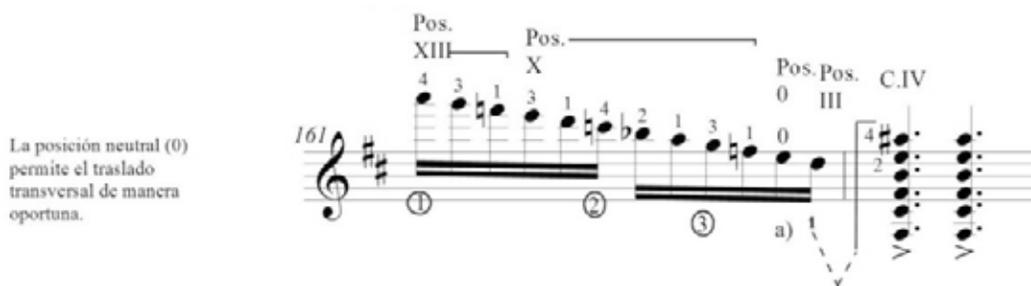


Figura 19. Edición propia. I movimiento, compases 161 a 162.

Fuente: Elaboración propia.

La siguiente figura presenta una forma interesante de cómo los dos editores proponen una solución en a) y b). Mientras que Tarragó propone mantener el dedo 1 en el *sol* de la sexta cuerda, Romero lo retira para llevarlo al *lag* de la primera (figura 20). El primero consigue estabilidad y el segundo relajación, aunque Tarragó obtiene una mejor resonancia en el bajo. Evidentemente el movimiento de anversión será fundamental para una colocación estable de la mano izquierda.

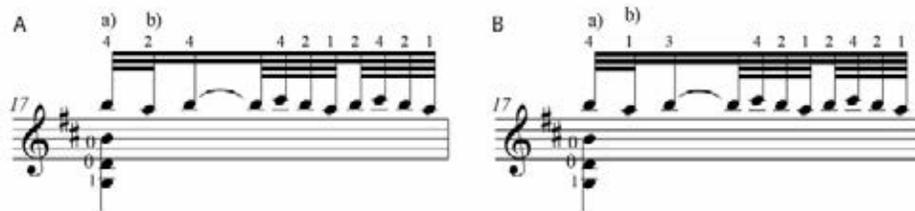


Figura N°20. Ediciones Tarragó (A) y Romero (B). II movimiento, compás 17.

Fuente: elaboración propia.

Cualquiera que sea la decisión del ejecutante, se debe considerar mantener a la muñeca lo más cerca posible a la posición neutra a fin de no ejercer sobrecarga sobre el túnel del carpo. Sacar el antebrazo ayudará a mantener la mano en una postura adecuada en estas circunstancias.

Continuando con este análisis, se encuentra la siguiente frase en células secuenciales descendentes (ver figura 21) que puede ser ejecutada en posición violinística. La propuesta de Tarragó es descender desde el LA de la región sobreaguda (posición XVII), sección a) hasta la posición II (en b).

Este trabajo puede ser ejecutado sin problemas mayores, siempre que se involucre todo el aparato motor en el descenso a través del diapasón. El movimiento no debe ser guiado por la mano, sino por el brazo, pensando incluso en la acción desde el hombro. En la figura 21 se han anotado las distintas posiciones por las que discurre la mano izquierda hasta llegar a la posición de estabilización.

Asimismo, al comenzar este pasaje en la región sobreaguda, demanda que el antebrazo izquierdo salga un poco más de lo habitual a fin de posicionar adecuadamente la mano izquierda y evitar la curva excesiva de la muñeca. Es importante recordar que una flexión pronunciada de la muñeca durante largas rutinas de trabajo o a través del tiempo puede producir síndrome del túnel carpiano, y cualquiera de sus desviaciones, cubital o radial, puede degenerar en otras lesiones de atrapamiento nervioso.

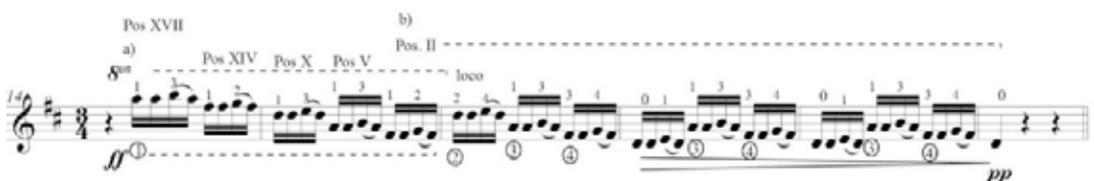


Figura N°21. Edición Tarragó. III movimiento, compases 314 a 319.

Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, en la propuesta de Romero, en la figura 22, se observa una digitación distinta en el compás 314, que al parecer busca un descenso, aunque inevitable, algo más equilibrado, al permanecer en el compás 315 un poco más de tiempo en una sola posición (en X y luego en VII). Respecto a los compases 316 y 317, se aprecia que la solución es unánime entre estos editores, y ciertamente el resultado es muy natural para la mano izquierda.

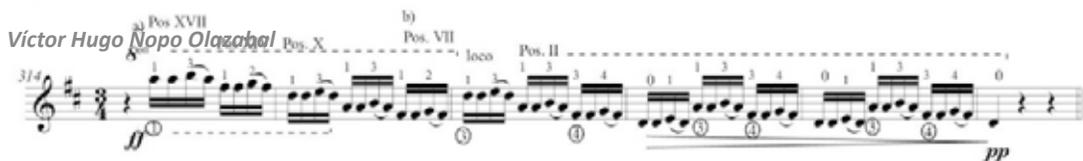


Figura N°22. Edición Romero. III movimiento, compases 314 a 319.

Fuente: elaboración propia.

Del mismo modo, cabe resaltar que la forma de ejecutar los ligados con buen uso biomecánico, es efectuarlos con el movimiento del antebrazo y no solo con los dedos (Carlevaro, 1979, p. 136), tal como lo muestra la Anexo 15. Ese mecanismo responde al uso eficiente de la biomecánica del antebrazo, brazo y de la mano, obteniendo mayor resistencia, relajación y claridad al momento de ejecutar. Otros pasajes en los que el movimiento de anversión debe ser considerado, aparecen en el compás 93 de la figura 2, y el 107 de las figuras 3 y 4.

d. Utilidad de las articulaciones musicales como factores de ayuda biomecánica

El uso de articulaciones musicales, específicamente ligado ascendente y ligado-descendente son un recurso efectivo para la realización de diversos pasajes, tanto con fines estéticos, como mecánicos. En el siguiente apartado, se expondrá cómo el uso de estas articulaciones puede ser un aporte a la ejecución instrumental, permitiendo equilibrar el esfuerzo biomecánico del intérprete. Esta práctica, en definitiva, reduce la sobrecarga en la ejecución haciéndola más fluida. De igual manera, cabe preguntarse si la incorporación de nuevas articulaciones afecta la naturaleza de la obra. Ante esta interrogante se puede decir que Joaquín Rodrigo demostró libertad compositiva al escribir su música para guitarra, y del mismo modo debe haber estado en su pensamiento la claridad de que el intérprete deberá encontrar la mejor solución que se adapte a su anatomía y capacidades biomecánicas. De este modo, se puede hablar de un equilibrio entre la creación de la obra y la creación de la interpretación.

En la figura 23 se presenta una propuesta para la ejecución del compás 106 del primer movimiento, en la que se agregan ligados a un pasaje que fue editado originalmente sin ninguno (ver figura 3), y al que Romero (Rodrigo, 1984) le agrega dos ligados en el primer pulso, favoreciendo la fluidez del pasaje (ver figura 4). En la propuesta presentada acá se han incluido dos ligados más en el segundo pulso, en c) y d), para favorecer los movimientos de la mano izquierda y despejar el trabajo de la mano derecha, ya que no será necesario pulsar el *fa*, que será ejecutado solo con la mano izquierda.



Figura N°23. Edición propia. I movimiento, compás 106

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la figura 24, se presenta un pasaje que es fluido, pero cuando se hace la comparación con la propuesta de la figura 25 se observan cuatro ligados más, lo que favorece al equilibrio entre esfuerzo y coordinación que la hacen más atractiva para ejecutar. De este modo se observa cómo Romero ya ha considerado en su ejecución el beneficio estético y mecánico de este tipo de articulaciones.

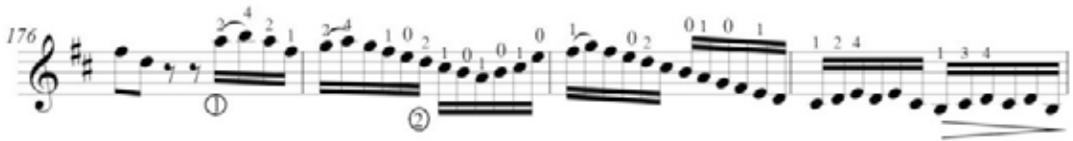


Figura N°24. Edición Tarragó. I movimiento, compases 176 a 179.

Fuente: elaboración propia.

Se debe recordar que no se trata de hacer fácil la pieza, sino de hacer viable la ejecución, el fraseo, la dosificación de energía y el equilibrio del esfuerzo en el contexto de un programa de concierto largo y en las rutinas de estudio diarias. En este sentido, la propuesta de la figura 25 es más natural.



Figura N°25. Edición Romero. I movimiento, compases 176 a 179.

Fuente: elaboración propia.

La figura 26 presenta un pasaje de gran velocidad, donde la coordinación entre ambas manos y una digitación funcional es fundamental. Comprender el mecanismo del traslado longitudinal a lo largo del diapasón durante el discurso de esta escala es fundamental. Tarragó se ciñe a conservar la ejecución sin articulaciones. Al final del compás 55 he escrito la sección con un ligado punteado para mostrar la ejecución más viable (figuras 26 y 27, sección g).

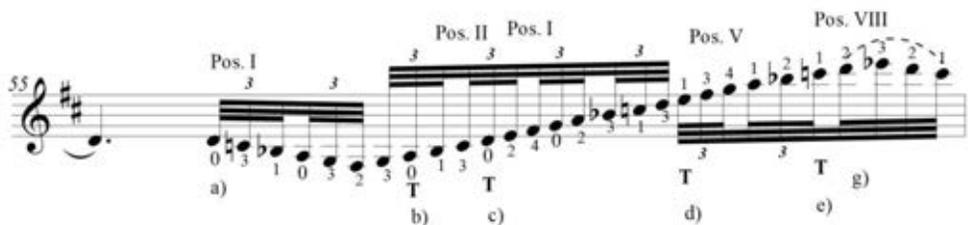


Figura N°26. Edición Tarragó II movimiento, compás 55.

Fuente: elaboración propia.

Mientras que Tarragó (Rodrigo, 1979), figura 26, aprovecha los traslados (T) en las cuerdas al aire (ver b y c), Romero, figura 27, propone una ejecución mayoritariamente en la posición VII; a pesar de ello ambas opciones aún suponen un esfuerzo grande y un riesgo para la precisión. Como se ha señalado anteriormente, incorporar articulaciones favorece a la fluidez y relajación del aparato motor en ambos miembros, es decir en mano, antebrazo, brazo. Compárese la única articulación en la sección a) en las figuras 26 y 27.

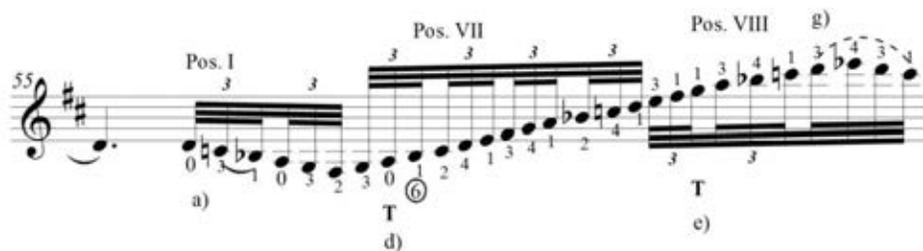


Figura N°27. Edición Romero. II movimiento, compás 55.

Fuente: elaboración propia.

Por tanto, se propone una digitación con ligados ascendentes y descendentes en lugares estratégicos, además, un *glissando* (vea f) para llegar de la posición VII a la VIII. La propuesta no connota una modificación en los dedos elegidos por Romero para el trabajo, pero sí en la forma como se ejecutará. Esto, en combinación con la posición violinística hacia el final de la escala (f y g), favorece la biomecánica natural del guitarrista.

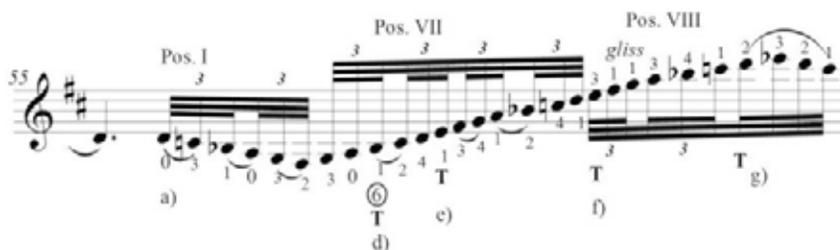


Figura N°28. Edición propia. II movimiento, compás 55.

Fuente: elaboración propia.

En el compás 56 del segundo movimiento (ver figuras 29 y 30) que, como se menciona, es natural ejecutarlo ligado, el compositor no escribió este asunto técnico; es claro que también se deja al criterio del intérprete. Tarragó y Romero proponen la ejecución indicando la digitación, mas no la articulación, que para aclararlo se ha colocado en este estudio en líneas punteadas produciéndose un ligado mixto por naturaleza.

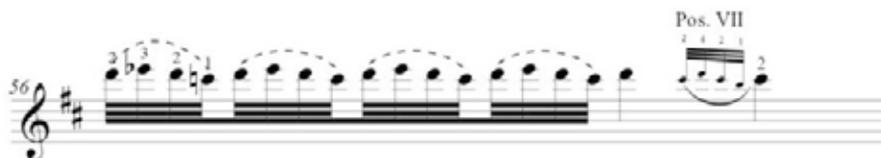


Figura N°29. Edición Tarragó. II movimiento, compás 56.

Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, Yepes (2008), ejecutaba este pasaje en doble cuerda: en la primera y la segunda, colocando la posición fija desde el principio del pasaje para conseguir mayor estabilidad. Obsérvese en la figura 43 que he señalado el dedo 3 entre paréntesis; con ello indicó que ese dedo debe colocarse

desde ese momento, aunque su ejecución sea recién en el *do* al final del grupo. De este modo, Yepes respetó que el original no presentase la articulación escrita, y era muy común encontrar en su ejecución este tipo de soluciones. Si esto es funcional o no, es algo que queda decidirlo en manos de cada intérprete, en vista de que la anatomía y la capacidad biomecánica tienen sus variantes en cada ser humano.



Figura N°30. Digitación de Narciso Yepes. II movimiento, compás 56.

Fuente: Yepes, N. (2008, 23 de junio). *Concierto de Aranjuez – Narciso Yepes*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qdiRjYl6bxY>

Fuente: elaboración propia.

A continuación se tiene una escala que debe ser resuelta necesariamente con el uso de traslados. Tarragó lo descompone en dos posiciones, como se puede apreciar en la figura 31 en a) inicia con un ligado en de cuatro notas lo que sirve de impulso para continuar, trasladándose, como es habitual en sus propuestas, por la primera cuerda (b).

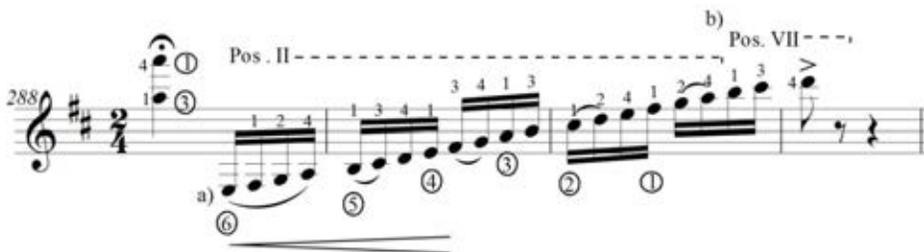


Figura N°31. Edición Tarragó. III movimiento, compases 288 a 291

Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, Romero presenta el pasaje anterior con una solución basada en tres posiciones (figura 32). Primeramente, se ha eliminado el ligado en a), luego se ha usado la quinta cuerda al aire para efectuar el traslado c), lo cual es muy efectivo ofreciendo tiempo para también relajar parcialmente la musculatura. Finalmente, Romero concluye en d) con una extensión y luego un traslado horizontal con el dedo 4. Este traslado final es una forma de aliviar el trabajo de la mano izquierda, pero la extensión que se tiene antes podría ser una carga ligera que podría evaluarse. Queda claro, además, que Romero prefirió eliminar todas las articulaciones publicadas en la edición de Tarragó. De este modo, se muestra la libertad que existe en la incorporación y retiro de los ligados como elemento estético y mecánico.

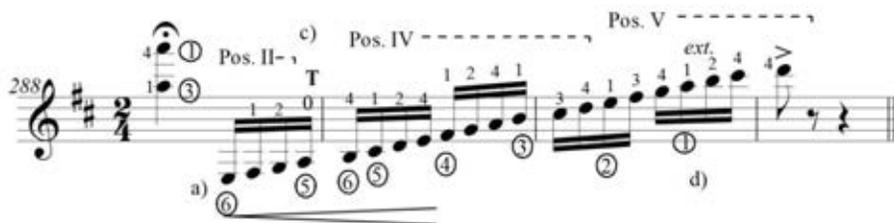


Figura N°32. Edición Romero. III movimiento, compases 288 a 291.

Fuente: elaboración propia.

Ante lo expuesto anteriormente, se presenta una propuesta que conserva tres de las cuatro articulaciones del original de la edición de Tarragó, y con el traslado recién en e) aprovechando la cuerda al aire y concluyendo en la posición VII y sin extensión, ofreciendo comodidad para la mano izquierda y fluidez ante la velocidad requerida por el compositor.

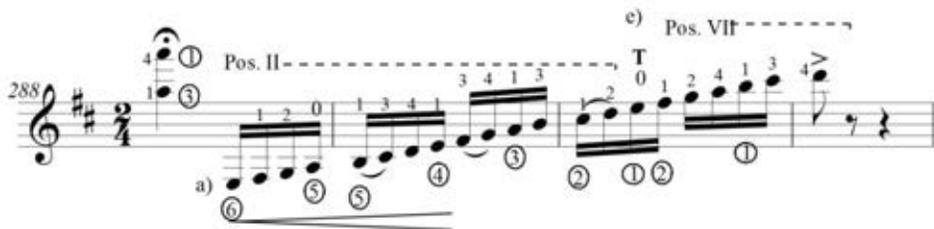


Figura N°33. Edición propia. III movimiento, compases 288 a 291.

Fuente: elaboración propia.

Ante la presente situación, es posible que la mejor alternativa que encuentre el ejecutante sea la posición en paralelo para la mano izquierda. Esto se puede inducir al observar la estructura de la digitación.

e. Transformaciones creativas adaptadas a la biomecánica del instrumentista

Siendo el *Concierto de Aranjuez* una obra de gran exigencia para el instrumentista, es común encontrar pasajes que no resultan fáciles de resolver. En la práctica se observa la necesidad de hacer ajustes a la forma cómo fueron escritos algunos pasajes, permitiendo una ejecución que logre acercarse al manejo natural de la biomecánica. En la siguiente sección se presentan dos secciones que evidencian esta situación y que conducen a la reflexión sobre este tipo de alternativas creativas.

La figura 34, compás 32 del segundo movimiento, presenta la opción de ser ejecutado con extensión entre la tercera y segunda posición, según lo muestra Tarragó (Rodrigo, 1979), ver figura 34, y con una cejilla en el traste V, como lo muestra Romero (Rodrigo, 1984), ver figura 35. Esto presenta dificultad, pero debe ser realizado con relajación en el antebrazo izquierdo en combinación con la posición violinística. Se puede apreciar que John Williams (2013), ver figura 36, prefiere la solución presentada por Tarragó en este compás.

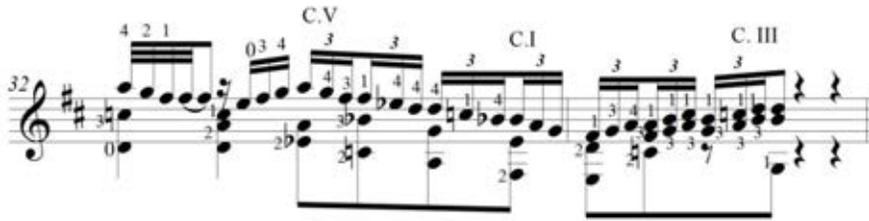


Figura N°34. Edición Tarragó. II movimiento, compases 32 a 33.

Fuente: elaboración propia.

Asimismo, Joaquín Rodrigo compuso en el compás 33 un pasaje que se puede ejecutar en la guitarra, pero donde la fluidez y la relajación, en combinación con la velocidad, no se conjugan en favor del ejecutante. Aunque Tarragó y Romero conservan la escritura original, y sobre ese material realizan su edición, otros guitarristas buscan soluciones prácticas que hagan del *Concierto de Aranjuez* una obra más viable para las posibilidades del aparato motor. Es así, que John Williams (figura 36, compás 33) ejecuta este compás con transformaciones creativas en las terceras, conservando principalmente la línea superior e incorporando dos articulaciones que permiten movimientos fluidos equilibrados entre las dos manos.

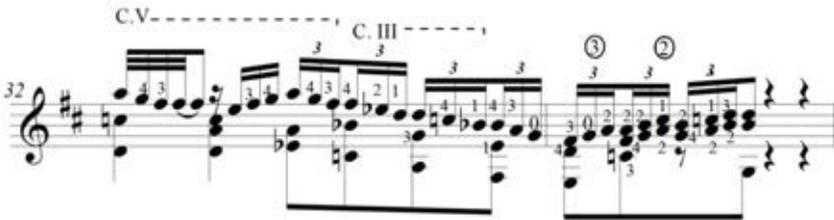


Figura N°35. Edición Romero. II movimiento, compases 32 a 33.

Fuente: elaboración propia.

El instrumentista puede preguntarse si es aceptable este tipo de modificaciones como la realizada por Williams, con el fin de hacer ejecutables ciertos pasajes. Esto conduce a reflexionar si es que Rodrigo sabía que lo que estaba escribiendo significaría un problema mecánico para el intérprete. Quizás no podamos responder a esta pregunta, pero en su proceso creativo el compositor plasmó lo que su proceso creativo le dictó. De este modo, Rodrigo dejó en manos de los intérpretes hallar la manera de adaptar la ejecución a sus requerimientos técnicos y mecánicos.

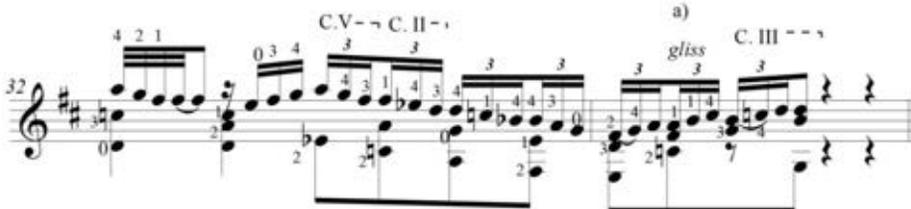


Figura N°36. Digitación de John Williams. II movimiento, compases 32 a 33.
Fuente: Williams, J. (2013, 10 de noviembre). John Williams: Joaquín Rodrigo

Concierto de Aranjuez 2005. Recuperado de
https://www.youtube.com/watch?v=iG3VOMaY_II

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, la solución a la que llegó Williams no afecta la naturaleza de la obra y favorece una ejecución más natural, donde la sobrecarga de trabajo es reducida, y se obtiene una biomecánica adecuada. Todo ahorro de energía se traducirá en resistencia durante la ejecución y menos probabilidades de sufrir lesiones musculoesqueléticas a largo plazo.

El segundo movimiento exhibe otro pasaje (ver figura 37) en el que el intérprete deberá decidir la manera de ejecutarlo, ya que no es solo una cuestión de digitación o uso biomecánico, sino también creativo. La obra nos presenta en el compás 81, que el acorde de cinco notas –de abajo hacia arriba *sol#, mi, fa#, do# y la–* debe ejecutarse a la octava superior y en rasgueo. En este caso las digitaciones de Tarragó y Romero son exactamente iguales, porque las posibilidades del instrumento no ofrecen otra opción para respetar las notas escritas. Pero ejecutar este pasaje tal como está escrito se torna imposible porque las características de la guitarra no lo permiten. Colocar esta posición, que de por sí ya es altamente exigente para la mano izquierda, incluyendo una ceja entera en el traste y extendiendo el dedo 4 hasta el traste XVII es altamente demandante para los músculos y tendones.

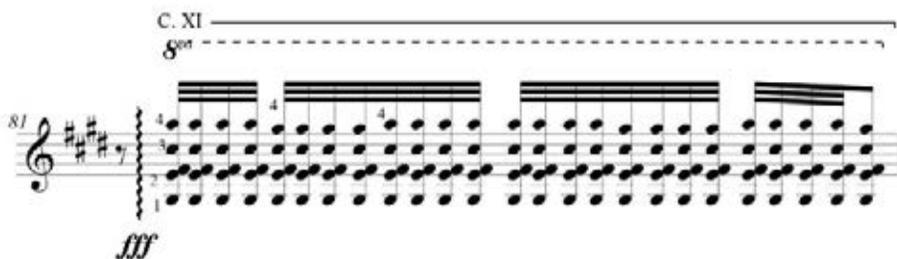


Figura N°37. Ediciones Tarragó y Romero. II movimiento, compás 81.
Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, al ejecutar los rasgueos continuos del compás 81 (que involucra a todas las cuerdas, con excepción de la 5ª) no se puede evitar el hacer sonar el RE# de la quinta cuerda. En la ejecución habitual se observa que los guitarristas optan por incorporarlo a la armonía natural del pasaje. En la figura 38 se ha escrito el pasaje incluyendo, en cabeza blanca para hacerlo notorio, la nota re# que debe incorporarse a la ejecución por una cuestión meramente práctica.

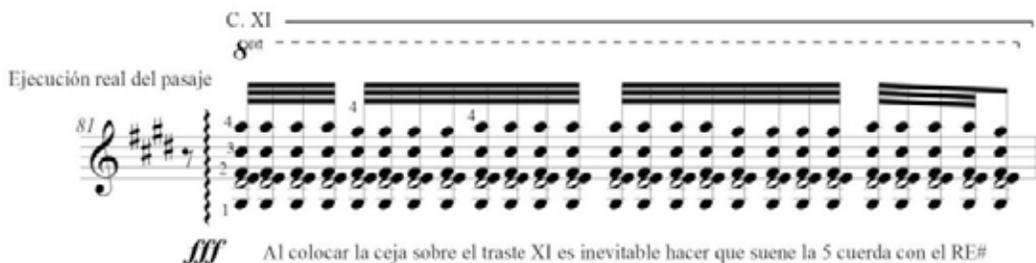


Figura 38. Ejecución real del pasaje. II movimiento, compás 81.
Fuente: elaboración propia.

Los guitarristas pueden ejecutarlo, la interrogante es si es saludable trabajarlo durante horas y conservarlo así en el repertorio.

Ante tal exigencia biomecánica, Williams (2013) realiza una transformación creativa transportando el pasaje a una octava inferior, realizándolo en la cuarta posición (figura 39). De esta manera se logra aliviar la carga sobre la mano izquierda, aunque no del todo, porque también es una posición algo

demandante. Aun así, el *re#* sigue presente, esta vez en la segunda cuerda. En este caso el dedo 4 actúa como un apagador natural sobre el *fa#* de la cuarta cuerda, ya que esto es inevitable si se desea conservar una posición algo relajada.



Figura N°39. Digitación de John Williams. II movimiento, compás 81.

Fuente: Williams, J. (2013, 10 de noviembre). John Williams: Joaquín Rodrigo Concierto de Aranjuez 2005. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iG3VOMaY_II

Fuente: elaboración propia.

Para finalizar, se puede decir que el análisis biomecánico es un gran aporte al desarrollo de una técnica más sana para los instrumentistas. Así también, es un factor relevante que los compositores deben considerar y que en general todos los músicos deben explorar a fin de desarrollar un criterio de valoración del arte musical mucho más profundo, que considere el estilo, el fraseo, la digitación, entre otros, además del mismo cuerpo del músico.

CONCLUSIONES

- El *Concierto de Aranjuez* presenta pasajes que no se correlacionan con la naturaleza biomecánica del instrumentista, de modo que deben ser adaptados a la biomecánica del ejecutante. Para ello, se debe considerar, por un lado, el potencial artístico de la música, y por otro, la naturaleza del aparato motor que interviene en la interpretación musical.
- Existen posibilidades de ejecución para esta composición que permiten un toque natural y que pueden reducir la sobrecarga sobre los músculos, tendones y articulaciones. Estas opciones deben ser exploradas y, de ser necesario, se pueden hacer cuidadosas variaciones de las articulaciones o hasta transformaciones creativas de los pasajes escritos por el compositor tal como lo muestra el caso presentado en John Williams.
- En la creación artística de la música se deben conjugar la creación de la obra y la creación de la interpretación. De modo que se hace admisible la participación del instrumentista como creador de la interpretación, lo que traerá como resultado la adaptación de nuevas digitaciones, articulaciones y de pasajes que replacen favorablemente a aquellas que no se adaptan a la naturaleza biomecánica del músico.
- La biomecánica del cuerpo humano no es universal y pueden haber ligeras variaciones en las posibilidades físicas de los ejecutantes. Es importante considerar estas características al elegir un repertorio. Del mismo modo, los compositores deben crear su música considerando la naturaleza del cuerpo y las posibilidades del instrumento para el que escriben. Al no considerar esto, los ejecutantes deben encontrar el equilibrio tripartito entre la creación del compositor, las posibilidades del instrumento y la naturaleza biomecánica del cuerpo.
- Frente a la alta cantidad de instrumentistas lesionados, se debe valorar el conocimiento que otras disciplinas pueden aportar para el mejor desarrollo de la técnica y el cuidado del cuerpo como el instrumento principal que hace posible la ejecución. Poseer conocimientos básicos de biomecánica

permitirá a los músicos instrumentistas usar armoniosamente su cuerpo en su actividad profesional y aplicarlo a la docencia de manera eficiente. De este modo, se podrán gestar generaciones de músicos más conscientes del cuidado que deben tener al momento de realizar sus prácticas y tiempos de estudio.

- Si bien el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín de Rodrigo es una obra de gran prestigio y altamente valorada dentro del repertorio guitarrístico, debe ser abordada de modo analítico desde el punto de vista musical y biomecánico. Así, se producirá una interpretación viable en lo musical y lo biomecánico. Resulta fundamental que el instrumentista analice e investigue acerca de su cuerpo y de las posibilidades de hacer de su técnica un proceso natural que le permita realizar ejecuciones fluidas. Un criterio musical desarrollado en este sentido, favorecerá el alcance de una conciencia integral acerca de la práctica musical y su valor como arte en la sociedad.

REFERENCIAS

- Aguilar, M. (2000). *Biomecánica: la física y la fisiología*. Instituto de Ciencias de materiales. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra. Libro segundo. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry
- Cailliet, R. (2006). *Anatomía funcional biomecánica*. Marbán.
- Cervera, M. (2015, 9 de diciembre). 75 años del Concierto de Aranjuez. *Ocio y cultura*. Recuperado de: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/anos-concierto-aranjuez-4655174>
- Farias, J. (2010). *Guía práctica de ergonomía musical. Técnica de la guitarra clásica. Biomecánica y prevención de lesiones*. Galene.
- Herrera, F. (1999). *Enciclopedia de la guitarra*. España:Weber-Pocci
- Iglesias, A. (1999). *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto.
- Martín L., M. (2015). *Cómo tocar sin dolor. Tu cuerpo tu primer instrumento. Ejercicios para prevención y tratamiento de lesiones en músicos*. [Versión electrónica]. Valencia: Piles.
- Nordin, M. (2004). *Biomecánica básica del sistema musculoesquelético*. Madrid: McGraw-Hill.
- Norris, R. (2012). *Manual de supervivencia del músico. Guía para la prevención y el tratamiento de lesiones en instrumentistas*. ICSOM.
- Recinos, S. (2002). *Comparación de los resultados funcionales de los tratamientos quirúrgicos del síndrome del túnel del carpo*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala.
- Rodrigo, J. (1964). *Fantasia para un gentil hombre*. (Partichella). London: Schott.
- Rodrigo, J. (1979). *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta. Digitada por Renata Tárrego*. (Partichella). Madrid: Ediciones Rodrigo.
- Rodrigo, J. (1984). *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta. Nueva edición digitada por Ángel Romero*. (Partichella). Mainz: Schott
- Ruiz T., A. (2001, octubre). Joaquín Rodrigo, músico de sutilezas. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Salamanca: Agencia española de cooperación internacional.
- Sánchez-Padilla, M., Ballo-Tayón, V., Esuirol-Caussa, J., Guerreo-Fortez, E., Lopez-Iglesias, I., Salas-Gómez, D. (2002). Incidencia de lesiones en profesionales de la guitarra clásica. Recuperado de: http://apps.elsevier.es/watermark/ctl_servlet?_f=10&pident_articulo=90251222&pident_usuario=0&pcontactid=&pident_revista=146&ty=158&accion=L&origen=zonadelectura&web=www.elsevier.es&lan=es&fichero=146v35n06a90251222pdf001.pdf

Sherry, E., Wilson, L. (2002). *Manual Oxford de medicina deportiva*. Barcelona: Paidotribo.

Williams, J. (2013, 10 de noviembre). Joaquín Rodrigo Concierto de Aranjuez 2005. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=iG3VOMaY_I

Yepes, N. (1982). *Sor. 24 selected studies*. Alemania: Schott.

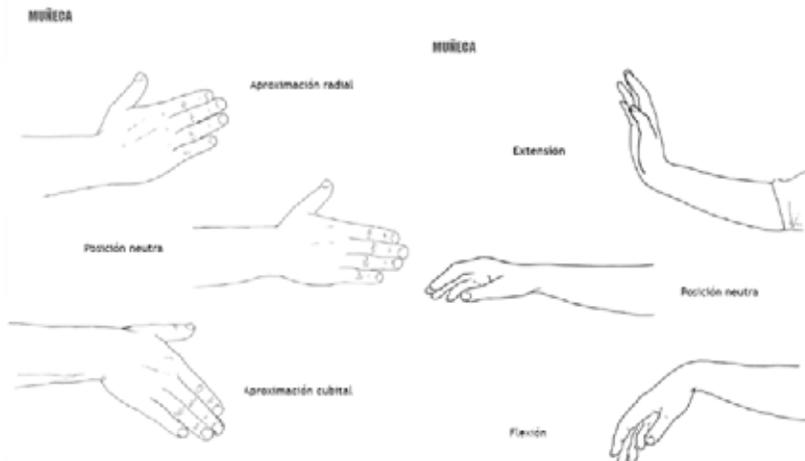
Yepes, N. (2008, 23 de junio). Concierto de Aranjuez. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qdiRjYl6bxY>

ANEXOS



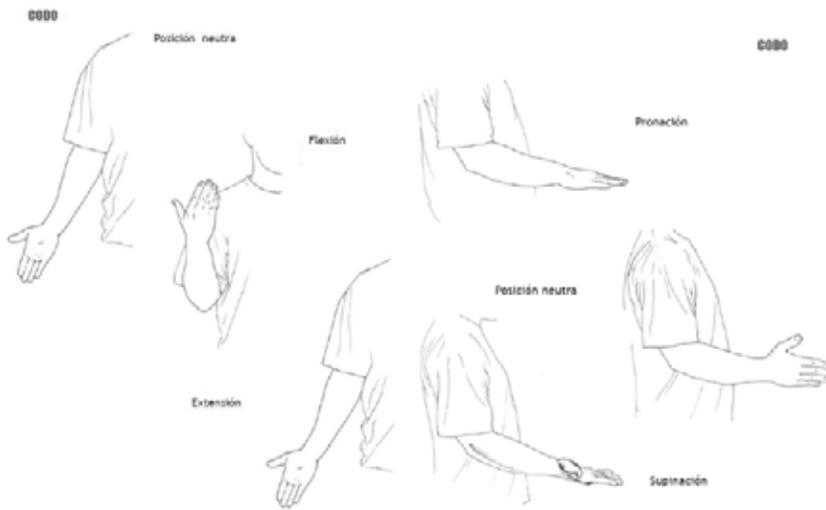
Anexo 1. Final de la Fantasía para un gentil hombre. Rodrigo, J. (1964).

Elaboración propia



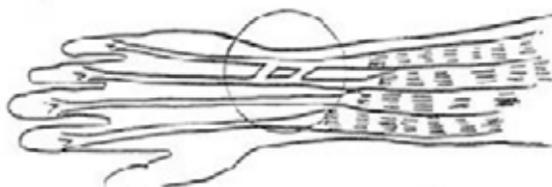
Anexo 2. Biomecánica de la muñeca.

Fuente: Farías J. (2010). *Guía práctica de ergonomía musical. Técnica de la guitarra clásica. Biomecánica y prevención de lesiones*. España: Galene Editions. p. 31-32



Anexo 3. Biomecánica del codo.

Fuente: Farías J. (2010). *Guía práctica de ergonomía musical. Técnica de la guitarra clásica. Biomecánica y prevención de lesiones*. España: Galene Editions. p. 29-30



Anexo 4. Interconexiones tendinosas entre dedos meñique y anular

Fuente: Norris, R. (2012) *Manual de supervivencia del músico. Guía para la prevención y el tratamiento de lesiones en instrumentistas*. ICSOM. (Libro electrónico sin número de página).



Anexo 5.

Interconexiones tendinosas entre dedos meñique y anular

Fuente: Norris, R. (2012) Manual de supervivencia del músico. Guía para la prevención y el tratamiento de lesiones en instrumentistas. ICSOM. (Libro electrónico sin número de página).



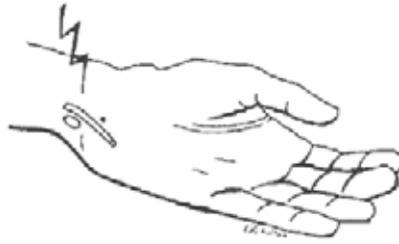
Anexo 6. Epicondilitis lateral

Fuente: Sherry, E. , Wilson, S. L. (2002). Manual Oxford de medicina deportiva. Barcelona: Paidotribo. p. 271



Anexo 7. Epitrocleititis

Fuente: Mahiquez, A.(s.f.) Epitrocleititis. Recuperado de: <http://cto-am.com/epitrocleititis.htm>



Anexo 8. Síndrome del canal de Guyón

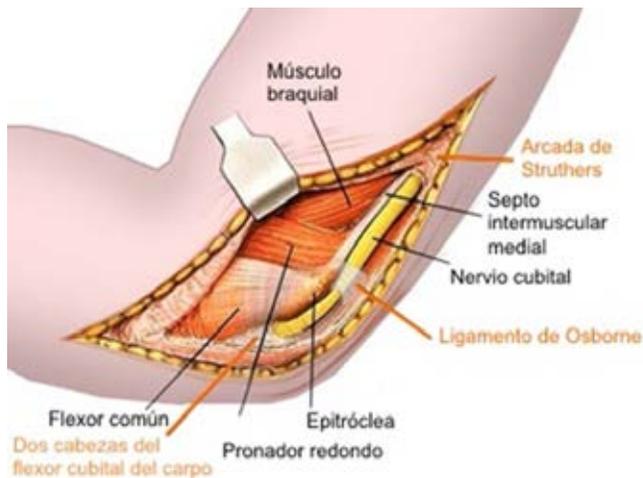
Fuente: Sherry, E. , Wilson, S. L. (2002).

Manual Oxford de medicina deportiva. Barcelona: Paidotribo. p. 302



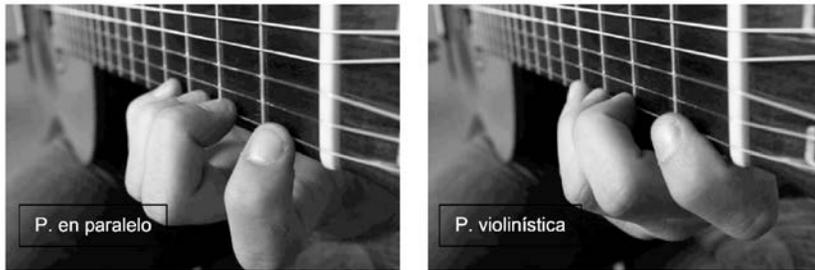
Anexo 9. Síndrome del túnel carpiano.

Fuente: Sherry, E. , Wilson, S. L. (2002). Manual Oxford de medicina deportiva. Barcelona: Paidotribo. p. 302



Anexo 10. Síndrome del túnel cubital

Fuente: Mahiquez, A.(s.f.). Recuperado de: http://cto-am.com/neuropatia_cc.htm



Anexo 11. Posición en paralelo y posición violinística.

Fuente: Farias, J. (2010). *Guía práctica de ergonomía musical. Técnica de la guitarra clásica. Biomecánica y prevención de lesiones*. España: Galene Editions



Anexo 12. Flexión de los dedos hacia el hueso escafoides

Fuente: Cailliet, R. (2006). *Anatomía funcional biomecánica*. Marbán. p.165



Anexo 13. Vista palmar anterior de la mano. Zona de posible lesión en dedo meñique.

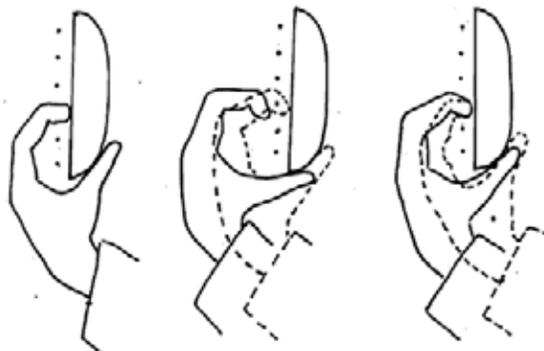
Fuente: Nordin, M. (2004). *Biomecánica básica del sistema musculoesquelético*.

Madrid: McGraw-Hill. p. 373



Anexo 14. Ejecución en la región sobreaguda de la guitarra con y sin compresión del túnel cubital.

Fuente: trabajos personales con estudiantes.



Anexo 15. Mecanismo del ligado descendente según Abel Carlevaro.

Fuente: Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra. Libro segundo. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry. p. 136.

ACERCA DE LOS AUTORES

Flor de María Canelo Marcet

Graduada del Conservatorio Nacional de Música, ha realizado investigaciones y planteado una propuesta de educación musical para piano sobre música tradicional peruana. En 2014 recibió el Premio Personaje Meritorio de la Cultura por su labor de interpretación y pedagogía de la música peruana, otorgado por el Ministerio de Cultura de Perú. Es fundadora de la Asociación Cultural Qantu y directora de la Asociación Suzuki del Perú en la ciudad de Cusco, donde realiza una importante labor de formación musical de niños y jóvenes.

José Sosaya Wekselman

Actual docente de la Universidad Nacional de Música y de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Estudió Composición con Edgar Valcárcel en el CNM (Perú), con Yoshihisa Taira en la École Normale de Musique de Paris y Análisis Musical con Alain Louvier en el Conservatoire National de Région de Boulogne (Paris). En 2016 dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional en un concierto didáctico cuyo tema fue la relación de la música de la danza Kachampa con diversas obras académicas, incluyendo su obra En torno a una danza.

Rosario Elena García Barraza

Nació en Lima. Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música con el maestro José Antonio Gutiérrez, titulándose en la especialidad de Dirección Coral. Además, tiene estudios completos en la especialidad de Educación Musical. Durante tres décadas ha dirigido diversos coros vocacionales e institucionales. Ha sido preparadora musical del Coro Nacional de Niños del Perú. Es docente estable de la Universidad Nacional de Música teniendo a su cargo los cursos de Dirección de Conjuntos Vocales.

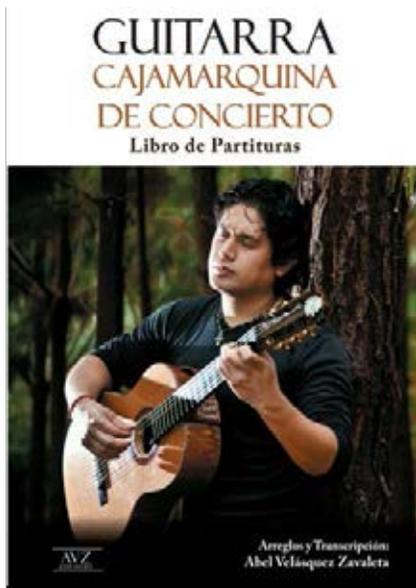
Victor Hugo Ñopo Olazabal

Maestro en Ciencias Empresariales por la Universidad San Ignacio de Loyola y Músico con especialidad en guitarra por el Conservatorio Nacional de Música. Docente investigador del Instituto de Arte de la Universidad de San Martín de Porres y miembro del Comité de Ética Para la Investigación por la misma universidad. Director de la Escuela de Música Vivace.

Abel Velásquez: un aporte a la guitarra cajamarquina

Díaz Oré, Jinet Ambar / Rivas Chaparro, Dennis César

Lima, viernes 14 de julio de 2017



Recientemente se ha publicado un libro pionero en el ámbito de la música tradicional cajamarquina del músico e investigador Abel Velásquez, cuyo título es “Guitarra cajamarquina de concierto”. Se presentó en las instalaciones de la Biblioteca Nacional del Perú con gran acogida. Los días posteriores a dicho evento se nos presentó, por iniciativa del Conservatorio Nacional de Música, la oportunidad de concertar una entrevista con el maestro Abel. La conversación fue motivada por la publicación del mencionado libro, sin embargo, una vez iniciada no podíamos dejar de indagar un tanto más acerca de la formación de su autor, formación que está marcada por una transición de la academia a lo popular, es decir, cómo un estudiante de formación académica del Conservatorio es motivado a incursionar en el ámbito de lo popular.

La inquietud de Abel inicia cuando pasa a la Sección de Estudios Superiores del Conservatorio, pero el hecho más notable se encuentra en una experiencia que nos narra a continuación: “a raíz de un disco que grabé de música tradicional peruana, se me abrieron muchas puertas para conciertos y festivales. Al año siguiente empecé a grabar el segundo disco, pero ahí empezaron otras inquietudes más

del porqué a estos conciertos que iba, en estos festivales que me invitaban, en Ayacucho, Arequipa, Lima, siempre la música para guitarra andina estaba encasillada en la música del centro y del sur del país. ¿Y dónde estaba la música norteña?, ¿dónde estaba la música de Cajamarca? [...]. En este contexto, en el que veo la carencia del repertorio cajamarquino para guitarra, empieza lo mío a la par de mi formación académica. Así empieza la transición”.

La transición de la que nos cuenta, es clave en la elaboración de su libro de partituras, que ha llegado este año, y viene a ser parte de lo que el autor considera un “boom de publicaciones nuevas para guitarra solista, que empezó con el libro del guitarrista Riber Oré, luego vino el de Ricardo Villanueva,

discípulo del maestro Raúl García Zárate, y, una edición de lujo que contiene los primeros arreglos de música de Ancash en los temples diferentes que se utilizan en esa región”.

Si bien existen publicaciones anteriores de “música tradicional peruana para guitarra sola, arreglos increíbles, como los de Raúl García Zárate y Manuelcha Prado, que han sido transcritos por otros músicos, los trabajos de Javier Molina, o los ‘Cuadernos de música peruana’ publicados por Luis Justo Caballero”, Abel nos dice: “Yo veo que el campo de la guitarra tradicional peruana se está abriendo. Hay más jóvenes que quieren incursionar e incluso veo un cambio muy positivo en el conservatorio. Cuando yo era estudiante, era el único que tocaba algo tradicional y había cierto rechazo de lo académico a lo popular. Antes era mucho más marcado; eso ha ido cambiando. Ahora veo a los jóvenes estudiantes y escucho a alguien tocar una marinera, un huayno, y lo hacen muy bien, lo hacen sin ningún tipo de prejuicios, se está rompiendo aquello. El campo se está expandiendo con nuevos talentos, hay gente que tiene sus arreglos, muy buenos, pero los reparten restringidamente a sus alumnos; sería bueno rescatar estos trabajos para publicarlos y así enriquecer el catálogo de la música peruana”.

Es en este panorama que se inscribe el libro “Guitarra cajamarquina de concierto”, el cual necesitó de un cuidadoso proceso de investigación que llevó a Abel Velásquez a viajar por Cajamarca y tocar con diferentes grupos de música popular. En este proceso nos cuenta: “el primer desafío fue encontrar un referente estilístico que sirva de ejemplo. En Cajamarca hay muy buenos guitarristas, existe un maestro que toca muy bien, hace música de Cajamarca, pero con un estilo muy personal porque interpreta la música cajamarquina con recursos técnicos de la música de Ayacucho. No se podría llamar un estilo de guitarra tradicional cajamarquina propiamente, no es un referente. Entonces empezó la búsqueda”.

Como resultado de la búsqueda de un estilo cajamarquino, el maestro sintetiza: se trata de “mantener la melodía, mantener la voz cantante y darle la rítmica propia cajamarquina. En Cajamarca no hay instrumentos armónicos que acompañen, el único que se usa es la guitarra, pero no tenemos, como en Puno por ejemplo, un guitarrón que nos dé un bajo o, como en Ayacucho, un arpa que nos indique un ritmo propio del bajo. Lo que me sirvió de referente de la rítmica de la música cajamarquina, en cuestión de acompañamiento, fue el ritmo de la caja cajamarquina que tocaba el indio Mayta [...] En Cajamarca la rítmica es particular, la caja o tambor se golpea en ritmo de saltillos consecutivos, sin embargo se inserta entre los dos golpes de cada saltillo un golpe en el aro del tambor, el que se percibe como sonido agudo. Es decir que los tres golpes producen una galopa cuya parte fuerte es un sonido grave, producido en la membrana, el contratiempo de corchea es un sonido agudo, producido en el aro, y la última semicorchea es nuevamente un sonido grave producido en la membrana, éste patrón se toca consecutivamente y es la característica de la música cajamarquina. El sonido del aro se percibe como una voz independiente, que es un contratiempo permanente y agudo; esta característica rítmica he tomado para la guitarra solista, entonces, los arreglos ya tenían la melodía, el toque agudo y también el bajo. Pero Cajamarca tiene algo más, en el campo utilizan frecuentemente el temple galindo que es una afinación solo para rasguear, muy particular y diferente a todas las afinaciones del Perú. Mi estilo es tradicional, cajamarquino, pero el hecho de tener la formación académica me permitió estilizar ese rasgueo. Entonces logré un estilo que me permite tener la voz cantante, tener un rasgueo permanente de ritmo y a la vez el bajo. Es la mezcla de los tres. [...]”.

Con respecto a los arreglos Abel resalta: “[empleo] golpes en la madera, trato de imitar los cantos del campesino en las cuerdas, los trinos y efectos percusivos con el pulgar como el chasquido en las cuerdas bajas. Efectos que ya se han utilizado pero que yo los volcaba al estilo que quería hacer. El huayno ayacuchano es más elaborado y la música cajamarquina es más monótona, por ello tenía que enriquecerla. Por ejemplo, en algunos de mis arreglos, llevo la melodía a la octava baja y de ahí la regreso, que también es típico de la música ayacuchana. Y en la elección del repertorio, tuve que tomar una decisión: coger los temas más representativos de Cajamarca para llegar a la gente con mi repertorio, ese fue mi criterio. Es bueno aclarar que la música que yo hago es música mestiza, urbana, no música campesina”.

Abel recibió críticas hasta llegar a una aceptación que actualmente se ha hecho mayor en el círculo musical. Un hecho curioso es que los mismos pobladores de Cajamarca fueron en un inicio reacios a su música, sin embargo, como él mismo dice, se trataba de un “público estándar, pues el boom fue para los músicos de Cajamarca”. Y agrega: “he tenido muchos problemas con el Instituto de Cultura de Cajamarca, con la Escuela de Arte, pero este último año me han invitado a tocar, he dado charlas de mi

investigación y se han quedado muy contentos [...] Ahora ya se está tomando la guitarra cajamarquina propiamente como un estilo”.

Otra de las dificultades en relación a la recepción, es que al ser un libro de partituras se dirige a un público selecto y tal vez minoritario, frente a ello Abel enfatiza: “es un documento que va a perennizar el estilo de la guitarra cajamarquina, de aquí en adelante ojalá salgan más y ojalá salga uno que me refute, que me diga ‘tú has hecho acá mal, yo he hecho esto’, mientras haya más, genial. Este es un primer trabajo que va a servir de base porque está muy cuidado, y lo más importante, lo cual yo tomé como premisa, es respetar las características técnicas y melódicas propias de la música de Cajamarca. Los compases están exactos, he respetado la tonalidad de la obra original hasta donde he podido, por ejemplo en la cashua ‘Flor de verbena’ de Los Reales de Cajamarca, la versión original está en re menor, entonces yo tuve que afinar la guitarra de una manera especial para poder tocarla en esa afinación. Además, al final de la fuga hay un silencio –que parece que se equivocaron- y yo lo he reproducido eso también”.

Llegando al término de nuestra conversación, Abel nos compartió lo que significó esta publicación y sus proyectos a futuro. Frente a la falta de auspicios, decidió, junto a su esposa, crear su propia editorial y con ello difundir su trabajo, el cual le ha abierto puertas que desea aprovechar. Como segunda meta, se propone preparar un segundo disco de guitarra cajamarquina en el que incluye “música campesina o de pueblo”, sin dejar de lado el libro que saldría junto a este. Añade: “creo que con este disco que viene yo ya abarco hasta cierto punto toda la tradición de mi pueblo porque lamentablemente en Cajamarca no se está creando más obras de música tradicional; por una parte el desarrollo académico de la música no es evidente, y por otra, en la música tradicional se observa una tendencia a convertirse en música comercial, pues es la que ahora están consumiendo las generaciones de jóvenes y adolescentes. Para ellos esa será su música tradicional”. Por eso, la meta a corto plazo es “rescatar y valorar lo que existe y dejarlo registrado”.

Finalmente, refiriéndose a su reciente publicación reitera como palabras finales: “el que tome como base este trabajo y que haga también otro trabajo cuidadoso, sé que será mejor y también que costará mucho esfuerzo... y eso es bueno para todos”.

¿Habr  jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña

Rodrigo Chocano Paredes / Lima: Ministerio de Cultura, 2012

Por: Omar Ponce Valdivia / Musicólogo

La publicación de investigaciones sobre música en el Perú se vislumbra creciente en las últimas décadas. En tal crecimiento, se puede decir que las prácticas musicales de raigambre local o las llamadas “músicas tradicionales” son los universos de mayor atención en trabajos recientes. Posiblemente es en estas prácticas musicales donde los investigadores se proponen comprender importantes fenómenos sociales tales como la construcción de identidades, el cambio y la permanencia de determinados comportamientos musicales, la etnicidad en sus nuevas acepciones, entre otros relacionados a la comprensión de la música como cultura.

Este acercamiento a la comprensión de la música como cultura, ya no solo como “parte de” o “reflejo de” ella, es —tomando el enunciado teórico de Alan Merriam— un procedimiento ya asumido por las ciencias sociales, a partir de cuyas bases se han generado interesantes textos musicológicos y antropológicos. Es en ese sentido que el libro que hoy nos ocupa cobra especial importancia.  Habr  jarana en el cielo? *Tradición y cambio en la marinera limeña* es un texto enfocado en una expresión tradicional costeña; en cuanto hecho cultural es, en consecuencia, dinámico y cambiante, y como hecho humano es (en tal proceso dinámico) portador de emociones y de sentimientos comunes. Renueva así las perspectivas de la antropología de la música.

Un estado del arte respecto al estudio de las “músicas criollas” que se practican en la costa de Perú, enfocado en las últimas décadas, acusa que los escritos sobre jaranas, valeses o marineras se han sostenido generalmente en justificaciones literarias o, lo que es más divagante, en asunciones sesgadas a cerca del “origen” o la supuesta “evolución” de tal o cual música. Otros textos sobre el criollismo se han sostenido en fundamentos de tipo nacionalista o regionalista, concebidos desde distintos intereses institucionales o ideológicos. La conclusión sobre esta revisión es que buena parte de las publicaciones sobre música, llámese tradicional o popular, en nuestro país han adoptado una especie de narrativa literaria caracterizada por la descripción de tipo etnográfica o de contenido étnico que, de ese modo, presume de música est tica. Se observa también la prevalencia de un discurso resaltador del llamado “folclor nacional”. La prevalencia de este tono literario, notable más en décadas anteriores, nos deja con la sensación de que —parafraseando la autocr tica expresada por Simon Frith a la sociología de la música— la música popular pareciera buena para hacer [estudiar] sociología.

Valgan estos cuestionamientos al corpus de publicaciones para dar realce (si cabe el término) al distinto tratamiento teórico y metodológico que ofrece el texto aquí reseñado. A título personal, desde el primer contacto que tuve con el libro de Rodrigo Chocano respir  claramente una tónica diferente, tenía en manos un texto que hablaba de una expresión musical tradicional —como es la marinera limeña o *canto de jarana*— y cuyos enfoques teóricos trascendían a la mera descripción etnográfica

y al relato prototípicamente “folclorístico”. La importancia de este texto radica precisamente en que la música dejó de ser abordada como un producto fijo de tal o cual tradición, y es comprendida más bien como un proceso que conjuga lo que es tradición y lo que es cambio; en los contenidos se trasluce que la primera no es sinónimo de antigüedad así como la segunda no lo es de globalidad. Desde el prólogo, el autor nos sumerge en un transcurrir amplio y actualizado por las distintas dimensiones sociales de esta expresión musical, sin perder de vista un punto sensible que a todo lector cautiva: “¿Cómo se canta la marinera limeña?”, respuesta que construye a partir de los testimonios y la propia experiencia musical.

El autor Rodrigo Chocano Paredes (1983) es antropólogo y magister en Estudios Culturales. Antes de esta publicación trabajó sobre músicas costeñas. Publicó el 2009 *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño* en coautoría con el investigador José Antonio Llorens. Como investigador del Ministerio de Cultura del Perú publicó artículos sobre música popular, industrias culturales y patrimonio cultural inmaterial. ¿Habrà jarana en el cielo? *Tradición y cambio en la marinera limeña*



corresponde a una segunda entrega de la Colección Música Popular Peruana publicada por esta entidad y fue presentada el 28 de octubre de 2013 en el marco del II Encuentro de Centros Culturales. La concreción de esta obra fue dedicada a la memoria de dos músicos importantes del criollismo: Carlos Hayre y Manuel Vásquez, fallecidos poco antes de la publicación.

En el prólogo, el texto brinda pautas sobre cómo se estructuran los versos de la marinera limeña, considerando que estas constituyen los parámetros formales del género, por cuanto se han consolidado como tales desde inicios del siglo XX hasta la actualidad. Expone para ello el análisis de la conformación estrófica y métrico-silábica de diferentes versos de marinera limeña. Por otra parte, el autor nos permite conocer algunas terminologías propias empleadas por los cultores al nominar o al componer versos, presentando así un glosario de la terminología popular.

En el capítulo I se exponen los marcos conceptuales del estudio. El autor comprende la marinera limeña como una expresión musical cuya práctica corresponde propiamente al contexto urbano. En tal contexto, explora el fenómeno de transmisión intergeneracional de esta práctica y encuentra que un factor activo para su permanencia y su continuidad en el tiempo ha sido la mantención de sus significancias sociales.

Para este estudio viene a ser ineludible la revisión sobre qué se entiende por “tradicional” y qué por “popular”, pues la marinera es abordada como una tradición, antigua y a su vez contemporánea, cuya proveniencia se encuentra en los ámbitos populares limeños. Para plantear esta idea, Chocano revisa dos acepciones de lo “popular”: la primera está referida a un significado sociodemográfico, y la segunda, está referida al modo de su difusión medial y masiva. Sosteniendo que conviene comprender la marinera como una expresión de carácter popular o de ámbitos sociales y no escénicos, pero que a su vez, siendo una práctica inmersa en la dinámica urbana, establece relaciones ocasionales con lo masivo. Así, el capítulo concluye en que la práctica de esta tradición es una vivencia en la que músicos y cultores interactúan con sus entornos sociales. Queda comprendida la tradición no como un producto estático o puro, sino como un proceso de transformaciones comunicativas y estéticas que se dan en la complejidad de un fenómeno social mayor.

En el capítulo II se hace una revisión del proceso histórico de la marinera limeña. Desde una postura crítica el autor deja ver el estado de la cuestión respecto a las disyuntivas surgidas sobre el “origen” del género musical. Desde esta perspectiva, opta por fundamentar su estudio en un análisis histórico de las relaciones entre los elementos constitutivos de la marinera y los hechos sociales que han estado asociados a su formación y continua transformación. Si bien estudia la formación de la marinera a partir del nacimiento de la zamacueca alrededor de 1820, como un punto visible del proceso, también considera el factor *conquista española* como el factor *inmigración africana* y sus emanaciones post migratorias.

Más adelante, muestra cómo la aparición del vocablo “marinera” alude al panorama bélico vivido en Perú de los años 1900, época en que el denominativo de tal práctica musical era el de “chilena”. Dado

que en nuestro país se motivaba un rechazo generalizado hacia Chile a causa de la “ocupación chilena a Lima” que había acontecido pocos años antes, el cambio de nombre, de “chilena” a “marinera”, habría implicado una fuerte identificación de la población con esta música, asumiendo así una connotación de índole patriótica. Coherente con este análisis, las conclusiones de este capítulo otorgan el sentido fundamental a este texto: sostener que el surgimiento de la marinera implica un proceso de intercambios musicales entre la población afrodescendiente, europea y nativa, los cuales se dieron gradualmente y entrelazados con sus relaciones políticas y culturales. Bajo este enfoque, la disyuntiva sobre el origen es asumida como un factor de análisis histórico más que como un “descubrimiento” histórico. La música es comprendida entonces como historia y cultura en sí misma.

Otro aporte del texto es la conclusión de que —no obstante el proceso histórico en el que confluyen diferentes identidades sociales— la marinera limeña se erige hoy como algo nuevo cuya práctica es extendida a varios espacios y no es exclusiva de un sector social en particular. Queda claro que no es posible divisar “purezas” en el entramado cultural y sonoro de la música. En el caso de la marinera limeña, sus dinámicas de transmisión han involucrado a diversos protagonistas tales como las poblaciones que practicaban una zamacueca recreativa, las clases altas que practicaban la zamacueca en los salones limeños, los cultores tradicionales de esta práctica, artistas del ámbito escénico y partícipes de todas las formas populares practicadas hoy.

En el capítulo III vemos un panorama de los espacios y las circunstancias sociales que contextualizan la práctica de la marinera en el siglo XX. Se reconoce que quienes pusieron en práctica la marinera limeña no solo fueron músicos cantores y bailarines, sino también anfitriones y aficionados de ascendencia criolla, en su mayoría de sectores populares y en menor cantidad de sectores medios y altos. El aporte aclarador del texto es mostrar cómo los músicos de diversos ámbitos tomaron roles trascendentales en la consolidación del género. En un primer momento, una generación de cultores, de diferentes oficios cotidianos o administrativos, contribuyó a la formación de la estructura de la marinera así como a la transmisión oral de sus formas. En un segundo momento, se reconoce a músicos de oficio cuya vivencia estuvo consagrada a la marinera ya instalada como práctica artística y reivindicadora, entre ellos, resaltan los nombres de Carlos Hayre, José Villalobos y Abelardo Vásquez, quienes tempranamente llevaron su música a la industria discográfica. Por otra parte, se reconoce cómo un sector de músicos del ámbito académico aportó en la recopilación y la elaboración de arreglos musicales de marinera, en el que resaltan los nombres de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, Rosa Alarco y Nicomedes Santa Cruz.

Ya en el contexto de las últimas décadas del siglo XX —marcado por el impacto de los fenómenos mediales como la discografía y la televisión, así como por la incidencia de la migración andina hacia la costa— se observa el surgimiento de nuevas formas de práctica ligadas a fenómenos como la moda y los concursos de marinera, que, aun expresándose bajo características distintas a la práctica no medial, han aportado en ampliar la visibilidad al género musical en ámbitos masivos y globales. En este contexto, el autor presenta la historia de vida de importantes músicos como Abelardo Velásquez, Augusto Ascuez, Elías Ascuez, Enrique Borja, Luciano Huambachano, Porfirio Vásquez, entre otros de trayectoria testimonial.

En los capítulos IV y V encontramos un actualizado estudio sobre la práctica popular de la marinera limeña de hoy. Desde un marco conceptual basado en los pensamientos de Shils, Bourdieu, Turner y Pedeltyd, el autor comprende la tradición como el grupo de comportamientos y de valores de la vida diaria que llegan a constituirse en hábitos colectivos. A partir de esta idea, analiza la marinera limeña como práctica eminentemente colectiva, y aborda detenidamente sus espacios de *performance* como son reuniones sociales y jaranas de tipo familiar realizadas en casas. Observa que en estos espacios sociales se articulan variados aspectos como el aprendizaje de la forma musical, de la forma coreográfica y se da la difusión de nuevos contenidos en las canciones. Para complementar esta observación de lo colectivo, se develan cuáles vendrían a ser las disposiciones sociales que deben darse para el surgimiento de un momento-espacio de práctica de la marinera limeña.

En estos capítulos, el estudio de las redes familiares y sociales que enmarcan la práctica de la marinera es particularmente interesante. Se analiza cómo los vínculos barriales, las transformaciones urbanas de Lima y las relaciones entre las diferentes clases sociales, son asuntos expresados simbólicamente en el contenido de las canciones así como en su procedencia. La conclusión central del capítulo IV, es que el desarrollo de la marinera limeña no es un fenómeno unidimensional ni socialmente homogéneo, sino que, por el contrario, implica posturas distintas respecto a lo “correcto”

o “verdadero” de su *performance*. En ese mismo orden, su desarrollo genera discrepancias respecto a la aceptación de cambios estéticos y funcionales ocasionados con el tiempo. Se concluye que la existencia de tales posturas y discrepancias vienen a ser una reafirmación de su carácter identitario y colectivo; al mismo tiempo, se devela cómo ideas distintas, o hasta contrapuestas, llegan a articularse en la constante reconstrucción de la forma.

Más adelante, el autor describe y analiza las transformaciones del contexto que han permitido el surgimiento de prácticas cuya orientación es distinta a la del “criollismo” o praxis popular y espontánea. Muestra cómo estas nuevas prácticas no-amateur logran ampliar el contexto de desarrollo de la marinera en el siglo XXI y, apoyándose en el relato de los cultores, propone que estos espacios serían visiblemente tres. 1) Los locales comerciales o las llamadas peñas criollas o restaurantes de tipo turístico recreativo, donde la praxis sirve a la generación de espectáculos, y los locales institucionales como los centros musicales, cuya dinámica consiste —además de generar recursos para su sostenibilidad— en generar momentos de fraternidad entre músicos, cultores y público al punto de desaparecer, en algunos casos, la separación entre “artista” y “espectador”. 2) Los espacios formales o instituciones de enseñanza como academias, proyectos alternativos y centros de profesionalización, donde se genera un interesante proceso que va desde una transmisión personalizada por parte de cultores tradicionales hasta una formación especializada por parte de docentes profesionales en la materia. Si bien en estos espacios, la transmisión de la marinera se desarrolla bajo una dinámica distinta al aprendizaje contextual o tradicional, en la praxis social de la marinera éstos artistas formados llegan a integrarse a la dinámica tradicional en tanto son conocedores de ella. 3) Los concursos de marinera, que instituidos oficialmente alcanzan gran presencia en la escena nacional, son un importante espacio para la confrontación de los elementos tradicionales con los elementos recién surgidos.

Tras la descripción de estos tres espacios, Chocano nos recuerda que, así como entra en disputa qué o cuáles son o debieran ser los parámetros de la marinera actual, entran en juego ciertas dinámicas colectivas como la comunicación, los préstamos culturales y la visibilización de las particularidades entre una y otra forma. Como conclusión del capítulo V el autor deja ver la existencia de un denominador común en estos tres tipos de práctica: los tres están enfocados en la conquista de un mercado que les permita lograr sostenibilidad. Es interesante comprobar que existe un grupo de personas quienes encuentran en la práctica de la marinera una vía para generar ingresos económicos, y que con ello ejercen su propia expresión musical a su vez que logran un legítimo disfrute.

Finalmente, el texto concluye con un balance general que enfatiza dos resultados. El primero afirma que la pervivencia de la marinera limeña, en tanto forma musical, es en sí misma su valor contemporáneo. Así mismo, el estudio logró mostrar que las nuevas dinámicas de reproducción y de transmisión de la marinera limeña o *canto de jarana* permiten comprender que “tradición y cambio” son instancias de un mismo proceso. El segundo expone que la vida de los cultores de la marinera limeña o *canto de jarana* tiene carácter testimonial, pues ellos manifestaron su interés por que se reconocieran sus recopilaciones y sus saberes mediante publicaciones. El estudio logró mostrar cómo la memoria colectiva se sostiene en la obra de cultores considerados prototípicos por las nuevas generaciones. Si al inicio del texto el personaje central era la música, al concluir se nos recuerda que ante todo la marinera limeña es una práctica musical formada por las interacciones de la colectividad en torno a una expresión musical y los saberes asociados a ésta.

Para concluir estas líneas, corresponde indicar que hemos comentado un texto innovador a nivel metodológico como se indicó al inicio, pero más allá de esta característica es criterio a nuestro un texto con grandes potencialidades académicas, que puede ser modelo de estudio para la comprensión de otras expresiones musicales que se practican en nuestro país. Esta idea se respalda en que, mediante este estudio, ha quedado demostrado que la comprensión de un hecho musical no solo consiste en su abordaje histórico o descriptivo, sino, y lo que es más importante, consiste en llegar a comprender los complejos procesos sociales que lo enmarcan, y que la práctica musical del ser humano es capaz de configurar y reconfigurar a las sociedades. Desde nuestra ubicación en la práctica universitaria de la música y la investigación musical, podemos afirmar que ¿Habrà jarana en el cielo? *Tradición y cambio en la marinera limeña* es un texto que cumplió con sus objetivos musicales en la amplia comprensión de la palabra.

Lima, 30 de julio de 2017

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Alcance y política editorial

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

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

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

1. Características formales del manuscrito

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

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

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

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

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

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

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

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

- INTRODUCCIÓN, donde se expone los fundamentos del trabajo, se deje ver claramente los objetivos, marcos y perspectivas y se haga mención de los procedimientos, métodos y materiales empleados.
- DESARROLLO TEMÁTICO, donde se procede a la contextualización, a la discusión central y extendida del tema y al desarrollo de los procedimientos analíticos, distribuyendo estos contenidos en subtítulos.
- CONCLUSIONES, que sean de tipo general y específico
- REFERENCIAS, que sean consignadas al final del texto.
- ANEXOS, donde se podrán añadir optativamente imágenes recurrentes o partituras

2. Formas para la revista

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

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

3. Evaluación de manuscritos

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

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

4. Derechos de autor

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

5. Citas y referencias

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

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

Referencias

- **Autor o autores de libros**

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

Brown, S. y Pickford, R. (2013). *Evaluación de habilidades y competencias en educación superior*. Madrid: Narcea.

- **Libro con compilador (comp.), editor (ed.), coordinador (coord.), o director (dir.).**

Díaz, M. (coord.). (2013). *Investigación cualitativa en educación musical*. Barcelona: GRAÓ.

- **Autor institucional o corporativo / colección**

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

- **Autor institucional o corporativo / una institución como editor**

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

- **Capítulo de libro**

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

- **Artículo de revista**

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

- **Capítulo en un libro de congreso**

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

- **Tesis**

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

- **Documentos en línea**

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

Real Conservatorio de Música y Declamación. (1866). *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos matriculados: desde su creación hasta la fecha*. Madrid: Centro General de Administración. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178627&page=1>

- **Leyes**

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

- **Comunicaciones personales**

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

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



ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical aerófono expandido por diversas culturas de Perú. La flauta compuesta por varias cañas consecutivas está presente en representaciones iconográficas y cántaros del mundo prehispánico y es actualmente instrumento central de importantes prácticas musicales tradicionales y contemporáneas de comunidades costeñas, andinas y amazónicas en una amplia gama de variantes.

ILUSTRACIONES DE ESTE NÚMERO

PORTADA. Manuscrito de Hanac Pachac Cusikuynin. Obra coral a cuatro voces, compuesta en Cusco por Juan Pérez Bocanegra y publicada en 1631.

PERSONAJE DEL PRESENTE NÚMERO: Músico tocador de Antec o Antara en “Fiesta de los andisuyos. Caja caja warmi auca”, lámina 322 del *Nueva corónica y buen gobierno* por Guamán Poma de Ayala, 1613

CONTRACARÁTULA. Fachada de la Sede Histórica del Conservatorio Nacional de Música, ubicada en el cercado de Lima, avenida Emancipación 180. Créditos: Archivo de Imagen y Comunicaciones - UNM.

LOGOTIPO ANTEC: Saúl Enrique Ponce.



Agosto, 2017

Tiraje: 500 ejemplares



LIDERANDO LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EL PERÚ

Antec nace a iniciativa del Centro de investigación, Creación musical y Publicaciones –Cicremp de la Universidad Nacional de Música. Se propone abrir un espacio plural para la investigación de las músicas que coexisten en el Perú, comprendiendo, que estas pueden expresar diferentes sentimientos humanos y generar contextos positivos para la vida en sociedad.

Los textos incluidos en Antec sintonizan con este propósito; los autores son músicos que irradian sus saberes desde diferentes entidades formativas del país y han recorrido vitales experiencias en lo artístico, de aquí que sus aportes son conocimientos potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.

