

vol. 3, n.º 1



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

ISSN: 2521-8565

Agosto 2019



Centro de Investigación,
Creación Musical y
Publicaciones
Cicremp



Universidad
Nacional de Música



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Agosto 2019
vol. 3, n.º 1



LIDERANDO LA EDUCACIÓN
MUSICAL EN EL PERÚ

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones
Cicrem

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Carmen Escobedo Revoredo

Presidenta de la Comisión Organizadora

Lydia Hung Wong

Vicepresidenta de Investigación – Comisión Organizadora

Omar Percy Ponce Valdivia

Jefe del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical es una revista especializada de publicación semestral en formato impreso y electrónico. Gestada y editada por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones – Cicrem de la Universidad Nacional de Música de Perú, tiene por misión contribuir a la generación de conocimiento en el campo de la música, valida sus contenidos a través de un comité académico de arbitraje rotativo y está dirigida a investigadores, docentes y estudiosos de la música y áreas conexas a su práctica.

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

ISSN: 2521-8565

E-revista: revistas.unm.edu.pe

E-ISSN: 2616-681X

Dirección para correspondencia:

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

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, CREACIÓN MUSICAL Y PUBLICACIONES

Universidad Nacional de Música

Director General de la revista

Omar Percy Ponce Valdivia
Universidad Nacional de Música, Perú

Editora

Roxana Bada Céspedes
Universidad Nacional de Música, Perú

Asistente de edición

Alexandra Cipriani Ronceros
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Yerson Reyes Sánchez
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité de Evaluación

José Manuel Izquierdo König
Pontificia Universidad Católica de Chile

Flor de María Martina Canelo Marcet
Asociación Cultural Qantu, Perú

Carmen Sammanda Sigüenas Rodríguez
Universidad Nacional de Música, Perú

Correctora de estilo

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

Traductores

Violet Cavicchi
Department of Music Brown University, USA

Oswaldo Gavidia Cannon
Universidad Nacional de Música, Perú

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música,
Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones. vol. 3, n.º 1 (Agosto 2019)
Lima: UNM, Cicrem.

Semestral
ISSN: 2521-8565

1. Música – Publicaciones periódicas - Perú
I. Universidad Nacional de Música – Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones



ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical practicado en diversas culturas de Perú. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, las representaciones escultóricas de músicos, y propiamente los instrumentos musicales contruidos en cerámica, metal y cañas. Actualmente, la denominación de *antara* comprende una amplia gama de variantes del instrumento existente en comunidades costeñas, andinas y amazónicas. Asimismo, numerosos instrumentos análogos o equivalentes presentan distintas denominaciones locales. En todos aquellos espacios de práctica, el uso musical del aerófono es central y característico.

ANTEC is the original name of a musical instrument disseminated by diverse cultures of Peru. It is an composite aerophone with consecutive reeds of different lengths and pitch of sound development from the prehispanic world, it is evidenced by iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments, constructed of ceramic, metal, and reeds. At present, the denomination of *antara* includes a wide range of variants of the instrument in coastal, Andean and Amazonian communities. Likewise, numerous analogous instruments or equivalentes present distinctive local denominations. In all those practice places, the musical use of this aerophone is central and characteristic.

ILUSTRACIONES DEL PRESENTE NÚMERO

PORTADA Y CONTRAPORTADA

Mujeres tocadoras de laúd ovoide de cinco y cuatro órdenes. Fragmentos de una pintura mural policroma sobre sillar revestido en yeso, ubicada en la sala capitular del Monasterio San José de Arequipa de monjas carmelitas descalzas. El mural data de mediados del siglo XVIII.

Fotografías de Gyllian Salas, cedidas por Zoila Vega.

PERSONAJES DEL PRESENTE NÚMERO

Músico tocador de flauta antec y tambor, esculpido en un cántaro de la cultura chincha, desarrollada entre los años 1000 y 1450 en el departamento de Ica (Perú).

La presencia de músicos multinstrumentistas que ejecutan simultáneamente un aerófono tipo antara y un membranófono tipo tambor es frecuente entre las evidencias del pasado musical prehispánico, están representados en cántaros de las culturas nasca, chancay y wari, además de chincha. En este caso, el músico ejecuta una flauta compuesta de cuatro tubos de diferentes tamaños, aparentemente atados, dispuestos en orden consecutivo. Sostiene la flauta en la mano izquierda situando los sonidos agudos hacia la derecha y los graves hacia la izquierda. Simultáneamente, ejecuta un tambor circular con cuerpo resonante de forma cilíndrica, aparentemente con una membrana en cada extremo. El tambor sujetado o colgante al costado izquierdo del músico es percutido con una baqueta tipo mazo que sostiene en la mano derecha, la cual acciona entrecruzando frontalmente su tórax.

La acción del músico denota una imagen sonora compleja: una textura multifónica producida por un solo músico, cuyo espectro de sonidos sería relativamente amplio dado que la profundidad del bombo genera sonidos graves y el tamaño pequeño de la flauta sonidos agudos. Por otra parte, la interacción entre el elemento melódico-tímbrico con el elemento rítmico supone un sincronismo musical fluido y natural, el carácter sereno del músico manifiesta esta misma sensación. El cuerpo ovoidal del cántaro parece representar una vestimenta llana del músico, mientras que la boca del cántaro coincide con un tocado puesto en la cabeza del músico, el cual daría especial significación a la performance musical. Por otra parte, la presencia de orificios en las orejas del músico manifiesta no solo un aspecto ornamental o jerárquico del músico, como cuando se trata de orejeras o aretes, sino también la importancia que hubo de tener en aquellas culturas la apertura a la escucha ante la expresión musical.

El valor documental de este cántaro radica en que muestra conocimientos musicales que son puestos en práctica entre las tradiciones musicales de nuestro país, al menos desde hace 1000 años. La dupla instrumental antara-bombo, la forma de sujetar estos instrumentos para la ejecución musical, así como el uso de trajes largos y tocados confeccionados con plumas son características actuales de la música denominada ayarachi, practicada en las localidades de Paratía, Takile y Sandia en Puno y Chumbivilcas en Cusco.



Contenido

PRELUDIO

Prólogo	9
---------------	---

TEMAS

Artículos

Zoila Vega Salvatierra

Estilos musicales en el umbral de la Independencia.

Consideraciones a propósito del villancico

El Juego del Hombre de Diego Llanos (Arequipa, 1824)15

Jorge Campos Serrano

El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical

ecuatoriano. Un análisis de la obra *Fiesta para piano*43

José Romero Ottonello

Análisis interpretativo de la *Sonata para cello solo*, op. 8

de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva67

CODA

Reseñas

Roxana Bada Céspedes

Reaparece *Filosofía elemental de la música. Ó sea*

la exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia,

libro cumbre de José Bernardo Alzedo, a 150 años de

la primera publicación91

Omar Ponce Valdivia

Trascendente publicación de música del siglo XIX.

Los *Cuartetos concertantes* del compositor arequipeño

Pedro Ximénez Abrill Tirado, los primeros en América97

Instrucciones para autores	105
----------------------------------	-----



Contents

PRELUDE

Prologue	9
----------------	---

THEMES

Articles

Zoila Vega Salvatierra

Musical styles in the threshold of Independence.

Considerations about the *villancico*

El Juego del Hombre by Diego Llanos (Arequipa, 1824)15

Jorge Campos Serrano

Composer Gerardo Guevara in Ecuadorian musical nationalism.

An analysis *Fiesta* for piano43

José Romero Ottonello

Interpretative Analysis of the *Sonata for cello solo, op.8.*

by Zoltán Kodály. A proprioceptive systematization67

CODA

Reviews

Roxana Bada Céspedes

The reappearance of *Elemental Philosophy of Music,*

that is, the Exegesis of the Doctrines Leading to its

Better Intelligence, José Bernardo Alzedo's master book,

150 years after the first publication91

Omar Ponce Valdivia

Transcendent publication of nineteenth-century music

Cuartetos concertantes, by Arequipa's composer Pedro Ximénez

Abrill Tirado, the first string-quartet concerts in America97

Instructions for authors	105
--------------------------------	-----





PRELUDIO





Prólogo

La presente entrega de *Antec*, quinta experiencia editorial del Cicrem, ofrece un panorama plural de la investigación musical actual en el mundo hispanohablante. Reúne tres trabajos provenientes de ámbitos institucionales distintos y focalizados en hechos musicales relativamente particulares; sin embargo, el punto común entre estos es que abordan, cada uno, una temática profundamente arraigada en la vivencia de su autor en la práctica propiamente artística de la música. Además, cada caso se basa en el análisis musical de una obra específica y bajo modelos analíticos específicos: estilístico, hermenéutico e interpretativo, respectivamente. De este modo, los textos del presente número son testimonio de quienes, siendo renombrados investigadores musicales, son además consagrados músicos en sus respectivos ámbitos de ejercicio profesional, razón que encumbra a *Antec* frente al cumplimiento de sus objetivos de promover la generación de conocimiento musical a partir de la praxis de la música y difundir este en todo ámbito.

Los dos primeros artículos permiten conocer aspectos histórico-estéticos de la música concernientes a la transformación de sus contextos sociales: el primero, sobre un caso de la música en Perú del siglo XIX y, el segundo, sobre un caso de creación musical del siglo XX en el Ecuador. El valor de ambos estudios, en interrelación, radica en que sus temáticas son plenamente extensibles a la comprensión de un ámbito mayor: el ámbito latinoamericano, como lugar de realidades análogas en cuanto al proceso de búsqueda musical de lo propio surgido en el transcurso colonia-república.

En el primer artículo, entrega de la musicóloga arequipeña Zoila Vega Salvatierra, se constata cómo la expresión musical del villancico — siendo inicialmente eclesiástica— experimentaba una compleja trama de interculturaciones al comenzar la época republicana, asumiendo así un carácter social o acaso profano. A través del análisis musical del villancico *El Juego del Hombre*, del repertorio arequipeño de 1824, la autora devela que las formas literarias del barroco hispánico presentes en los versos de la obra se sincretizaban con una musicalidad napolitana, así como con elementos característicos de danzas galantes como el minué,



la pastorela italiana y músicas de tipo escénico como la tonadilla, en tanto estilos musicales de la época.

En el segundo texto, el compositor y musicólogo ecuatoriano Jorge Campos Serrano muestra el proceso creativo emprendido por el compositor Gerardo Guevara en el contexto del nacionalismo musical ecuatoriano. A partir del análisis del albazo para piano *Fiesta*, se puede comprender un fenómeno estético mayor: la compleja configuración sonora de lo *nacional*. Tras un análisis que trasciende lo puramente formal y guarda relación con lo hermenéutico, el autor pone en evidencia cómo la pentafonía, elemento sustancial del albazo, ingresa bajo la creativa de Guevara a una suerte de *metamorfosis*, la cual genera perfiles melódicos originales y de allí texturas armónicas novedosas en la obra consideradas, por el autor, cercanas a las del impresionismo parisino de Debussy o Ravel. A manera de conclusión, Campos pone de relieve que este proceso creativo gravita —en el contexto de la asunción de lo *nacional*— en la idea de una integración de lo nuevo al albazo tradicional.

El tercer artículo, escrito por el músico uruguayo José Romero Ottonello, estrena en *Antec* una línea investigativa que progresivamente cobra vigencia en el ámbito mundial. Se trata de una investigación en el autoaprendizaje de la ejecución instrumental, desarrollada a partir de fundamentos teóricos y metodológicos de la propiocepción y la autoetnografía, respectivamente. Bajo estos enfoques, el análisis musical de la obra *Sonata para cello solo*, op. 8 de Zoltán Kodály toma una vía distinta de análisis denominado interpretativo, cuyo propósito es generar conocimiento de carácter práctico o aplicativo a la labor interpretativa o, más precisamente, performativa del músico, es decir, su finalidad última es el resultado artístico.

Finalmente, en este número se reseñan dos importantes publicaciones. El Cicremp hizo realidad la reedición de uno de los textos más importantes de nuestra historia musical peruana: *Filosofía elemental de la música. Ó sea, la exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia* del insigne músico y creador de nuestro himno nacional del Perú, don José Bernardo Alzedo. Este proyecto editorial ha constituido un reto histórico al ser la primera republicación en Perú después de 150 años, lo cual nos compromete institucionalmente frente a posteriores generaciones de músicos. La publicación ha sido también un acto de reconocimiento al músico Alzedo, quien tempranamente exhortaba al Estado peruano a la creación de un conservatorio musical como una entidad necesaria para el desarrollo cultural del país en la naciente etapa republicana.

Una segunda reseña está dedicada a la publicación de los *Cuartetos concertantes* del compositor arequipeño Pedro Ximénez Abrill Tirado, los más antiguos compuestos en América y que se encontraban inéditos. La publicación realizada en Italia es un trabajo del musicólogo chileno Dr. José Manuel Izquierdo, que consiste en la edición crítica de los manuscritos y, además, en la descripción de los aspectos histórico-



contextuales que enmarcan la creación de estas obras. La importancia que cobra la música de Ximénez Abrill en el panorama de la historia musical de América radica en que estas obras son testimonio de una práctica propiamente artística de la música instrumental en el siglo XIX, ya que esta ha tendido a perderse de nuestra imagen musical del pasado, en tanto los archivos musicales conservaron mayormente música cantada y destinada a la práctica religiosa. El texto en mención resalta también la calidad creativa alcanzada por el compositor arequipeño, tanto en la instrumentación como en el dominio de las formas musicales de época.

De esta manera, *Antec* completa un ciclo de cinco publicaciones ininterrumpidas, deseando continuar con la misión de hacer visible la importancia de las prácticas musicales en la convivencia social

Mag. Omar Ponce Valdivia

Director de *Antec*







TEMAS





Zoila Vega Salvatierra (Arequipa, 1973)

Licenciada en Artes con mención en Música por la Universidad Nacional San Agustín – UNSA (1995), magíster en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile (2001) y doctora en Ciencias Sociales por la UNSA (2006). Ha publicado textos musicológicos como *Texto y contexto de la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo xx* (PubliUnsa, 2001), *Vida musical cotidiana en la Arequipa del Oncenio de Leguía 1919-1930* (ANR, 2006) y *Música en la catedral de Arequipa* (PUCP, 2012) y otros artículos de investigación en revistas especializadas, enmarcados en su línea de investigación: música surperuana de los siglos XVIII al XX. Ha concluido el doctorado en Musicología en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México con una tesis sobre el yaraví histórico en las fuentes escritas de los últimos doscientos años. Actualmente es profesora de investigación musical en la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.



Estilos musicales en el umbral de la Independencia. Consideraciones a propósito del villancico *El Juego del Hombre* de Diego Llanos (Arequipa, 1824)

Musical styles in the threshold of Independence. Considerations about the villancico El Juego del Hombre by Diego Llanos (Arequipa, 1824)

Zoila Vega Salvatierra

Departamento de Artes,
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
zvega@unsa.edu.pe

Resumen

El villancico religioso tuvo a finales del siglo XVIII un notorio declive en su uso e importancia, y se ha documentado su progresiva desaparición en las catedrales del mundo hispano a partir de 1750. No obstante, su presencia en la liturgia no cesó abruptamente ni desapareció en todos los lugares por igual. Es posible encontrar villancicos compuestos en fechas tan tardías como el primer tercio del siglo XIX, y observar en estos una serie de elementos provenientes de usos y estilos diversos, tanto textuales como musicales, que se conservaron y mantuvieron vigentes en las capillas musicales y en el gusto de las audiencias, lo que daba al repertorio una sensación de estabilidad ante los cambios políticos y sociales que tuvieron lugar durante el proceso independentista. El presente estudio aborda el caso de un villancico de Diego Llanos, *El Juego del Hombre*, compuesto en la Navidad de 1824 probablemente para la catedral de Arequipa (Perú) —en el mismo mes y año en que se dio la batalla de Ayacucho—, como un ejemplo de pervivencia del género y de las diferentes corrientes estilísticas que estuvieron en boga en las capillas peruanas durante las guerras de independencia.

Palabras clave

Villancico; siglo XIX; música en la Independencia; música peruana; música catedralicia; música peruana neoclásica

Abstract

The religious *villancico* had, at the end of the 18th century, a noticeable decline in use and importance and its progressive disappearance has been



documented in the cathedrals of the Hispanic world since 1750. However, its presence in the liturgy did not cease abruptly, nor did it disappear in all places equally. It is possible to find villancicos composed as late as the first third of the 19th century and to observe in many examples a series of elements from diverse textual and musical uses and styles that were preserved and maintained in the activities of musical chapels and the taste of the audience. This gave the repertoire a sense of stability in the face of the political and social changes that took place during the Independence process. The present study addresses the case of a *villancico* by Diego Llanos, *El Juego del Hombre*, that was composed in Christmas 1824 probably for the cathedral of Arequipa, Peru, (in the same month and year that the battle of Ayacucho took place), as an example of the survival of the genre and the different stylistic currents that were in vogue in the Peruvian musical chapels during the War of Independence.

Keywords

Villancico; 19th century; Music in the Independence Era; Peruvian Music; Cathedral Music

INTRODUCCIÓN

La actividad de los maestros de capilla en las catedrales sudamericanas durante el siglo XIX no habla de un trabajo decadente, sino de un ejercicio efectivo de la profesión musical, como lo ha establecido José Manuel Izquierdo (2017, p. 35) al reconocer el papel central que estos músicos tuvieron en sus respectivas comunidades, ya que la música sacra producida por ellos tuvo un rol muy importante en la recepción, reproducción y transformación de la música europea en América Latina en los primeros tiempos de la independencia. Estos compositores no obedecieron únicamente a dictados pasajeros de la moda ni copiaron estilos foráneos en forma indiscriminada, sino que amalgamaron usos, costumbres y estilos musicales de diversa procedencia, los cuales se expresaban en un lenguaje que tanto creadores como intérpretes y oyentes consideraban común y lleno de significado. Estas composiciones, a su vez, se hallaban sancionadas por autoridades eclesiásticas interesadas en mantener el rito litúrgico para dar una sensación de continuidad en tiempos de profundos cambios políticos y sociales.

Se estudiará el villancico *El Juego del Hombre*, compuesto para la noche de Navidad de 1824 por Diego Llanos, maestro de capilla de la catedral de Arequipa¹. Este caso que se trata en el presente trabajo es una muestra de cómo diversos elementos musicales y textuales se combinan en obras

1 La autora desea agradecer la ayuda proporcionada por el señor Ricardo Rojas Salinas, musicólogo residente de la Biblioteca Nacional del Perú, quien entre los años 2017 y 2018 nos facilitó el acceso a los materiales mencionados en este trabajo, así como a la señorita Laura Martínez Silva, directora de Patrimonio Documental Bibliográfico de la misma institución, por abrirnos las puertas de la Biblioteca para la investigación realizada en esos años.

que, cronológicamente, podrían considerarse tardías, pero que poseen pleno significado en la época en que se producen, ya que su entorno elige conservarlos y consumirlos en un periodo crítico de la historia sudamericana como lo fue la época de la independencia.

1. EL VILLANCICO RELIGIOSO EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX

En el Perú, todavía no se tienen investigaciones detalladas sobre el uso del villancico en las catedrales de provincia en las primeras décadas del siglo XIX. Juan Carlos Estenssoro (1989, pp. 82, 97 y 118) ha observado que, a finales de la centuria anterior, la adaptación eclesial a las ideas ilustradas de orden y racionalidad determinó la prohibición de cantar y bailar villancicos en la catedral limeña, aunque esta práctica pudo refugiarse en iglesias externas y como canto popular. Para la época inmediatamente posterior a las guerras de independencia, al decaer la presión de la autoridad religiosa sobre la normatividad musical en la catedral, se regresó al empleo de formas musicales de tinte profano, precisamente porque estas formas, de las que el villancico es miembro indiscutible, seguían siendo muy populares entre la feligresía y el público en general. Estenssoro fundamenta la prohibición del villancico en el hecho de que este género se halla ausente en las obras musicales que se conservan en el Archivo de la Catedral de Lima, en el lapso que va desde la muerte de Orejón y Aparicio (1765) hasta 1820, aproximadamente. Pero la carencia de fuentes musicales podría estar relacionada no con la prohibición de entonar villancicos al interior de las catedrales, sino con la pérdida de dichas fuentes, pues la observación de que estos géneros se refugiaron en parroquias y catedrales de la periferia (y por extensión a catedrales e iglesias de provincia) parece acertada. *El Juego del Hombre de Llanos*, que se examina en este artículo sustenta esta última afirmación.

Alejandro Vera (2013, pp. 152-154), al estudiar las copias de partituras que circularon entre Lima y Santiago en las primeras décadas del siglo XIX, ha observado, con base en el trabajo de copistas y miembros de la capilla de Lima como Jorge Lobatón y de maestros como Melchor Tapia, que el género no desapareció ni remotamente de las catedrales de ambas ciudades, pues se continuaron copiando e interpretando tanto en Lima como en Santiago, y no solo de autores locales, sino foráneos como Antonio de Ripa, maestro de capilla en Sevilla por aquellas épocas.

En el caso de la catedral de Arequipa, el villancico no se menciona profusamente en las fuentes consultadas. En 1650 se pagaron seis pesos a Miguel de Almora por unas chanzonetas². Diez años después, el obispo fray Juan de Almoguera prohibió que se cantasen villancicos por Pascua (Cateriano, 1998, p. 266). Aunque se sabe que existió la costumbre de cantarlos y que se comisionaba su composición en forma continua para la

² Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Catedral y cabildo eclesiástico, serie: cuentas de fábrica, fol. 16.



Pascua de Resurrección, el Corpus Christi y, sobre todo, para la Navidad, ni las actas ni la correspondencia consultada dan ninguna pista sobre el tratamiento que tuvieron o si se llegó a prohibir su uso en algún punto de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX como sucedió en otras catedrales hispanas y americanas. El villancico de Diego Llanos afianza la idea de una presencia permanente de este género, al menos en las provincias, no solo por la fecha que figura en la carátula del manuscrito, sino por las características textuales y musicales que lo definen y que se estudian a continuación.

2. UN VILLANCICO PARA LA NAVIDAD DE 1824

En la Biblioteca Nacional del Perú se conserva un villancico de navidad perteneciente a Diego Llanos, titulado *El Juego del Hombre*. Según los datos consignados en la carátula, se compuso en la Navidad de 1824, a escasos diecisiete días de ocurrida la batalla de Ayacucho que consagró el proceso de la independencia de todo el Perú, aunque algunos territorios aún no habían proclamado su adhesión a la independencia. Arequipa lo hizo el 6 de febrero de 1825 (Chambers, 2003, p. 46). Se trata entonces del último villancico colonial de Arequipa y, durante un tiempo, fue la única composición conocida de Diego Llanos. Otra obra suya, una misa a tres voces, incompleta y sin fecha confirmada, ha aparecido en el Archivo Nacional de Bolivia, sede Sucre, asociada a la colección de Pedro Ximénez³.

3. EL COMPOSITOR: EL MAESTRO DE CAPILLA DIEGO DE LA CRUZ PRADO Y LLANOS

Diego de la Cruz Prado y Llanos, mejor conocido como Diego Llanos, fue un músico arequipeño asociado durante toda su trayectoria artística a la capilla catedralicia de Arequipa a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Nació el 13 de noviembre de 1766⁴, era hijo de Ignacio de la Cruz y Llanos y de Margarita Prado y pertenecía a una familia que durante tres generaciones prestó servicios musicales en la catedral arequipeña. Por aquellos años, era maestro de capilla Cayetano Rodríguez⁵, quien muy probablemente introdujo en este elenco un estilo más próximo al neoclasicismo y se alejó del barroco italiano que había imperado en las iglesias coloniales en la primera mitad del siglo XVIII. En 1790, Diego entró a trabajar a la capilla como arpista en reemplazo de su hermano

3 La conexión con Pedro Ximénez también parece darse en el ejemplar de la Biblioteca Nacional del Perú, ya que allí se conservan obras y documentos que pertenecieron al maestro arequipeño emigrado a Sucre. Los dos eran amigos, tenían vínculos profesionales y personales, y existen documentos firmados por ambos. Se trataron durante el tiempo que Ximénez vivió en Arequipa, especialmente en la década de 1810 y murieron con un año de diferencia.

4 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Libros Parroquiales, serie: Arequipa, subserie: Sagrario, Libro de bautismos N° 30, fol. 258v.

5 Puede consultarse sobre este músico en Vega, 2017, pp. 33-46.

mayor Francisco⁶. Por esa época, contrajo matrimonio con Juana Ossuna de Hurtado con quien tuvo siete hijos: Juana, Isabel, Juan, José, María, Margarita y Josefa⁷. Aunque no lo nombraron inmediatamente maestro de capilla, en 1814 le encargaron los deberes de controlar la asistencia de los músicos y comandar las funciones musicales de la catedral. Finalmente, fue reconocido en el cargo y no lo abandonó hasta su muerte, ocurrida el 12 de diciembre de 1855⁸, por lo que, hasta donde sabemos, es el maestro de capilla que más tiempo ha permanecido al frente de esta institución. Siempre mostró mucha responsabilidad, puntualidad y vigilancia en sus deberes, aunque le tocó atravesar épocas muy difíciles.

Durante su magisterio se produjeron grandes cambios en la ciudad y el país, como la revuelta de Mateo Pumacahua y los hermanos Angulo (1814-1815), la proclamación de la independencia (1821), la instalación del régimen republicano (1825), las guerras civiles que siguieron a la gesta independiente (1825-1830), la Confederación peruano-boliviana (1833), los enfrentamientos entre Castilla y Vivanco (1844) y la Revolución Liberal de 1854 que enfrentó a Castilla con Echenique, entre otros. Quizá lo más duro para él fue afrontar el incendio que consumió la catedral de Arequipa en 1844 y que tuvo como consecuencia la transformación del antiguo templo barroco en el edificio neoclásico que conocemos hoy. El siniestro cambió la disposición y acústica del coro catedralicio, ya que antiguamente este se ubicaba en el centro de la iglesia, a la usanza sevillana, y después se instaló en el extremo del templo opuesto al altar. Si bien Llanos vivió lo suficiente para ver instalado el órgano Loret que hoy se encuentra en el templo desde 1854, es muy posible que no pudiera acoplarse del todo a su mecanismo y además debió lidiar con una serie de problemas en los años finales de su vida. A causa del incendio, el cabildo eclesiástico recortó los sueldos de sus músicos⁹, por lo que estos empezaron a buscar trabajo en otro sitio y desatendieron sus deberes en la catedral. Esto ocasionó el relajamiento de la disciplina y continuos llamados de atención por parte del cabildo. Diego Llanos se convirtió en mediador de un conflicto laboral muy delicado y debió lidiar, por un lado, con autoridades clericales poco pacientes y, por otro, con un grupo de músicos cada vez más descontento, cuyos miembros expandieron sus labores e intereses a otros espacios urbanos como el salón y el teatro.



6 Archivo Regional de Arequipa (Arequipa). Protocolo Notarial N° 456 [Notario Hermenegildo Zegarra] fol. 38. Poder para testar de Ignacio de la Cruz y Llanos 8 de enero de 1798 y fol. 168, 12 de marzo de 1798, Testamento de Ignacio de la Cruz expedido por Margarita Prado.

7 Archivo Regional de Arequipa (Arequipa). Protocolo Notarial N° 487 [Notario: Armando Bustamante] fol. 392-392v, Testamento de Diego Llanos.

8 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Libros Parroquiales, serie: Arequipa, subserie: Sagrario, Libro De Defunciones, vol. 21, fol. 98.

9 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Actas Capitulares, vol. 6, fol. 67v.

La vida y obra de Diego Llanos, está, pues, a caballo entre dos épocas que son políticamente contrastantes pero que ritualmente son muy similares. La transición de la colonia a la república no significó una alteración de las ceremonias religiosas en una diócesis que fue la única en conservar a su obispo reinante en territorio peruano. Dicho obispo fue José Sebastián de Goyeneche y Barreda (1784-1872), prelado bajo cuyas órdenes trabajó Llanos la mayor parte de su vida¹⁰. Fue entronizado en 1817 y dejó la diócesis de Arequipa para asumir el arzobispado de Lima en 1857, cuando Llanos ya había fallecido. El obispo Goyeneche tuvo el mérito de conservar, en medio de los confusos tiempos de las guerras de independencia, una institucionalidad eclesiástica que se convirtió en un poderoso centro rector no solo para la ciudad sino también para la región. Bajo su mandato, los rituales coloniales no perdieron vigencia y siguieron celebrándose de acuerdo con la *Regla Consueta* y otras reglamentaciones, a pesar de las agitaciones políticas, hasta muy entrado el siglo XIX¹¹. Goyeneche fue un obispo preocupado por el cumplimiento de los deberes de sus músicos, el pago de sus salarios y el acatamiento de los estatutos, pero su gobierno no estuvo exento de conflictos. En las actas puede observarse una relación tirante entre el obispo, el cabildo y la capilla musical. El obispo confiaba en Llanos, pero también tuvo sus diferencias con él, especialmente cuando debió recortar los sueldos debido a constantes crisis pecuniarias, lo que obligó al maestro de capilla a tramitar un certificado de pobreza para que el cabildo le restituyese su salario¹². Pese a tales dificultades, la capilla conoció una relativa estabilidad en este periodo



4. EL EXTRAVÍO DEL REPERTORIO CATEDRALICIO AREQUIPEÑO: EL PLEITO LLANOS-ROJAS

A la muerte de Llanos, asumieron en conjunto la maestría de capilla su hijo, el presbítero Juan de Dios Llanos, y el violinista Lorenzo Rojas¹³. En 1857 se produjo el desempate, cuando el cabildo nombró a Rojas maestro de capilla y al presbítero Llanos, organista¹⁴. Esto provocó entre ambos músicos un gran resentimiento, especialmente en Juan de Dios

10 Al ser el único mitrado en funciones en territorio peruano en casi una década (1826-1835), aspirantes a sacerdotes de todo el territorio circundante acudían a ordenarse en la ciudad de Arequipa. Muchos expedientes conservados en el Archivo Arzobispal dan cuenta de la procedencia de varios de ellos que venían desde Cusco, Puno e incluso la Paz, Sucre y Potosí.

11 Para un estudio más profundo de ritos, ceremonias y la capilla musical catedralicia puede consultarse Vega (2011).

12 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección catedral y cabildo eclesiástico, serie: actas y decretos, cuentas de fábrica 1632-1892, N° 45, fol [547].

13 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Libros de Cuentas de Fábrica de la catedral de Arequipa [1853-1899], fol. 887.

14 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Actas Capitulares, vol. 7, fol. 132.

Llanos, y al poco tiempo se desató entre ellos una lucha sorda porque Rojas había detectado la desaparición del archivo musical catedralicio y culpó a los Llanos, padre e hijo, de ese expolio. Se había perdido la música escrita de los maestros de capilla de los siglos XVII y XVIII —especialmente la de Cayetano Rodríguez, quien fuera maestro de capilla entre 1765 y 1808 y la del mismo Diego Llanos— las cuales, según Rojas, este último “se había llevado a su casa”. En su respuesta, Juan de Dios Llanos dijo que él se había llevado solo la música de su padre y que esta había sido vendida a un forastero que hacía tiempo se había marchado de la ciudad. Aún insistió Lorenzo Rojas para que fueran devueltos los papeles de música, haciendo referencia explícita a la obra de Rodríguez, pero nada consiguió¹⁵. De esta manera, la totalidad de la obra de Llanos, junto con la de Rodríguez, se perdió para la posteridad.

La reclamación de Rojas con respecto a la obra de Llanos no resultaba desacertada. Los pliegos musicales eran considerados propiedad del cabildo debido a que la catedral financiaba la compra de papel pautado y pagaba cantidades adicionales para que los maestros de capilla compusieran música específicamente dirigida a ciertas fechas, como los maitines de Navidad, Pascua de Resurrección y las celebraciones del Corpus Christi. Sorprende que, en su respuesta, el presbítero Llanos diga textualmente que su padre había retirado la música de su autoría y la había legado a sus hijos, quienes a su vez dispusieron de ella vendiéndola a terceros, porque ello era una clara infracción a lo establecido por el cabildo en lo que se refería a la propiedad del archivo musical catedralicio. Dichos manuscritos no podían ser considerados propiedad privada del maestro de capilla y mucho menos ser legados a terceros. Infortunadamente, ni en el testamento de Llanos padre ni en el de Llanos hijo se han hallado referencias a estos papeles. Como sea que haya ocurrido, la música de Diego Llanos estaba ya perdida a mediados del siglo XIX, lo que vuelve particularmente valioso el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional del Perú.

5. EL TEXTO: UN VILLANCICO BARROCO

El texto del villancico que nos ocupa, cuyo título es *Villancico en metáfora de el juego del hombre*, fue escrito por Manuel de León Marchante (Pastrana, 1631-Alcalá de Henares, 1680) para la celebración de la Navidad en la catedral de Toledo en 1657 y publicado en 1733 en el segundo tomo de una edición póstuma que se hizo de sus obras en Madrid por el impresor Gabriel del Barrio y costeadado por admiradores de su obra (Étienvre, 1990, p. 65). Marchante fue uno de los poetas y dramaturgos más populares de su época, especializado en la producción de textos para villancicos y entremeses, cuyo modelo llegó a influir en la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz. No se sabe con certeza si Llanos

15 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Curia Diocesana, serie: Pedimentos 1830-1858 (20/08/1830 – 11/06/1858), fol. 35.



tuvo acceso al volumen recopilatorio de sus obras o si estas poesías eran de uso común en el servicio catedralicio arequipeño, debido a la ausencia de otras fuentes musicales, pero el hecho que se emplearan casi doscientos años después de su creación es clara muestra de la preferencia que mostraban los compositores locales por los modelos de la poesía española del siglo XVII.

Este texto en particular se empleó en los maitines de Navidad porque usa metafóricamente el lenguaje del juego de naipes conocido como el *juego del hombre* para representar el nacimiento de Cristo y su lucha contra el demonio en un juego por la salvación humana. Se trata, pues, de lo que Étienvre llama un "juego de naipes a lo divino" (1990, p. 65). Esto se entiende como una asignación de sentidos diferente, por no decir opuesta, a una actividad originalmente pensada para otros propósitos, lo que es típico del barroco y su gusto por la alegoría¹⁶.

Según el *Diccionario de autoridades* de 1734, el juego del hombre se define así:

[En la voz juego]: Género de juego de náipes entre varias personas, con elección de palo, que sea triumpho, y el que le elige se llama hombre. Hai varias especies de él, jugándose unas veces entre más personas que otras, y con más o menos cartas, con descarte o sin él, y se le dán varios nombres: como la Zanga, la cascarella, el cinquillo y otros. La más principal y antigua es la que llaman del Renegado: y se juega entre tres, dando a cada uno nueve cartas, y el que tiene juego entra eligiendo triumpho, y para sacar la polla necessita de hacer cinco bazas, si no es que de los contrarios haga el uno tres y el otro dos: que entonces le bastan quatro para ganar.

La extraordinaria difusión y popularidad en todos los estamentos sociales de los juegos de cartas en el siglo XVII y posteriores, especialmente del llamado juego del hombre (antecesor del moderno tresillo), llevó a muchos escritores del Siglo de Oro a emplear metáforas de juegos de cartas en sus escritos sobre temas cotidianos, políticos y religiosos. Se sabe, por ejemplo, que tanto Lope de Vega como Tirso de Molina emplearon referencias a dicho entretenimiento en algunas obras morales y que Luis Mejía de la Cerda usó este nombre como título de un auto sacramental. En cuanto a villancicos, sobrevive en el archivo de la Iglesia de San Pedro y San Pablo de Canet de Mar en Cataluña una composición

¹⁶ Este recurso poético se conoce como *conceptismo* y fue introducido en la poesía española por Alonso de Ledesma a comienzos del siglo XVII en su obra *Conceptos espirituales*, aparecida en tres partes entre 1600 y 1612. De acuerdo con Baltasar Gracián, citado por Álvaro Torrente (2016, p. 446), el conceptismo es un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos. Fue un recurso por el cual se empleaban formas poéticas que estaban basadas en la asociación ingeniosa y rebuscada de conceptos: mientras más osada dicha asociación, mayor éxito tenía la empresa poética. Según el mismo Torrente (2016, p. 446), en muchos villancicos se puede identificar un binomio en los discursos, ocupando el discurso sacro el primer nivel y el discurso profano el segundo nivel, aunque también puede darse a la inversa. El villancico de Llanos obedece al segundo esquema: el discurso profano se encuentra en el primer nivel y el sacro en el segundo.

de Salvador Lavarni (1675-1758) con el título *Jugar el juego del hombre quiere Dios*¹⁷.

El juego del hombre es un juego bastante complejo que se realiza entre tres o cuatro jugadores, cuya duración puede extenderse por dos horas. La voz que clama el que hace la apuesta de “yo me hago hombre” es empleada en los textos barrocos auroseculares como metáfora de la forma como Dios se hace hombre en Cristo, apostando todo por la salvación del alma.

En el poema de Marchante, se narra un juego de naipes entre Dios y su Hijo (muy a menudo nombrados como un solo jugador) y los enemigos del Alma como el Demonio, Herodes y el Pecado. Se hace referencia a otros personajes divinos, como la Gracia y la Virgen María, y se describen movimientos, reclamaciones, trucos y lances del partido hasta que Jesucristo se muestra claramente vencedor.

Formalmente hablando, el poema es un romance con un estribillo como introducción. En aquel entonces el estribillo no se repetía y estaba escrito con una métrica diferente al del resto del poema. En este caso, se tratan de dos cuartetas de versos de doce sílabas partidos en dos hemistiquios, como corresponde a versos de arte mayor y una cuarteta en octosílabo. El cuerpo del poema, por el contrario, está compuesto por doce coplas en cuartetas de verso octosílabo con rima asonante.

A continuación, se transcribe el poema con algunas apostillas para su mejor comprensión.

CUADRO 1. **Apostillas al texto original del Villancico en metáfora de el juego del hombre de Manuel de León Marchante**

Notas: El texto original ha sido tomado de Étienvre, 1990, pp. 65-67. Las referencias marcadas con (*) provienen de *Juegos de naipes* de Rosa-Sánchez, 2015, y las referencias con (**) provienen del *Diccionario de autoridades* de la RAE. Los comentarios que figuran sin asterisco pertenecen a la autora.

17 Puede consultarse el íncipit de este villancico en *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya*. <https://ifmuc.uab.cat/record/1667?ln=es>



Texto original	Apostillas
Estribillo	
Vaya el Juego del Hombre, que no se ha visto,	Se hace referencia a un juego del hombre que es tan extraordinario por quienes lo juegan, que nunca se ha visto cosa igual.
y en un portal parece juego de niños	Es una doble referencia. En el siglo XVII, el juego tiene un carácter clandestino y para jugarlo se buscaban lugares solitarios y oscuros, a escondidas de las autoridades y rondas. Por ello, se buscaban arquerías y portales semioscuros. También parece una alusión al portal betlemita donde Jesús nació.
2. ¿Quién se hace Hombre? 1. El Verbo Eterno. 2. ¿De qué suerte?	"hacerse hombre" significa, en el juego, apostar solo contra los otros. (*) Este diálogo entre dos personajes, identificados con los números 1 y 2 en el texto original es tomado literalmente en el villancico de Llanos, ya que en la sección del recitativo que contiene este texto, las voces de tiples se alternan mientras que en las demás secciones van en paralelo.
1. Es la <i>Varaja</i> la Muerte	El error ortográfico de la palabra <i>Varaja</i> figura en la edición original de las poesías y en el manuscrito del villancico, lo que podría indicar que Llanos sí usó la edición del siglo XVIII de las obras de Marchante. La Muerte se convierte en el naípe, pues no se sabe a quién le tocará. En el texto original, el verso dice "Es la baraja de la muerte". Llanos obvia la sílaba <i>de</i> , lo que le da completo sentido al verso y es coherente con el número de sílabas que debe contener el verso.
y entra en el <i>Juego</i> el Infierno; púsole de Esclavo el nombre, al Hombre el Rey del Ocaso;	Se enuncian los primeros personajes del juego: el Hombre y el diablo (en su sugestivo título de "Rey del Ocaso"), cumpliendo las reglas del juego del hombre que, generalmente, se juega entre tres jugadores, oficiando el cuarto de repartidor de cartas y vigilante de las apuestas.
y como él dixo: <i>yo passo</i> ,	En el juego del hombre se llama <i>passar</i> el tanto que se pone por no haber entrado (**)
dixo Dios: pues <i>yo me hago Hombre</i> .	Nuevamente aparece la expresión "hacerse hombre". El jugador apuesta contra los demás, alegoría de que Dios se encarna en Cristo, tomando la iniciativa del juego.

Coplas	
Copla 1	
Viendo el Príncipe del Cielo	Esto es "viendo Jesucristo".
lo que <i>pierde</i> el Pecador,	<i>Perder</i> en algunos casos significa 'apostar' (*). El pecador apuesta (y pierde) su alma.
al Juego del Hombre quiso restaurar su perdición.	<i>Perdición</i> significa 'apuesta' (*). Podría ser una referencia alegórica a la salvación. Jesús restituye al pecador lo que ha perdido por culpa del pecado. Su alma es la prenda de la apuesta.
Copla 2	
<i>Hombre</i> se hizo por los Hombres mas ¿qué mucho, si le dio con muchos Triunfos de un Palo,	<i>Triunfar</i> es jugar del palo que se ha elegido por triunfo para que los demás sirvan a él, si no fueren los triunfos reservados (**). En baraja española los palos son oros, bastos, copas y espadas. Al iniciar el juego, debe elegirse un palo triunfador.
tres reyes y un <i>Matador</i> ?	<i>Matador</i> es cualquiera de las tres cartas principales: espada, malilla [oro] y basto, por ser las superiores (**). Se refiere a los naipes de rey de cada palo. El triunfo está asegurado si el jugador posee tres reyes y al menos una de las cartas principales (matador). La referencia a los Reyes Magos, además, es bastante obvia.
Copla 3	
El Demonio, con Herodes	Aparece otro personaje, el rey Herodes.
<i>ganar</i> quiso; pero Dios viendo que era el <i>Rey de Espadas</i> ,	La referencia de espadas se emplea en relación con Herodes y la masacre de los inocentes, cuya fiesta se celebra cercana a la Navidad.
<i>se fue dé él, y le valdó.</i>	De baldar: en el juego de naipes es lo mismo que fallar (*). Bloqueó su juego.
Copla 4	
<i>La Malilla</i> tener piensa,	La malilla: la segunda carta del estuche, superior a todas menos a la espadilla, que del palo de oros y copas es el siete y del de bastos y espadas, el dos (**). Lo que hace es describir la mano de cartas que tiene Dios
porque de Bastos salió;	Apareció la malilla de bastos, es decir, el dos de bastos.
mas si son <i>Palos del Hombre</i> en la Cruz <i>trionfó del Dos</i> .	La metáfora de los palos se refiere al <i>lignum crucis</i> , o leño de la cruz, donde triunfa Cristo sobre cualquier truco o estafa y es más poderosa que el dos de bastos que muestra el demonio. No hay carta, por muy poderosa que sea, que le gane a esta jugada metafórica.



Copla 5	
De la Esponja hizo las Copas	Referencias a la esponja usada en la crucifixión y a la copa eucarística.
dándole amargo Licor,	La sangre de Cristo vista como licor amargo para el demonio. Un mal trago en medio del juego.
mas ganó con triunfo Christo, porque entonces renunció.	En los juegos de naipes, renunciar es no servir al palo que se juega teniendo carta de él. (**). Describe otra maniobra del Jugador Divino.
Copla 6	
Hizo una Baza la Gracia,	Baza es el número de cartas que recoge el que gana la mano (*).
que un cavallo atravesó;	Se le llama <i>caballo</i> a los naipes que portan una figura montada a caballo en cada palo y es la novena carta en el orden de diez que tiene cada palo de los cuatro que componen la baraja (*). Se trata de una reacción del bando contrario contra la baza anterior.
con que de los Sacramentos le sacó el Siete al Amor.	Siete es la malilla en palos largos y el siete hace referencia al número de sacramentos, virtudes y pecados. El Amor Divino gana este lance.
Copla 7	
Quiso conocerle el Juego	Mirarle el juego, trampear espiando la mano ajena.
el Demonio, y le tentó; mas como era el <i>Hombre</i> mudo le lanzó en la Tentación.	Alegoría de la tentación de Jesucristo durante su estancia en el desierto antes de empezar su ministerio. Jesucristo revierte la maniobra a su autor.
Copla 8	
Nació Dios Humilde y Pobre, como Diestro <i>Jugador</i> , que para arrasar después, quiso <i>triunfar</i> de Menor.	En el tresillo, juego descendiente del juego del hombre, si el juego es a bastos o a espadas, el estuche mayor es el conjunto de cartas que incluyen espada, malilla, basto y rey. Si el juego es a oros o copas, se añade a estos cuatro triunfos el punto. El estuche menor se diferencia del mayor en que falta la espada (*). La figura de Jesucristo como tahúr experto también aparece en otras obras de la época. El Cristo Triunfante, como militar o como jugador, está asociado a su resurrección y, por tanto, a su triunfo sobre la muerte.
Copla 9	
Los Enemigos del Alma tres Bazas hicieron oy mas con sus Llagas el <i>Hombre</i> por cinco se la llevó.	En el juego de naipes, cada baza son las tres cartas que se reparten por vez. Hace falta ganar cinco bazas para triunfar, por eso gana Cristo con sus cinco heridas (dos en las manos, dos en los pies y la del costado).

Copla 10	
De todos sacó el Pecado <i>triunfo con un Matador;</i> mas no a María, porque con <i>Reservado</i> la halló.	El reservado es un lugar en la mesa donde se colocan las apuestas. La razón por la que el Pecado, que a todos vence, no puede con la virgen María es porque ella es libre de toda culpa.
Copla 11	
<i>Repuso</i> Luzbel las Almas que tenía en su prisión, porque no quiso <i>servir</i>	En el juego de naipes, servir es igual a jugar la carta del palo que se pide especialmente cuando es inferior (*). Al negarse a jugar, el demonio debe devolver las almas que son objeto de la apuesta.
<i>a el triunfar, como Hombre, Dios</i>	Se anuncia al ganador del juego.
Copla 12	
<i>Ganó</i> en fin para los Hombres el Cielo con su Dolor,	Cristo se encumbra como el vencedor del juego del hombre, ya que gana con su propio sufrimiento.
y la Gloria de <i>varato</i> <i>le dio en la Cruz a un Ladrón.</i>	"Además del sentido literal, es conceder, o dar además alguna cosa de gracia y sin precisión, ò porque no sea del caso, ò porque puede hacer poco daño. Usase de esta locución frecuentemente en las disputas, argumentos, ò cuestiones, assi literarias y de las Escuelas, como de otra qualquiera matéria ò punto que se trata y controvierte, en que para no detenerse y passar à lo principal de la cuestión quando se propone ù dice alguna cosa que no hace mucho al caso, se dice Doila de baráto, esto es por ahóra la concédo ò permito ù doi graciosamente" (**). En el último momento, Cristo le concede la Gloria al buen ladrón que se encuentra a su lado en la cruz.

Fuente: Elaboración propia

No se sabe en qué momento este juego se introdujo en el Perú, pero sus descendientes como el tresillo o rocambor han sido muy populares hasta tiempos recientes. En cuanto al autor, su elección se explica desde un punto de vista teológico. Otros poetas del neoclasicismo y del prerromanticismo español como Manuel José Quintana (1772-1857) y Juan Bautista Arriaza (1770-1837) ya eran conocidos y leídos en Arequipa por la época en que fue compuesto *El Juego del Hombre*, pero se prefirió un texto que, a pesar de su versificación de corte popular y su sentido alegórico —que para la época podía oírse como anacrónico—, resultara pertinente para la función litúrgica para la que estaba destinado por su contenido que, con ayuda de metáforas, ilustra la labor redentora de Cristo en su eterna lucha contra sus enemigos por la salvación de las almas.



6. EL JUEGO DEL HOMBRE: BREVE ANÁLISIS MUSICAL

El Juego del Hombre está compuesto para dos tiples, dos violines y un bajo, y, aunque no está disponible la nómina exacta de los músicos de la capilla en 1824¹⁸, se sabe que, por esos años, la catedral tenía los músicos necesarios para poder interpretar esta obra. Llama la atención la sobriedad de la instrumentación, ya que para las grandes solemnidades (y la noche de Navidad era una de ellas) solían contratarse instrumentos complementarios como la flauta, el clarinete, la viola y el corno (Vega, 2011, p. 133).

Musicalmente hablando, el villancico se divide en tres secciones: introducción con estribillo, recitativo y coplas.

- a. Primera sección (c. 1-22): Está escrita en ritmo de minué y presenta los primeros cuatro versos del estribillo del poema. En los villancicos de la tradición hispana, esta sección recibía el nombre de *cabeza*. Al tratarse de versos de arte mayor de doce sílabas distribuidos en dos hemistiquios irregulares de ocho y seis, o de siete y cinco versos, el fraseo melódico es también irregular. La sección instrumental presenta una breve introducción, una sección intermedia entre los versos y una pequeña coda. Las voces se desarrollan en terceras paralelas para entonar los versos del 1 al 4 del estribillo y presentar el tema del villancico. La tonalidad inicia en sol mayor, pero al final de la sección modula a dominante (re mayor) y prepara la siguiente sección.
- b. Segunda sección (c. 23-32): Está escrita como un recitativo seco al estilo italiano para concluir los versos del estribillo. Las dos voces se disgregan y asumen un diálogo entonado que es únicamente acompañado por el bajo. Se continúa en la región de la dominante para preparar la siguiente sección que inicia en tónica.
- c. Tercera sección (c. 33-69): El ritmo cambia a danza de 6/8, semejante a la siciliana italiana, con una breve introducción instrumental que vuelve a incorporar a los violines. Las voces entonan los textos de las doce coplas dispuestas de dos en dos. Estas coplas eran llamadas antiguamente *mudanzas*. Debido a que los versos de las coplas son más regulares y que se presentan en cuartetas de octosílabos con rima asonante, el fraseo musical es más regular y procede por cuatro

18 Aunque se han hallado nóminas de pago y relaciones muy completas sobre el personal de la capilla, hay un vacío entre 1810 y 1843, por lo que, por el momento, no es posible precisar mayores datos al respecto. Las actas capitulares arequipeñas no mencionan asuntos referentes a la capilla de música más que eventualmente y la documentación contable, la correspondencia del cabildo y el obispo, y otros documentos aparecen bastante desordenados en esta época, quizás debido a las crisis políticas que provocaron el proceso independentista y las ulteriores guerras civiles así como los problemas económicos crónicos nacidos de la inestabilidad y los desastres que afectaron la fábrica catedralicia como los terremotos de 1784 y el incendio de 1844. Para conocer más sobre la vida musical de este periodo poco documentado se debe recurrir a fuentes poco convencionales, como los expedientes matrimoniales de músicos, según puede verse en Vega (2019).

compases cada uno. Cada repetición entona cuatro coplas, lo que requiere tres repeticiones para interpretar todo el texto. Cada dos coplas, se presenta una *vuelta* o verso de enlace, que es la repetición de los cuatro primeros versos del estribillo y una coda instrumental. Al incorporar este verso de enlace, Llanos sigue la tradición hispana del villancico del siglo xvii que compositores del xviii, como Cerutti y Orejón y Aparicio, habían tendido a ignorar.

En la armonía aparece una irregularidad notoria: la tónica (sol mayor) pronto modula hacia la región de la dominante (re mayor) y luego emplea regiones de esta nueva tónica, como la dominante (la mayor) y la relativa menor con tercera de picardía (si mayor). Después de un breve regreso a sol mayor, el villancico concluye en re mayor. Esta oscilación entre sol y re y el no retorno a la tónica original podría deberse a un deseo de mantener el registro de las voces en una altura cómoda para ellas o dotar a la melodía de mayor brillantez, aunque también podría deberse a una correspondencia con el texto, en la cual, al referirse al juego, se da a entender que ganan los partidarios del demonio, pero, en último momento, los vence Cristo. Así, el movimiento armónico crearía una metáfora del juego: cuando se cree que está en una tonalidad y, por lo tanto, hay un ganador seguro, la fortuna revierte el resultado y termina ganando otro jugador representado por otra tonalidad. En este caso, toda la primera sección escrita en sol mayor cumpliría una función de subdominante en relación con la tónica final (re mayor), aunque la armadura no se altera en toda la partitura.

Leonardo Waisman (2014, p. 611) afirma que, al finalizar el siglo xviii, el villancico desaparecía de las catedrales americanas y que en los pocos ejemplos que se conservan de esa época se advierte el abandono de las metáforas y las alegorías, las cuales eran tan propias del barroco, por un lenguaje más abstracto y elevado; de este modo, se preferían los versos de arte mayor (los que exceden las ocho sílabas), los cuales son considerados como pertenecientes a la tradición erudita. *El Juego del Hombre* presenta una gran contradicción con estas características, pues su hallazgo presupone que el género seguía plenamente vigente en la catedral arequipeña en una fecha tan tardía como 1824; además, emplea un texto alegórico escrito en verso octosílabo, perteneciente a uno de los más conocidos autores de poesía barroca, y está escrito con un carácter alegre y movido.

Pero no son las únicas contradicciones que saltan a la vista. Algunos elementos evidencian cómo se seguían empleando recursos procedentes de la escuela napolitana que fueron introducidos en las catedrales españolas cien años antes. De este modo, es notorio el desenvolvimiento de voces y violines en terceras y sextas paralelas en las secciones primera y tercera; el recitativo seco en la segunda sección; el movimiento del bajo con saltos de cuarta y quinta; la escritura armónica casi íntegramente en fundamental con algún acorde ocasional en primera inversión; el empleo de motivos rítmicos ágiles y fáciles de recordar; y el uso de dos



violines y un chelo¹⁹. Debe recordarse que compositores como Pergolesi y Leonardo Leo favorecieron esta combinación en sus obras escénicas hasta la posterior aparición del alto en el cuarteto de cuerdas.²⁰

De la práctica neoclásica, emplea los ritmos de 3/4, escrito en tiempo de minué, y 6/8 en estilo pastoral italiano, semejante a la siciliana, y un decidido pase a la dominante, que se afianza plenamente a partir de las cadencias de V-I, empleando dominantes secundarias y relativas menores, pero, curiosamente, no regresa a la tonalidad original. Los violines, durante gran parte de la obra, duplican lo hecho por las voces, con ocasionales incorporaciones de notas de adorno y ornamentaciones propias del lenguaje clásico en los finales de cada verso o frase musical. Se observa, entonces, una combinación de elementos como resultado de la mezcla de distintas tradiciones: desde el barroco alegórico del texto de Marchante, pasando por la sencillez estilística y el recitativo seco napolitano, hasta llegar a ritmos y elementos neoclásicos que estaban en boga en la época de la independencia.

Otro aspecto que resulta difícil definir es la clasificación de este villancico. De acuerdo con Pilar Ramos López (2017, p. 297), por el uso de un recitativo y del empleo de la tercera sección en 6/8, podría clasificarse como una *pastorela*; sin embargo, los patrones rítmicos que presenta la tercera sección de *El Juego del Hombre* guardan estrecha similitud con otros que Martha Sánchez identificó como pertenecientes al villancico de tipo tonadilla en las obras de Juan Francés de Yribarren (Ramos, 2017, p. 288). Los patrones descritos por Sánchez son los siguientes:

— Patrón 1



— Patrón 2



19 La bibliografía sobre el *aggiornamento* e italianización del villancico en España profundiza este tema. El estudio de Alvaro Torrente et al. (2014) ofrece más información sobre la naturaleza de los cambios en la música catedralicia española en la primera mitad del siglo XVIII.

20 Este villancico, pues, refleja un claro anacronismo con relación a otros estilos musicales en boga en la península española a comienzos del siglo XIX, donde el cuarteto de cuerdas se utilizaba plenamente. La viola ya era un instrumento muy empleado tanto en música religiosa —consúltese el estudio de Javier Garbayo Montabes (2007) sobre la obra para viola del maestro Melchor López en la catedral de Compostela a finales del siglo XVIII— como en música palaciega —consúltese los estudios sobre las sonatas para viola del Palacio Real de Madrid, en la misma época, de Judith Ortega y Joseba Berrocal (2010)—. En Arequipa, su uso por aquella época no está documentado en las fuentes catedralicias, aunque sí pudo emplearse en música profana según lo atestiguan las obras instrumentales de cámara de Pedro Ximénez y un quinteto para cuerdas de Mariano Tapia, violinista de la capilla catedralicia hasta su muerte en 1823.

El parentesco con la tonadilla parece confirmarse si comparamos estos patrones con otros que aparecen en la sección penúltima de la tonadilla *El Militar Retirado en Triunfo* y la *Patriota Pastorcita* de Pedro Ximénez Abrill y Tirado, con la que guarda semejanzas de compás, tonalidad, instrumentación e incluso figuraciones de acompañamiento, así como disposición de voces y violines en sextas y terceras paralelas. José Manuel Izquierdo (2016, p. 13) ha propuesto que esta tonadilla, por sus características de instrumentación y su lenguaje, más sencillo que el de otras obras escénicas del mismo autor, pudo ser estrenada en Arequipa con motivo de una importante celebración cívica, como lo fue la visita del Libertador Simón Bolívar en 1825, y se emplearon recursos instrumentales locales. De ser así, ambas obras, el villanico y la tonadilla, estarían separadas por apenas un año en el tiempo, y quizás fueron interpretadas por el mismo elenco, conformado por músicos de la catedral, lo que podría explicar sus semejanzas en estilo, instrumentación y textura.

En los siguientes ejemplos pueden observarse las semejanzas entre ambas obras, sobre todo en las figuraciones del bajo:

The image displays a musical score for the villanico *El Juego del Hombre*. It begins with a tempo marking of "Andante" and a key signature of two sharps (F# and C#). The score is arranged for two vocal soloists (Tiple solista), Violin I, Violin II, and Violonchelo. The instrumental parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The vocal parts enter at measure 6 with the lyrics: "Vien do el Prin ci - pe del cie - lo lo que pier de el pe... ca - dor...". The score continues with instrumental accompaniment and a second vocal line.

Figura 1. Villanico *El Juego del Hombre* de Diego Llanos, tercera sección, c. 33-42. Fuente: Transcripción de la autora.

Allegretto

Pastorcita
Y en dulce Himene

Militar
Y en dulce Himene

Violin I

Violin II

Violonchelo

152
ne o dos almas unidas dichos y amantes fene

ne o dos almas unidas dichos y amantes fene

Figura 2. Tonadilla *El Militar Retirado en Triunfo* de Pedro Ximénez Abrill y Tirado, c. 147-156, penúltima sección. Fuente: Transcripción de José M. Izquierdo (2016).

Las diferencias se advierten sobre todo en el tratamiento de los violines, los cuales tienen una escritura más compleja en Ximénez, y en un mayor uso de melismas en las voces de la tonadilla; pero resulta evidente que ambas fueron escritas dentro de una misma corriente estilística, lo que avalaría la idea de la existencia de lenguajes musicales comunes al escenario y al templo en esta época. Esto no resulta extraño si se observan fuentes coetáneas e inmediatamente posteriores, no solo del templo arequipeño, sino de la cercana región de Sucre²¹. Diversos estilos musicales habrían

21 Las canciones sacras de Pedro Ximénez —que se conservan en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, con sede en Sucre, y que fueron compuestas para la catedral de esta misma ciudad después de 1833— mantienen características similares: textos barrocos (o escritos a la usanza barroca), escritura musical a dos o tres voces empleando las terceras y sextas paralelas, uso de instrumentos en pares (violines o flautas) y la ocasional presencia de la viola. El estilo es algo más recargado que el de Llanos, pero evidencia una práctica común con este autor. Asimismo, un Yaraví

coincidió en formar un gusto provincial inclinado hacia las melodías de corte italiano, ritmos y estructuras galantes basados en danzas (minué, pastoral, contradanza o vals), con acompañamiento de dos violines y bajo, de acuerdo a los usos de la escuela napolitana de principios del siglo XVIII; tales combinaciones se encontraban tanto en el templo, como en el salón y el escenario.

Mención aparte merece la presencia de danzas galantes en espacios religiosos. El minué, que tuvo una presencia mucho más larga en Sudamérica que en Europa, era considerado una danza de salón de mucho prestigio, y, de acuerdo a diversos testimonios, estaba muy en boga en los salones sudamericanos en fechas tan tardías como la década de 1830²². Su presencia en la obra que hemos estudiado demuestra que la prohibición de introducir ritmos y melodías profanos en la música eclesiástica no se cumplía a cabalidad y que los compositores catedralicios tomaban en cuenta los gustos de sus oyentes al momento de emplear materiales que ellos pudieran decodificar con mayor facilidad. Esto daba lugar a que, por un lado, el mensaje evangelizador del texto fuese transmitido de una manera más convincente y, por otro, se establecieran nexos de complicidad y cercanía con las audiencias a la vez que se dotaba al repertorio catedralicio de elegancia y cierto toque de modernidad, pese a su aparente anacronismo.

CONCLUSIONES

Los villancicos religiosos, que tanta importancia tuvieron en el ritual litúrgico en el mundo hispano y cuya progresiva desaparición se observa en distintas catedrales en la segunda mitad del siglo XVIII, permanecen en otros centros religiosos para ser utilizados en celebraciones específicas como la noche de Navidad, aun en tiempos de crisis política como lo fueron las guerras de independencia. Según el ejemplo estudiado aquí, el villancico de esta época contiene una serie de elementos de diversa procedencia: literatura y formas hispanas de la época barroca, influencia napolitana (recitativo seco, violines y voces por terceras y sextas), estructura homofónica, presencia de danzas galantes (como el minué neoclásico y la pastorela italiana o siciliana) y uso del género en las festividades más importantes del año. Estas formas podían guardar parentesco con formas escénicas como la tonadilla y estar escritas en estilos en boga en la música profana para poder comunicarse con la audiencia en un idioma que esta

de Nabadad (sic) —hallado en el mismo repositorio de papeles en que se encontró el villancico *El Juego del Hombre* y que carece de autor, fecha y lugar, pero que también puede estar asociado a la catedral arequipeña— posee numerosos puntos en común con la obra de Llanos, si bien podría pertenecer a un autor diferente. Se trata, pues, de una práctica harto frecuente en el primer tercio del siglo XIX, cuando la ópera italiana se instalaba ya en los teatros de ciudades capitales como Buenos Aires, Lima y Santiago de Chile a la vez que el villancico desaparecía —aparentemente— en sus catedrales.

22 Veáse, a este respecto, los estudios de Carlos Vega, (1956, p. 142).



podiera entender más fácilmente; por ello, el villancico, en este periodo de tiempo, aún estaba lejos de desaparecer.

La coexistencia de varios estilos y corrientes parece ser una muestra de una larga acumulación de influencias de diferentes orígenes que fueron desplazando algunas características y preservando otras, hasta conformar un lenguaje regional específico. Tal diversidad de elementos condensados en un género podría obedecer a un gusto persistente por formas consideradas anticuadas en otros centros religiosos, pero que conservaban pleno significado para el público que las escuchaba. Además, estos villancicos se entonaban en el marco de un régimen eclesial que intentó mantener la continuidad tanto litúrgica como formal entre el antiguo y el nuevo régimen, y quizá su uso fue fomentado o favorecido por las autoridades religiosas —como, por ejemplo, el obispo Goyeneche—, interesadas en mantener a toda costa una continuidad litúrgica que simbolizara la fortaleza de la Iglesia ante los inevitables cambios que traería la proclamación de la independencia. Esta continuidad queda reflejada en la preferencia del texto barroco de Marchante, un poeta reconocido en la escritura de villancicos para uso litúrgico, debido al trasfondo teológico de sus metáforas.

Mientras la ópera italiana constituía ya una gran influencia en capitales mejor conectadas con las corrientes cosmopolitas —como por ejemplo Lima—, ciudades de provincia como Arequipa conservaban en la tercera década del siglo XIX un gusto neoclásico con algunos resabios del barroco tardío, que era cultivado por compositores e intérpretes y aceptado por sus audiencias. Para comprender mejor la pervivencia y el cambio de géneros litúrgicos como el villancico, que englobaba en su larga tradición influencias provenientes tanto de la música de la calle, del salón y del escenario, se hace necesaria una búsqueda y estudio sistemáticos del patrimonio musical de iglesias de provincia. Ello ayudaría a comprender cómo las capillas alejadas de los centros de poder procesaron los cambios y cómo asimilaron las diversas corrientes culturales que llegaron a Sudamérica en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, siempre en comunicación permanente con sus audiencias y bajo la sanción de sus autoridades religiosas.

REFERENCIAS

- Cateriano, M. (1998). *Obras*. Arequipa: Editorial UNSA.
- Chambers, S. (2003). *De súbditos a ciudadanos: honor, género y política en Arequipa 1780-1854*. Lima, Perú: PUCP, UP e IEP.
- Estenssoro, J. (1989). *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima, Perú: Colmillo Blanco.
- Étienvre, J. (1990). *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*. Londres, Gran Bretaña: Tamesis Books.
- Garbayo, J. (2007). La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822). *Anuario Musical*, 62, 229-256.
- Izquierdo, J. (2016). *El Militar Retirado de Pedro Jiménez de Abrill* (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente. *Diagonal* (2), 1-8.
- Izquierdo, J. (2017). *Being a composer in the Andes during the Ages of Revolutions. Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado* (Tesis de doctorado). Universidad de Cambridge, Gran Bretaña.
- Ortega, J. y Berrocal J. (2010). *Sonatas a solo en la Real Capilla 1760-1819. Edición crítica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU.
- Ramos, P. (2017) Pastorelas and the pastoral tradition in 18th century Spanish villancicos. En T. Knighton, y A. Torrente (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico an related genres*, (pp. 283-306). Londres, Gran Bretaña: Routledge.
- Real Academia Española. (1726-1739). *Diccionario de autoridades*. Recuperado de <http://web.frl.es/DA.html>
- Rosa-Sánchez, J. (2015). *Juegos de naipes*. Recuperado de http://www.jerezsiempre.com/index.php/Juego_de_naipes
- Torrente, A.; Marín, M; Carreras J. y Leza, M. (2014). 1700-1730: nuevas músicas para un siglo nuevo. En M. Leza (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica 4*. (pp. 125-222). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Torrente, A. (2016). El villancico religioso. En A. Torrente. (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica 3*. (pp. 433-530). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Universidad Autónoma de Barcelona. (2016). *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya*. Recuperado de <https://ifmuc.uab.cat/record/1667?ln=es>



- Vega, C. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.
- Vega, Z. (2011). *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881. Fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia*. Arequipa, Perú: Universidad Católica San Pablo.
- Vega, Z. (2017). Siluetas en la oscuridad: el maestro de capilla Cayetano Rodríguez (Arequipa, Perú, Siglo XVIII). Ejemplo del uso de las fuentes no musicales en la reconstrucción de la historia de la música colonial de Sudamérica. *Resonancias*, 21 (40), 33-46. Recuperado de <https://doi.org/10.7764/res.2017.40.3>
- Vega, Z. (2019). Amor y música: matrimonio, profesión y situación social de los músicos en la transición de la colonia a la república, Arequipa 1809-1856. *Espiral*, 4,65-71.
- Vera, A. (2013). Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: Copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile. *Anuario musical*, 68, 133-168.
- Waisman, L. (2014). Música en la América Española. En M. Leza. (ed), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (pp. 553-650). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Libros Parroquiales, serie: Arequipa, subserie: Sagrario, Libro de bautismos N° 30, fol 258v.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Libros Parroquiales, serie: Arequipa, subserie: Sagrario, Libro De Defunciones, Vol. 21 f 98.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Actas Capitulares, Vol. 6, Fol. 67v.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Libros de Cuentas de Fábrica de la catedral de Arequipa [1853- 1899] Fol. 887.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Actas Capitulares, Vol. 7, Fol. 132.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Curia Diocesana, serie: Pedimentos 1830-1858 (20/08/1830 – 11/06/1858), Fol. 35.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), Sección: Catedral y cabildo eclesiástico, serie: cuentas de fábrica. Fol.16
- Archivo Regional de Arequipa (Arequipa) Protocolo Notarial N° 456 [Notario Hermenegildo Zegarra] Fol. 38.
- Archivo Regional de Arequipa (Arequipa) Protocolo Notarial N° 456 [Notario Hermenegildo Zegarra] Fol. 162.

Estilos musicales en el umbral de la Independencia. Consideraciones a propósito del villancico...

Archivo Regional de Arequipa (Arequipa) Protocolo Notarial N° 487
[Notario: Armando Bustamante] fol 392-392 v.



ANEXOS

Transcripción del villancico *El Juego del Hombre* de Diego Llanos

Las notas que figuran entre paréntesis fueron corregidas o se les añadieron alteraciones que faltaban en el original.

El Juego del Hombre

Diego Llanos.

Andante

7

Va-ya el jue - go del hom - bre qu no se ha vis - to

Va-ya el jue - go del hom - bre qu no se ha vis - to

15

que no se ha vis - to y en un por - tal pa re... se jue - go de Ni - - ños.

que no se ha vis - to y en un por - tal pa re... se jue - go de Ni - - ños.

23

El ver-bo E ter-no es la va-ra-ja la Muer-te Y en tra en el jue-go el in-fier-no pu-so
quien se ha-chomb-re de que suer-te

28

le de es-cla-vo el nom-bre Al hom-bre el Rey del o ca-so y co-mo di-jo yo pa-so di-jo Dios pues yo me ha-gohom-bre

Andante

6. Re - pu - so Luz-bel las
1. Vien do el Prin ci - pe del
2. El De - mo nio con he
3. De la es-pon ja - hi - zo las...
4. Qui - so co - no - cer le el
5. Los e - ne - mi - gos. del
6. Re - pu - so Luz-bel las
Vien do el Prin ci - pe del
el De - mo nio con he
De la es-pon ja - hi - zo las...
Qui - so co - no - cer le el
Los e - ne - mi - gos. del



40 al-mas que te-ni-a en su pri-sión, por que no qui-so ser vir a el triun-far co-mo hom-bre

cie-lo lo que pier-de el pe-ca-dor al jue-go del hom-bre qui-so res-tau-rar su per-di-ro-des ga-nar qui-so pe-ro Di-os vien-do que e-ra el Rey de Es-pa-das se fue del y le bal-co-pas dan-do-le a mar-go-li cor-mas ga-nó con triun-fo Chris-to por-que en-ton-ces re-nun-ue-go el De-m-o-y le ten-to-mas co-mo e-ra el hom-bre mu-do le lan-zo en la ten-ta-al-ma tres Ba-zas hi-ci-e-ron hoy-mas con sus lla-gas el Hom-bre por cin-co se la lle-

al-mas que te-ni-a en su pri-sión, por que ni qui-so ser vir al triun-far co-mo hom-bre

cie-lo lo que pier-de el pe-ca-dor al jue-go del hom-bre qui-so res-tau-rar su per-di-ro-des ga-nar qui-so pe-ro Di-os vien-do que e-ra el Rey de Es-pa-das se fue del y le bal-co-pas dan-do-le a mar-go-li cor-mas ga-nó con triun-fo Chris-to por-que en-ton-ces re-nun-ue-go el De-m-o-y le ten-to-mas co-mo e-ra el hom-bre mu-do le lan-zo en la ten-ta-al-ma tres Ba-zas hi-ci-e-ron hoy-mas con sus lla-gas el Hom-bre por cin-co se la lle-

40

46 Dios ga-nó en fin pa-ra los hom-bres el cie-lo con su do-lor y la

cion hom-bre se hi-zo por los hom-bres mas que mu-cho si le dio con mu-dó la ma-li-lla te-ner-pien-sa por que de-bas tos sa-li-o mas si-ció hi-zo u-na ba-za la gra-cia que un Ca-ba-llo a tra-ve-so con que-ción Na-ció Di-os hu-mil de y po-bre co-mo dies-tro ju-ga-dor que pa-vo De to-dos sa-có el pe-ca-do triun-fo con un ma-ta-dor mas no

Dios ga-nó en fin pa-ra los hom-bres el cie-lo con su do-lor y la

cion hom-bre se hi-zo por los hom-bres mas que mu-cho si le dio con mu-dó la ma-li-lla te-ner-pien-sa por que de-bas tos sa-li-o mas si-ció hi-zo u-na ba-za la gra-cia que un Ca-ba-llo a tra-ve-so con que-ción Na-ció Di-os hu-mil de y po-bre co-mo dies-tro ju-ga-dor que pa-vo De to-dos sa-có el pe-ca-do triun-fo con un ma-ta-dor mas no

53 Glo-ria_ de_ ba - ra - to le dio_ en la Cruz a un la - drón.

chos triun-fos deun pa - lo tres re_ yes_ y un_ ma - ta_ dor.
 son pa - los del hom-bre en la_ la Cruz trium. fo del_ dos.
 de los sa - cra-men-tos le sa_ co_ sie te el_ a - mor.
 ra - rras - trar. des - pu - és qui so_ trium fa_ de me - nor.
 a Ma - ri a_ por-que con Re - ser - va - do la ha - lló

Glo-ria_ de - ba - ra - to le dio en la Cruz a un la - drón.

chos triun-fos deun pa - lo tres re_ yes_ y un_ ma - ta_ dor.
 son pa - los del hom-bre en la_ la Cruz trium. fo del_ dos.
 de los sa - cra-men-tos le sa_ co_ sie te el_ a - mor.
 ra - rras - trar. des - pu - és qui so_ trium fa_ de me - nor.
 a Ma - ri a_ por-que con Re - ser - va - do la ha - lló

59

Va - ya el jue - go del hom-bre que no se ha vis - to que no se ha vis_ to y en un

Va - ya el jue - go del hom-bre que no se ha vis - to que no se ha vis_ to y en un

64 **D.C. tres veces**
[no al comienzo sino a la barra]

por - tal pa - re - ce jue - go de ni - ños jue - go de ni - ños

por - tal pa - re - ce jue - go de ni - ños jue - go de ni - ños





Jorge Campos Serrano (Quito, 1961)

Magíster en Composición Musical y Musicología (1992) y doctor en Composición Musical (1994) por el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, y magíster en Musicología del siglo xx (2000) por la Universidad París IV La Sorbona. Desde 1999 reside en París donde trabaja como compositor asociado en el Centre d'Etudes et de Recherche Pierre Schaeffer. Ha sido compositor miembro de la Unión de Compositores y del Ministerio de Cultura de Rusia, del Museo de Arte Contemporáneo de Moscú y del Ensemble Orquestal de París. Ha publicado *Del poema sinfónico al poema electrónico* (Universidad du Littoral) y *La Música espectral* (Universidad de Marne la Vallée y la Universidad Central del Ecuador). Ha sido profesor de composición y música electroacústica en la Universidad de Marne la Vallée y la Universidad du Littoral en Francia. Actualmente es profesor de la Universidad Central del Ecuador (2018) y profesor titular de la Universidad de Los Hemisferios (2017).



El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano.

Un análisis de la obra *Fiesta* para piano

Composer Gerardo Guevara in Ecuadorian musical nationalism.
An analysis *Fiesta* for piano

Jorge Campos Serrano

Universidad de Los Hemisferios
camposser@yahoo.fr

Resumen

En el presente trabajo se estudia una de las obras musicales más representativas del músico Gerardo Guevara, uno de los compositores ecuatorianos más importantes del siglo xx. En la primera parte, se aborda la trayectoria artística y la formación académica del compositor y, sobre todo, se intenta sistematizar el estudio de los diferentes periodos estilísticos que sugiere su fecunda obra musical. Asimismo, se explora sus particulares formas de alineamiento con el nacionalismo musical ecuatoriano y las diversas estrategias compositivas que usó para crear una obra musical sincrética, el albazo *Fiesta*, en la cual los elementos de la música de tradición oral adquieren una significación alejada de las tendencias localistas y folclóricas. Este trabajo pone en evidencia cómo el compositor va más allá de los géneros populares ecuatorianos al crear un universo musical hasta entonces inaudito, en el cual, la utilización de elementos musicales, tales como la pentafonía y la forma musical, genera obras nuevas y trascendentes en constante búsqueda de *universalidad*. En la segunda parte, se analiza el albazo *Fiesta*, una pieza musical escrita para piano, que evidencia de manera concreta las técnicas empleadas por el compositor en lo relativo a los aspectos melódicos y armónicos.

Palabras clave

Gerardo Guevara; música ecuatoriana; nacionalismo; análisis musical; piano: albazo

Abstract

The present research studies one of the musical works that is most representative of the musician Gerardo Guevara, one of the most important Ecuadorian composers of the 20th century. The first part of



43

Recibido:

19/06/19

Aceptado:

28/06/19

the paper addresses the artistic trajectory and academic formation of the composer and, above all, aims to systematize the study of different stylistic periods suggested by his fruitful musical works. The paper additionally explores his particular forms of alignment with Ecuadorian musical nationalism and diverse strategies of composition that he used to create a syncretic musical work, *Fiesta* in the *albazo* style, in which the elements of an oral musical tradition acquire a meaning distanced from localizing and folklorizing tendencies. This research shows how the composer goes beyond popular Ecuadorian genres to create a previously inaudible musical universe, in which the use of musical elements, such as pentatonicism and musical form, generate new and transcendent works in constant search of "universality." The second part of the paper addresses the analysis of *Fiesta*, an *albazo* musical piece written for piano, that demonstrates concretely the techniques employed by the composer in relation to melodic and harmonic aspects.

Keywords

Gerardo Guevara; Ecuadorian Music; Nationalism; Musical Analysis; Piano; Albazo

INTRODUCCIÓN

Numerosos compositores académicos ecuatorianos han utilizado en sus obras los elementos que posee la tradición musical local para producir obras musicales en las que se refleja un gran sincretismo de la música de tradición oral y de las formas y estructuras, más o menos sofisticadas, heredadas de la música europea.

Es incuestionable que la música ecuatoriana es diversa en sus diferentes manifestaciones. Cada región del Ecuador ha producido sus ritmos y géneros característicos que ilustran la pluriculturalidad musical del país. El objetivo de este trabajo es reafirmar o cuestionar la teoría sobre el sistema de pensamiento musical ecuatoriano expuesto en la década de los setenta por el compositor Gerardo Guevara, en la cual afirma que el sistema de pensamiento musical que rige la música ecuatoriana es esencialmente pentáfono. Se realizará un análisis del *albazo Fiesta* para piano, una de las obras más representativas de Guevara, con el fin de encontrar diversos elementos estilísticos que permitan contrastar esta teoría.

1. EL NACIONALISMO MUSICAL EN EL ECUADOR

El doctor Gustavo Lovato (2011), en su artículo sobre el nacionalismo musical en el Ecuador, define lo siguiente:

El nacionalismo, ideológica y políticamente, comprende una variedad de elementos y categorías que lo convierten en una compleja manifestación de las sociedades modernas desde la mitad del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, y en algunos casos una manifestación de controversias actuales cuando

hablamos de naciones que luchan por la liberación territorial y la identidad cultural. Culturalmente hablando, para que exista nacionalismo debe existir una cultura que se opone a la otra y que en determinado momento se impone creando un conflicto mediante el cual una cultura se hace dependiente de la otra planteándose una relación de dependencia. (p. 83)

Vemos que el autor señala la necesidad de una oposición cultural como condición para el surgimiento del nacionalismo en una sociedad pluricultural, con lo cual se establece una relación de dependencia de una cultura sobre otra. Ello se ve reflejado en la creación musical de los compositores nacionalistas en el Ecuador, puesto que sus trabajos compositivos revelan cómo cada creador ha asimilado el conflicto de confrontación entre las dos culturas: por un lado, la europea y, por otro, la tradicional o local.

[...] musicalmente hablando, y más precisamente en el Ecuador, el surgimiento del nacionalismo se produce por la oposición de dos culturas completamente distintas, la europea y la local o tradicional. Siendo este el punto de partida, el desarrollo del nacionalismo musical depende de cómo se desenvuelve este conflicto en la obra de creadores que asimilan las dos culturas y las transforman en las obras que son finalmente productos musicales en algunos casos con contenidos altamente sofisticados. (Lovato, 2011, p. 759).

Por su parte, Viteri sostiene que la aparición del nacionalismo musical en el Ecuador es el resultado de la confrontación de dos culturas completamente opuestas que se integran, se fusionan de una manera fecunda y dan como resultado obras musicales innovadoras y originales.

Desde una perspectiva cultural el nacionalismo surge en base a la oposición de una cultura hacia otra. Musicalmente hablando, en Ecuador el surgimiento del nacionalismo hace su aparición cuando se confrontan dos culturas musicales completamente opuestas, por un lado la cultura musical tradicional, fundamentada por la tradición oral, y por otra la cultura musical europea, basada en la escritura musical.

El surgimiento y desarrollo del nacionalismo musical en el Ecuador es el resultado de la fusión de estas dos tendencias estéticas, en donde los compositores integraron estos dos universos sonoros opuestos para producir obras sintéticas reflejo de esta fusión musical única y muy original. (Viteri, 2017, p. 6).

Entre los primeros compositores nacionalistas ecuatorianos, según Viteri, aparecen varias generaciones de compositores que asumen este conflicto musical y cultural integrando a sus composiciones musicales tanto los elementos de la música europea como los de la música basada en la tradición oral ecuatoriana. Destacan así los siguientes:

Francisco Salgado Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, quienes se formaron en el Conservatorio Nacional de Música con maestros italianos. En una segunda generación de compositores nacionalistas ecuatorianos figuran Luis Humberto Salgado, Carlos Bonilla Chávez, Claudio Aizaga, Gerardo Guevara, entre otros. Entre las obras musicales nacionalistas del compositor Luis Humberto Salgado, quien fue maestro de Gerardo Guevara, destacan la *Sinfonía andina* y la *Suite Atahualpa*. (Viteri, 2017, p. 6).



A propósito del compositor Gerardo Guevara, Lovato (2011) explica:

Con Gerardo Guevara el nacionalismo se vuelve radical, extremo, no admite posturas intermedias, lo indígena es el lenguaje puro y lo puro es por lo tanto lo más importante en un discurso cargado de emotividad sincera que rompe con la tradición europea y dibuja un horizonte personal único y pragmático. Lo vernáculo es lo más importante y de ello, el danzante y el yumbo, el pentafonismo en su grado más extremo y la formación acórdica que no utiliza la tríada como eje fundamental, sino la superposición de quintas y cuartas, dibujan el rasgo más profundo en este carácter único e irreprochable de hombre más de aquí que de allá. (p. 78)

1.1. El compositor Gerardo Guevara

El compositor ecuatoriano Gerardo Guevara Viteri nació en Quito el 23 de septiembre de 1930. Su padre trabajó como conserje del Conservatorio Nacional de Música, lo que le permitió tener un acercamiento con la música desde muy temprana edad.

Sus estudios formales los inició a los quince años en la clase de Luis H. Salgado; posteriormente, los continuó en Guayaquil en 1952 con el profesor húngaro Jorge Raycki, y tomó contacto con la música del compositor y musicólogo Béla Bartók.

En 1959 recibió una beca de la Unesco que le permitió trasladarse a París para continuar sus estudios de composición musical en la École Normale de Musique de Paris, donde tuvo como guía a la maestra Nadia Boulanger, profesora de muchos compositores que posteriormente trascendieron en la escena compositiva mundial. Después, Guevara se graduó como director de orquesta y continuó sus estudios en la Universidad de Sorbonne. Su estancia en Francia duró 12 años, luego de los cuales regresó a Ecuador en donde asumió los cargos de director del coro de la Universidad Central del Ecuador y director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En 1973 fundó la sociedad de autores y compositores ecuatorianos. Se desempeñó también como director del Conservatorio Nacional de Música entre los años de 1980 y 1988.

La producción musical del compositor Gerardo Guevara es muy numerosa, así como sus escritos para una infinidad de revistas y publicaciones relacionadas con la cultura. Desde el punto de vista pedagógico, Guevara ha influenciado a varias generaciones de compositores ecuatorianos, lo cual lo constituye en uno de los compositores más importantes del Ecuador en el siglo xx.

A sus 84 años sigue insistiendo en la composición de la música que considera propia. Trabaja en la fusión de ese "hecho artístico" desde los ritmos andinos y cantos indígenas que descubrió con su nacimiento en el Conservatorio Nacional de Música. Allí, se construyó su postura ante el mundo con el que se integró al proceso de academización de la música tradicional ecuatoriana andina. Para el músico, componer o descomponer, como irónicamente dice que hace, es un ejercicio de libertad. Su práctica inició con la curiosidad por los pianos, con la



que se diferenció de sus 11 hermanos. Su curiosidad ascendió con una beca otorgada por el entonces director del conservatorio, Dr. Sixto María Durán, para estudiar oboe. Luego, el atractivo de la música subió de escala con las clases que recibió el maestro de los investigadores y compositores de música nacional de la época: Luis Humberto Salgado, Ángel Honorio Jiménez y José Ricardo Becerra. (Alarcón, 2017, p. 44).

Guevara se califica ante todo como un compositor nacionalista, aunque sus ponencias estéticas van mucho más allá del nacionalismo. Así, Robert Stevenson (1989) se refiere en los siguientes términos al trabajo compositivo de Guevara: "El compositor Guevara Viteri se ha inspirado en estilos europeos." (p. 120).

Alarcón Fabre (2017), al referirse a la literatura pianística del compositor, específicamente al comentar los *Tres preludios para piano*, afirma lo siguiente:

Guevara en sus Tres preludios para piano (Recitativo, Albazo y San Juanito) exhibe un pensamiento evolucionado a partir de las células rítmicas de los géneros ecuatorianos. Usa la pentafonía con un apoyo de la armonía quartal un propio lenguaje que lo podríamos llamar "lenguaje guevariano", que como él mismo expresa, ya no es un nacionalismo exagerado, folclórico, sino un nacionalismo universal. (p. 35)

Y en cuanto a los diferentes periodos estilísticos del compositor Gerardo Guevara, Alarcón (2017) señala:

Visto desde esta clasificación, los tres periodos compositivos de Guevara, fácilmente pueden ser identificados con las siguientes palabras claves:

- Primer periodo, el folclor y curiosidad.
- Segundo periodo, autodescubrimiento y ratificación de su lenguaje musical.
- Tercer periodo, mixtura. (p. 38)

En estos análisis, hemos podido apreciar un trabajo entramado y sintetizado de lo popular ecuatoriano y de las formas musicales europeas a través del lenguaje típico de Guevara, lo que nos envía a la música de Bartók, en cuanto al hecho de buscar una universalidad de la música tradicional, pues su música además de auténtica debía aspirar a la modernidad de su tiempo.

El compositor húngaro Béla Bártok (1997), por otro lado, argumenta del siguiente modo:

[...] no basta insertar en esa música culta tiempos o imitaciones de temas campesinos, porque así terminaríamos haciendo un trivial enmascaramiento del material popular. Es necesario, sí, transferirle la atmósfera de la música creada por los campesinos. (p. 97)

La estética musical de Guevara se fundamenta esencialmente en la utilización del sistema de pensamiento modal, con un uso complejo de los planos melódicos basados en intervalos de quintas, acompañados de un sistema armónico de superposición de cuartas, la denominada armonía quartal que se autoengendra del sistema de pensamiento modal y, específicamente, de la pentafonía.



Alarcón (2017), al referirse al lenguaje musical guevariano, argumenta:

Guevara utiliza de manera consciente enfoques teóricos musicales convencionales, que confirman su lenguaje musical, sin embargo, utiliza de manera inconsciente enfoques estéticos de Jean Jacques Nattiez y de Theodor Adorno conducido por su sensibilidad artística. (p. 41)

En efecto, Nattiez (1987) afirma que “la obra musical no es solamente el texto, o conjunto de estructuras, es también los procesos que le han dado origen y los procesos a los cuales estos dan lugar: los actos de interpretación y percepción” (p. 158).

Por otra parte, algunas reflexiones de Theodor Adorno (2003) con respecto a la estética mencionan que esta “es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia” (p. 56). Posteriormente, añade que: “Lo que convierte a las obras de arte existentes en algo más que existencia no es algo existente, sino su lenguaje. Las obras auténticas hablan aunque renuncien a la apariencia, desde la ilusión fantasmagórica hasta el último hálito del aura” (p. 57).

El compositor Guevara expresa que su lenguaje musical no busca un nacionalismo exagerado, folklórico, si no que al contrario, a través de su estilo musical, tiende hacia un nacionalismo universal (Alarcón, 2017, p. 61). A diferencia de sus antecesores, Guevara va más allá de la pentafonía, la cual se convierte en un elemento generador de su universo armónico, melódico y evidentemente tímbrico. El compositor utiliza pulsaciones rítmicas transformadas y metamorfoseadas para crear planos y texturas rítmicas inéditas.

El investigador musical Pablo Vásconez (2001) en su libro *Sonidos y silencios en el tiempo* manifiesta que Guevara “representa a la llamada ‘transición’ entre la primera generación de compositores nacionalistas y la nueva generación con la influencia de la música experimental contemporánea” (p. 235). En cuanto a su estilo musical, afirma:

En su estilo se percibe la condición propia de su generación: de una parte, la presencia de la tradición mestiza e indígena que marca la música popular (y la académica hasta entonces), y de otra, el lenguaje de la música académica del siglo xx como son el serialismo, atonalismo, minimalismo y música concreta”. (p. 235)

En cuanto a su obra compositiva, señala que “entre sus obras populares se destacan los pasillos *Despedida*, *Se va con algo mío*, pero también danzantes, yumbos y sanjuanitos” (p. 236).

En cuanto a su obra académica, argumenta:

[...] se mencionan especialmente obras para orquesta de cámara, como *Ismos*, que presenta los estilos musicales académicos del siglo xx; *De mestizo a mestizo*, donde plantea musicalmente el mestizaje; y *Siglo xx*, en la que se superponen diversos estilos, incluso jazz con himnos de la Revolución rusa y canciones populares. Estos elementos perfilan la multiplicidad cultural en la

que el "mestizo" se ve inmerso en la actualidad. En la suite *Galería siglo xx de pintores ecuatorianos* incursiona en el atonalismo y en elementos de la música concreta. (p. 236)

1.2. El espíritu nacionalista del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara

Los maestros de composición de Gerardo Guevara jugaron un papel importante hacia su inclinación por un estilo nacionalista pero depurado, complejo y completamente original; estos fueron Luis H. Salgado en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y Jorge Raycki en el Conservatorio de Guayaquil.

Con sus creaciones musicales, Guevara recoge lo esencial de los elementos musicales de tradición oral, especialmente de la sierra ecuatoriana: la utilización sistemática de tonalidades menores y el uso del sistema de pensamiento musical pentáfono, para crear un universo sonoro inédito e innovador.

En los textos de sus canciones, muy a menudo utiliza el quichua, revitalizando de esta manera sus raíces ancestrales. A continuación, citamos un fragmento del texto del yumbo *Apamuy Shungo*, obra compuesta en 1957 y que traducida al español significa 'entregando el corazón'.

Jatun rupay can apamuy cansay cunuy
Jatun rupay cuyaranchi, tucuy shungo.
Tarpuranchi allpa, ricu ranchi churi
Tayta yucapag, tayta tucuy pag
Jatun Rupay. (Lovato, 2015, p. 25)

Que en español significa:

Gran Sol, tú eres vida y calor
Gran Sol, te adoramos con todo corazón
Sembraremos la tierra
Cuidaremos tus hijos
Padre mío, padre de todos. (Lovato, 2015, p. 55)

1.3. Principales géneros musicales utilizados por Gerardo Guevara

Sobre los principales géneros musicales utilizados por el compositor Gerardo Guevara en su producción musical, Godoy (2007) comenta:

A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, se da un proceso de consolidación de algunos de los géneros musicales existentes, e innovaciones musicales regionales. En la mayoría de ellos se evidencia el sentimiento nacionalista de la época.

Los géneros musicales andinos utilizados por el compositor Gerardo Guevara no constituyen un fin en sí mismo, son medios a través de los cuales el compositor refleja su espíritu o carácter nacionalista en este caso. Cabe indicar que, lo andino es un vocablo que no alude exclusivamente a la zona geográfica atravesada por la cordillera de los Andes, es un proyecto de identidad e integración y un proceso cultural dinámico. La música andina es la música de



estos pueblos, de estas culturas, como resultado de la evolución del tiempo, por indios, criollos, mestizos, entre otros, por una sociedad injustamente jerarquizada, es una música actual y en constante renovación. (p. 39)

Entre los principales géneros musicales utilizados por el compositor Guevara, destacan los siguientes:

- a. El yaraví: Es un canto andino escrito generalmente en compás de 6/8, con un carácter triste que a menudo lo encontramos en tonalidad menor.
- b. El danzante: Constituye una danza andina que encontramos en varias regiones andinas del Ecuador, como las provincias de Imbabura, Cotopaxi y Chimborazo. Es posible transcribirlo en compás de 6/8; predomina un carácter religioso.
- c. El yumbo: Es una canción y baile mestizo en compás de 6/8, en el cual predomina una energía y un carácter guerrero.
- d. La tonada: Es una danza popular de compás binario de 6/8, mayormente en tonalidad menor.
- e. El albazo: Es una danza con texto de carácter dinámico en compás binario compuesto de 6/8 en tonalidad menor.
- f. El aire típico: Es una danza con texto de carácter alegre en compás de 3/4, 3/8 o 6/8, y con tempo vivo.
- g. El sanjuanito: Es una danza con texto en compás binario simple de 2/4 y en tonalidad menor, practicada especialmente en la región andina.
- h. El pasillo: Es una canción y baile popular en compás ternario simple de 3/4, generalmente en tonalidad menor y con predominio de la pentafonía andina.

Guevara (1991), en la introducción de su cancionero popular *Vamos a cantar*, afirma lo siguiente sobre el origen de las dos danzas fundamentales de la música ecuatoriana (el yumbo y el danzante):

El primer problema encontrado es la dualidad de significado de las palabras *yumbo* y *danzante*, puesto que se refieren, en el caso del yumbo, al hombre, poblador de una parte del oriente ecuatoriano, y a la danza que, posiblemente, se refiere también a ese hombre que viene del oriente y que la introdujo en la sierra, y que por esta razón llevaba este nombre. (p. 45)

Guevara continúa indicando lo siguiente:

[...] lo que sí es digno de tomarse en cuenta es que hay yumbo como danza en Imbabura, Pichincha, Cotopaxi y Chimborazo, en algunos casos el yumbo está en compás binario de 2/4. Dependiendo de la ceremonia a la que acompaña el yumbo, la danza se inicia con el llamado *toque fuerte* con el redoble del tambor o del bombo y una frase libre del pingullo. (Moreno, 1949, p. 55)

En lo que concierne al danzante, Guevara (1991) afirma:

[...] muy parecido es lo que sucede con el danzante, pues el término genérico puede referirse al hombre que danza o al ritmo correspondiente, así mismo

hay danzante en varias provincias y según las transcripciones de Segundo Luis Moreno el tiempo es más bien movido y similar al del yumbo. (p. 47)

En cuanto al género musical albazo, que es el objeto de nuestro estudio, Guevara (1991) sostiene lo siguiente:

Es en la ciudad donde se produce el mestizaje musical, es la guitarra la encargada de hacerlo en dos aspectos fundamentales:

1. El concepto de tonalidad. Si bien los cantos indígenas tanto de la sierra como del oriente tenían un centro tonal, un punto de apoyo melódico, las referencias armónicas eran desconocidas. El mundo sonoro de la guitarra es armónico, por lo tanto, al mismo tiempo que iba aprehendiendo las melodías andinas, pentafónicas, de expresión rítmica simple, la guitarra añadía los acordes. De esta manera, el ámbito sonoro de nuestra música se acrecentó.

2. La guitarra es un instrumento de cuerda, en el que el punteado y el rasgado son característicos y estos elementos, especialmente el segundo, influyeron directamente en el aspecto rítmico de nuestra música.

Los ritmos, producto de la influencia de la guitarra son en primer lugar la tonada, luego el albazo, después el aire típico y posiblemente el *capishca*. (p. 48)

El compositor continúa afirmando sobre el albazo en estos términos:

El albazo es un yaraví que va ganando en velocidad hasta convertirse de lamento en danza. El ritmo es básicamente el mismo, pudiendo existir variantes guitarrísticas, e incluso cambios al compás de 3/4, lo que aumenta la gracia de este ritmo festivo, tan en boga hasta nuestros días. (p. 48)


2. ANÁLISIS FORMAL DEL ALBAZO FIESTA PARA PIANO

Una de las obras más conocidas e interpretadas de Gerardo Guevara es el albazo *Fiesta*, compuesto para piano en el año 1955. Esta obra, representativa del compositor, aún no ha sido analizada en su totalidad en cuanto al análisis formal, armónico y estructural con el fin de extraer sus estilemas. La recurrencia a los géneros musicales ecuatorianos constituye una constante en sus obras como se observa, por ejemplo, en sus preludios para piano compuestos en los años 50.

Pablo Guerrero (2002), define el albazo de la siguiente manera:

[...] es una danza mestiza que se ejecutaba en las serenatas al alba, anunciando el inicio de las fiestas populares, de allí procede su nombre. Escrita en compás 6/8, sus células rítmicas son generalmente la misma del yaraví, pero cuyo tempo es *allegro*, *moderato* o *allegro-moderato*. (p. 245)

CUADRO 1.

Nombre	Cultura / época / región	Metro y compás	Filiación / influencia	Función	Ejemplo	Ritmo característico
Albazo*	Mestiza / Indígena / s.XVIII - XXI // Andina	Binario compuesto, 6/8	Su fuente es el Yaraví / Bomba / Cachullapi	Baile cantado de pareja suelta	<i>Pajarillo</i> / Tradicional. <i>Morena la ingratitud</i> / J. Araújo	

Fuente: Guerrero, 2002, p. 25.



El preludio n° 2 de Guevara, que constituye un albazo, con su patrón rítmico característico, lo podemos observar en el siguiente fragmento:

Parte B: ALBAZO

The image shows a musical score fragment for "Parte B: ALBAZO". It is written in 6/8 time and features a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody begins in the second measure and consists of a series of quarter and eighth notes with a descending contour.

Figura 1. Fuente: Alarcón, 2017, p. 52.

Fiesta se inicia con una pequeña introducción de cuatro compases que se repiten dos veces, la tonalidad aparente es de re menor (al menos en la introducción). Seguidamente, tenemos una primera parte (a la cual denominaremos parte A) de 22 compases que se repiten, igualmente, dos veces. La parte A es seguida de una parte B, la cual tiene una dimensión de 33 compases que también se repiten dos veces.

En consecuencia, podemos esquematizar la forma general de la obra *Fiesta* de la siguiente manera:

- Introducción de la obra (4 compases)
- Parte A (22 compases)
- Parte B (33 compases)

2.1. Introducción de la obra

La introducción empieza con un pequeño ostinato rítmico que introduce, de esta manera, el carácter rítmico propio del albazo, el cual, en cierto modo, nos reenvía a los ostinatos bartokianos —sobre todo de *Mikrokosmos*, evidente en el volumen 6, danza n° 149, que comienza de la misma manera—. En realidad se constituye de dos acordes de re menor con séptima menor.

The image shows a musical score fragment for the introduction of the piece. It is written in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody begins with a sequence of chords in the right hand and a corresponding bass line in the left hand.

Figura 2. Fuente: Elaboración propia.

Un detalle importante es que constatamos la presencia de las quintas, que inician el discurso musical de la introducción y de toda la obra, las cuales le aportan un carácter neutro desde el punto de vista armónico —ya sabemos la predilección del compositor por este tipo de intervalo generador, presente en muchas de sus obras—, lo que nos dirige a la

utilización de la armonía de cuartas y quintas que constituyen el caballo de batalla del compositor a través de todo su trabajo, especialmente en sus obras para piano. Al respecto, Ortiz (2000) afirma:

[...] la obra para piano de Gerardo Guevara no es en sí misma una gran obra, comparada con el resto de obras que Gerardo Guevara tiene, sin embargo, no deja de ser un aporte muy importante para la literatura pianística en el contexto musical ecuatoriano y latinoamericano. (p. 16)

Observamos también el uso de la pentafonía anhemitónica, es decir, de una escala pentafónica sin semitonos en el primer compás del ostinato rítmico, a partir de la nota re (re, fa, sol, la, do).

En los c. 3-4 la pentafónica está basada sobre la nota la (la, do, re, mi sol), que también constituye una pentafonía anhemitónica. El musicólogo Parker (2010) se refiere a la pentafonía de la siguiente manera: "La escala pentatónica o pentáfona es la sucesión de cinco sonidos o alturas diferentes dentro de una octava. Se clasifican en hemitónicas 1: las que tienen uno o más semitonos, y anhemitónicas 2: aquellas que no contienen semitonos" (p. 325).

En cuanto al universo armónico de Guevara, podemos agregar que Enric Herrera (1995) define a esta armonía así:

La armonía cuartana, está constituida por superposiciones de intervalos de cuarta, lo que puede conferirle a esta armonía una cierta ambigüedad como ocurre con los acordes, los que se construyen con intervalos equidistantes [...] La polaridad en esta armonía se encuentra vinculada a la voz más activa melódicamente. A tres voces podemos tener las siguientes combinaciones: justa-justa (05-05), justa-tritono (05-06), tritono-justa (06-05). (p. 192)

El motivo melódico de la introducción está justamente construido sobre la base de mixturas de cuartas ascendentes. Primero, aparecen en camino gradual, para posteriormente generar un salto melódico de tercera, que llega a su punto culminante en una quinta justa al final del c. 3, y concluir con una cadencia igualmente en intervalos de cuarta en el compás siguiente, en la tonalidad de re menor.

Desde el punto de vista armónico, podemos constatar la presencia de una escordatura tonal, es decir, de la tonalidad inicial de re menor en el c. 1 se pasa a mi bemol mayor; el segundo grado es alterado descendiendo un semitono; y, finalmente, se introduce la dominante menor con séptima de la tonalidad principal de la introducción: re menor.

2.1.1. Plan armónico de la introducción

Una secuencia armónica característica de la música popular ecuatoriana es aquella que utiliza el segundo grado alterado en un semitono descendente, seguido de la dominante menor.

re menor mi bemol mayor la menor 7 re menor (con cuarta)

2.2. Análisis de la parte A

2.2.1. Análisis melódico del primer motivo o motivo principal



Figura 3. Fuente: Elaboración propia.

Desde el punto de vista melódico, constatamos la aparición del primer motivo, el cual se presenta en contratiempo. Este se caracteriza por una alternancia de intervalos de tercera y de cuarta en los dos primeros compases; y se reitera a manera de secuencia en los dos siguientes compases, pero esta vez solo con intervalos de cuarta.

2.2.2. Análisis armónico del motivo principal

Desde el punto de vista armónico, observamos la presencia de quintas justas que se perfilan en un movimiento descendente desde el registro agudo hasta el registro medio del piano.

En el c. 5 se presenta una alternancia de las tonalidades de si bemol mayor y la tonalidad de sol menor; en el c. 6, continúa la alternancia armónica entre la menor y fa mayor; en el c. 7, se observa una alternancia tonal entre la tonalidad de sol menor y de mi bemol mayor; y, finalmente, el discurso armónico se dirige hacia la tonalidad de fa mayor y do mayor con séptima, para de esta manera terminar la primera frase.

En la segunda frase, el discurso armónico se torna hacia una tonalidad lejana de re bemol mayor, en donde constatamos varios cambios de registros. Los registros graves del piano se alternan con los registros medios, lo cual se efectúa a manera de estrategia para reforzar el carácter armónico de este pasaje en la nueva tonalidad de re bemol mayor; de esta manera, se dinamiza el plano acompañativo de la segunda frase que finalmente se detiene en un calderón en el c. 12.

La primera parte de *Fiesta* concluye en el c. 16, donde, desde el punto de vista armónico, el compositor retoma las tonalidades de origen, es decir, la menor y re menor.

A partir del c. 17 el compositor introduce una suerte de transición (en los c. 17-20), en donde reencontramos la alternancia armónica entre dos tonalidades, las tonalidades de si bemol mayor y de la menor que se repiten dos veces. Esta sección tiene como función estructural conducirnos al estribillo del albazo (el cual inicia en el c. 21 y se extiende hasta el c. 26) delimitado por la presencia de la doble barra de repetición.

2.2.3. Análisis melódico de la parte A

Encontramos las melodías con características de pentafonía, por el uso predominante de terceras menores y segundas en el discurso melódico; además, el dibujo melódico utiliza la denominada pentafonía ampliada, descrita por Leo Brouwer en su libro *Síntesis de la armonía contemporánea*. El uso de las terceras y segundas también está presente en la llamada melodía universal, descrita por el musicólogo Humberto Sagreso en su libro *El núcleo melódico*.

En los c. 5-6, se observa una pentafonía basada en la nota re (re, fa, sol, la, do) presente en la voz superior. En la voz inferior, tenemos un plano melódico secundario elaborado en función de la armonía del pasaje.



Figura 4. Fuente: Elaboración propia.

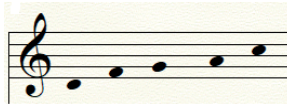


Figura 5. Escala de pentafonía sobre re. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 7-8, la voz superior se manifiesta a través de una pentafonía en si bemol (si b, do, mi b, fa, la b), mientras en la voz inferior advertimos la presencia de una pentafonía en fa, basada en el principio de transposición, una cuarta más baja que la voz original



Figura 6. Fuente: Elaboración propia.



Figura 7. Pentafonía sobre fa y si bemol. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 9-12, tanto en la voz superior como en la voz inferior se utiliza la pentafonía basada en re bemol (re \flat , mi \flat , fa, la \flat , si \flat).



Figura 8. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 13-16, encontramos la pentafonía sobre la (la, do, re, mi, sol).



Figura 9. Fuente: Elaboración propia.



Figura 10. Pentafonía sobre la. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 17-20, encontramos una suerte de penfafonía ampliada muy típica del compositor, basada en la tonalidad de re menor (re, mi \flat , fa, sol, la, do).

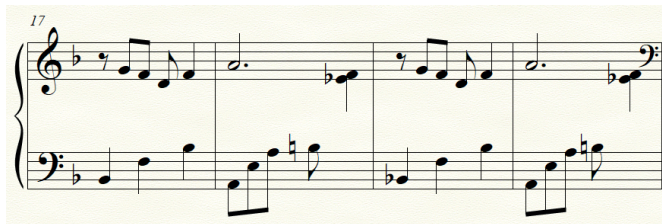


Figura 11. Fuente: Elaboración propia.

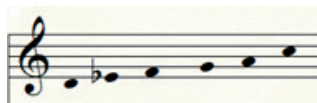


Figura 12. Pentafonía ampliada de re con mi bemol. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 21-26, el compositor utiliza una secuencia armónica diatónica sobre la base de un pedal rítmico en la. Hacia el c. 25, el compositor introduce una cadencia clásica que consiste en dominante-tónica.



Figura 13. Fuente: Elaboración propia.

2.3. Análisis de la parte B

2.3.1. Análisis melódico de la parte B

En los c. 27-30, encontramos la pentafonía en si bemol, pentafonía elíptica de la nota fundamental, es decir, si bemol: sib, do, re, fa, sol.



Figura 14. Fuente: Elaboración propia.



Figura 15. Pentafonía sobre si bemol. Fuente: Elaboración propia.

En el c. 31, se utiliza la pentafonía en do (do, re, mi, sol, la).



Figura 16. Fuente: Elaboración propia.



Figura 17. *Pentafonía sobre do.* Fuente: Elaboración propia.

En el c. 32, se utiliza la pentafonía ampliada sobre re bemol, elíptica del re bemol, es decir, el compositor prescinde de la nota fundamental, e introduce el sol bemol (reb, mib, fa, lab, sib, solb).



Figura 18. Fuente: Elaboración propia.

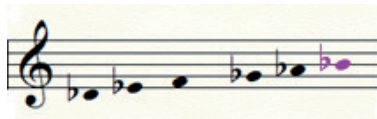


Figura 19. *Pentafonía sobre re bemol.* Fuente: Elaboración propia.

En los c. 33-34, el compositor utiliza una escala hexafónica a partir de la nota sol bemol (solb, lab, sib, dob, mib, fa).



Figura 20. Fuente: Elaboración propia.

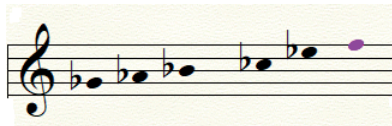


Figura 21. *Hexafonía sobre sol.* Fuente: Elaboración propia.

En los c. 35-36, el compositor utiliza la pentafonía sobre mi menor (mi, sol, la, si, re).





Figura 22. Fuente: Elaboración propia.

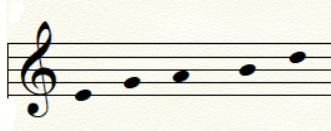


Figura 23. Pentafonía sobre mi. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 37-38, se utiliza una pentafonía sobre re (re, mi, sol, do, re).



Figura 24. Pentafonía sobre mi. Fuente: Elaboración propia.

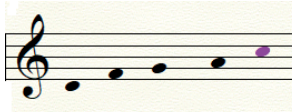


Figura 25. Pentafonía sobre mi. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 39-40, observamos una pentafonía basada en si bemol (si b, do, re, fa, sol).



Figura 26. Fuente: Elaboración propia.



Figura 27. Pentafonía sobre si bemol. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 41-45, se utiliza una pentafonía sobre si bemol (si b, do, re, fa, sol), sobre un pedal armónico de la bemol y si bemol, lo cual evoca las manchas debussystas, muy presentes en esta pieza.

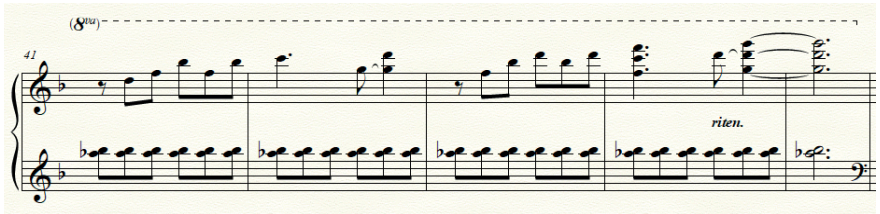


Figura 28. Fuente: Elaboración propia.



Figura 29. Pentafonía sobre si bemol. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 46-49, Guevara alterna la pentafonía de la, (la, do, re, mi, sol) con la pentafonía de re, (re, fa, sol, la, do).



Figura 30. Fuente: Elaboración propia.



Figura 31. Pentafonía sobre la. Fuente: Elaboración propia.

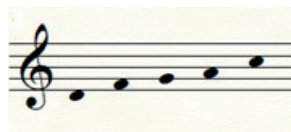


Figura 32. Pentafonía sobre re. Fuente: Elaboración propia.

2.3.2. Esquema formal de la parte B

La sección B de *Fiesta* se extiende desde el c. 27 hasta el c. 45, posteriormente, el compositor incrusta una parte de la primera sección de la pieza, de tal manera que, los c. 46 al 49 son idénticos a los c. 13 al 16 de la parte A de la obra. Seguidamente, encontramos una transición que nos conduce de manera idéntica hacia una suerte de *estribillo* con el cual el compositor concluye la pieza, seguida de una pequeña coda de dos compases, en donde constatamos la presencia de estratos acórdicos por quintas, que nos reenvían directamente al ostinato inicial con el cual se inició la pieza. Esta pequeña coda, tiene la finalidad de reforzar el carácter conclusivo del final de la obra.

2.3.4. Análisis armónico de la parte B

En el c. 27, con el cual se inicia la parte B de la obra, el compositor utiliza una inflexión tonal al VI grado, si partimos del hecho que la tonalidad principal de la obra es re menor, lo cual confirma la armadura general de la pieza, y advierte una modulación hacia la tonalidad de si bemol mayor que se mantiene durante un compás. En el compás siguiente, el compositor introduce la séptima en el bajo, creando de esta manera las típicas *debuysistas* (la^b-si^b) y originando un acorde de si bemol con la séptima en el bajo, que se mantienen durante tres compases seguidos, lo cual aporta una coloración armónica típicamente impresionista.

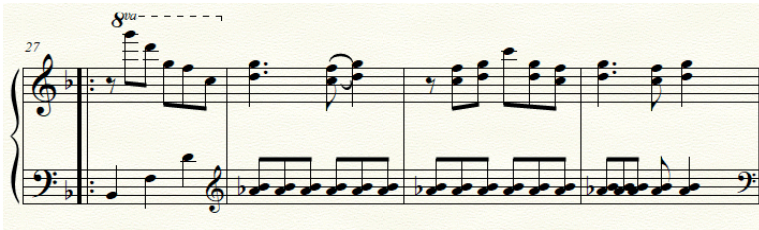


Figura 33. Fuente: Elaboración propia.

Lo mismo ocurre en el c. 31, donde se retoma la tonalidad de la menor y los tres compases siguientes (sol^b-la^b) se impregnan de las marcas impresionistas. En el c. 32, se introduce un acorde de fa menor con novena menor, con la novena en el bajo; este pasaje tiene un carácter de secuencia descendente si^b-la.



Figura 34. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 35-39, nos encontramos con secuencias armónicas que van desde mi menor, fa mayor, sol mayor, la menor, hasta si bemol mayor.



Figura 35. Fuente: Elaboración propia.

A partir del c. 40 se retoman las manchas debussystas, la bemol y si bemol, en un acorde de si bemol con séptima menor, en el cual la nota disonante se encuentra en el bajo. Esta estructura acórdica se mantiene durante seis compases hasta el compás 45, donde prácticamente se termina la parte B de la pieza.

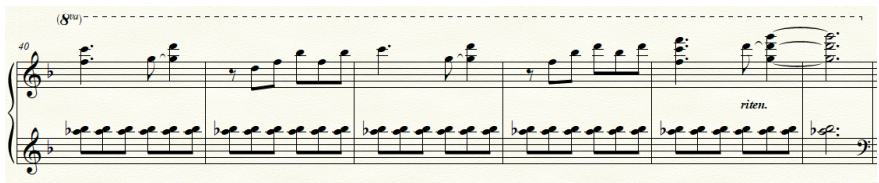


Figura 36. Fuente: Elaboración propia.

CONCLUSIONES

La música del compositor Gerardo Guevara es evidentemente compleja, tanto desde el punto de vista melódico como armónico.

La presencia de la pentafonía es una constante estilística en la obra del compositor, la cual va transformándose y metamorfosiándose en el curso de la obra de manera constante, originando perfiles melódicos completamente originales e inesperados.

Desde el punto de vista armónico, Guevara destila prácticamente todas sus estructuras armónicas de las mismas estructuras pentafónicas, es decir, la utilización sistemática de la pentafonía se refleja de manera directa tanto en la dimensión melódica como en la armónica, lo que aporta una gran solidez y coherencia al discurso musical.

De manera colateral, podemos observar también una tendencia con rasgos impresionistas, con texturas armónicas que nos reenvían a una estética de Debussy y de Ravel, y en las cuales podemos evidenciar sus rasgos de estilo parisino.

Lo realmente trascendente es cómo todos estos elementos se conjugan en una forma tradicional, en este caso el género popular de albazo, de

manera que lleva a dicho género musical a otra dimensión, en la cual le aporta nuevos elementos estilísticos que lo enriquecen y lo llevan a un plano que va más allá de lo local, y de lo folclórico, como en el caso de la música del compositor Béla Bartók. La música de Guevara alcanza la universalidad, y lleva así a la música ecuatoriana a esferas verdaderamente trascendentes y universales.

La presencia del compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano es importante, porque a través de su obra *Fiesta* para piano consolida una tendencia estético-musical, la cual ha sido continuada por nuevas generaciones de compositores ecuatorianos como Milton Estévez, Diego Luzuriaga, Pablo Freire, Marcelo Ruano y Julián Pontón, entre los más destacados.

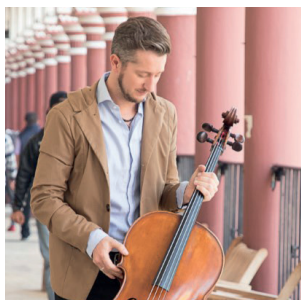


REFERENCIAS

- Adorno, T. (2003). *La filosofía de la nueva música*. Frankfurt am Maine: Editorial Akal.
- Alarcón, A. (2017). *Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara* (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Bártok, B. (1997). *Escritos sobre música popular*. Buenos Aires: Editorial siglo XXI.
- Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación*. Bogotá: Pearson Educación.
- Guevara, G. (1991). *Cancionero Vamos a cantar*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Guerrero, P. (1996). Luis Gerardo Guevara Viteri: significativa contribución a la música ecuatoriana. *Revista Archivo Sonoro*, 4, 2-16. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Godoy, M. (2007). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Godoy, F. (2012). *Catálogo y Antología de la obra Coral de Gerardo Guevara* (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Grijalva, D. (1999). *Grandes compositores ecuatorianos: Gerardo Guevara*. Quito: Cámara de Comercio, Conservatorio Franz Liszt.
- Herrera, E. (1995). Los acordes por cuartas. En E. Herrera, *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Lalama, R. (2011). *Ancestros e Identidad. Historia Prehispánica del Ecuador* (Tomo I). Guayaquil: Editorial Poligráfica.
- Lovato, G. (2011). Nacionalismo musical en el Ecuador. *Revista Nacional de Cultura, Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, 15-16 (tomo 3).
- Lovato, G. (2015). *Gerardo Guevara "Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales"*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Morales, F. (1962). *Manual de Historia Universal Historia de América* (Tomo VI). Madrid: Espasa. Calpe S.A.
- Moreno, S. (1949) *Música y danzas del Ecuador*. Quito: Editorial Fray Jodoco Riecke

- Murrieta, K. (1992). *Quinientos años*. Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado.
- Nattiez, J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París: Christian Bourgois.
- Ortiz, M. (2000). *La música para piano de Gerardo Guevara*. Quito: Editorial Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Parker, B. (2010). *Good Vibrations: The Physics of Music*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Samaniego, F. (2008). *Ecuador en la memoria del mundo*. Quito: Artes Gráficas Señal Impreseñal.
- Stevenson, R. (1989). *La música en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador-Centro de Investigación y Cultura.
- Vásconez, P. (2001). *Sonidos y silencios en el tiempo: una apreciación de la música*. Quito: Colegio menor San Francisco de Quito.
- Vergara S. (2015). *Enfoque para el abordaje de la dirección orquestal, análisis estructural e interpretativo y montaje de obras orquestales de Gerardo Guevara* (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Viteri, S. (2017). *El nacionalismo en el Ecuador*. Quito: Editorial del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Central del Ecuador.





José Romero Ottonello (Montevideo, 1985)

Licenciado en Interpretación Musical especialidad Violoncello por la Universidad de la República – Udelar (2016) y magíster en Música, especialidad Cello-Performance, por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas – UNICACH (México, 2019). Como instrumentista ha sido primer violonchelo de agrupaciones como Camerata Académica de Montevideo (Uruguay, 2015-2017), Orquesta del Ministerio de Educación y Cultura – MEC (2008-2010), Orquesta Sinfónica Nacional del SODRE (Uruguay, 2013-2017) y la Camerata Filarmónica Latinoamericana (Xalapa, México, 2019); Grado 1 de la UdelaR (Uruguay, 2011-2014); y solista en conciertos realizados en Uruguay, Chile, Brasil, Panamá, Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, México, Estados Unidos y Suecia. Ganó el concurso de Juventudes Musicales (Uruguay, 2012). Ha obtenido la Beca SUDEI para estudios de perfeccionamiento (Uruguay, 2012 y 2017) y la Beca de Excelencia del Gobierno de México para sus estudios de maestría. Fue productor del MVD Jazz Festival (Uruguay 2017-2018) y actualmente es candidato doctoral en violoncello performance por Louisiana State University (Estados Unidos).



Análisis interpretativo de la *Sonata para cello solo*, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva¹

*Interpretative Analysis of the Sonata for cello solo, op.8. by Zoltán Kodály.
A proprioceptive systematization*

José Romero Ottonello

Universidad de la República, Uruguay
Universidad de Chiapas, México
Josepro.otto@gmail.com

Resumen

El presente trabajo constituye un soporte para los problemas técnicos que conlleva el estudio de la *Sonata para cello solo*, op. 8 de Zoltán Kodály. Al ser parte de una investigación de mayor amplitud, en este se abordan puntos específicos del proceso. Se plantea el estudio en dos grandes secciones temáticas: la primera es la autoetnografía, donde se abordan diferentes problemáticas observadas en la experiencia personal como instrumentista, y la segunda es un planteamiento de soluciones prácticas técnico-interpretativas de la sonata, las cuales fueron detectadas tras una búsqueda introspectiva en el aprendizaje.

Palabras clave

Kodály; sonata; autoetnografía; violonchelo; interpretación musical

Abstract

The present research constitutes a foundation for technical problems involved in learning *Sonata for cello solo*, op. 8 by Zoltán Kodály. As part of a larger research project, this paper addresses specific points of the learning process. It proposes the study of two broad thematic sections.

1 El presente artículo está basado en las investigaciones realizadas para alcanzar el grado de magíster en Música por la Universidad de Chiapas a través de la tesis *El viaje artístico. Análisis interpretativo de la Sonata de Zoltán Kodály Op. 8 para violoncello solo*, la cual fue financiada por la Beca de Excelencia de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. Agradezco el apoyo incondicional de mi maestro Vladan Kočí en esta travesía.



Recibido:

01/05/19

Aceptado:

13/05/19

The first is autoethnography, addressing different problems observed through personal experience as a musical performer, and the second is the presentation of practical solutions in order to technical-interpretative difficulties in the sonata performance, selected through the introspective search of the learning process.

Keywords

Kodály; Sonata; Autoethnography; Cello; Musical Interpretation

INTRODUCCIÓN

La *Sonata para cello solo*, op. 8 es una obra del repertorio para chelo solo que marca un rumbo vanguardista. No se había realizado ninguna composición para el instrumento solo luego de Bach —su herencia quedará grabada en el arte, así como pasó con todos los grandes de la historia de la música—. Fue este el motivo que impulsó la realización del presente repertorio. Al estudiar la sonata, surgieron determinadas preguntas, las cuales nos ayudaron a desarrollar nuestra concepción de la obra y del presente artículo: ¿cuáles son los problemas técnicos que conlleva el estudio de la sonata de Kodály?, ¿en qué aspectos podemos incrementar nuestro nivel técnico?, ¿dónde nos encontramos previamente en nuestra búsqueda artística y a qué apuntamos al estudiar este tipo de repertorio?, ¿cuáles son nuestros objetivos a mediano y largo plazo?

Se busca analizar la sonata técnicamente e interpretativamente: planteando digitaciones y aplicaciones fraseológicas para un estudio interpretativo; asimismo, se busca resolver interrogantes de articulación y frases para una correcta emisión sonora. La presente investigación pretende llenar un vacío académico en el repertorio del violonchelo, dado que no hay evidencia de material formal escrito en castellano. El tiempo dedicado al estudio de una nueva técnica en el instrumento, más avanzada y compleja, desde una perspectiva autoetnográfica ha hecho posible introducir los aprendizajes dentro de este trabajo, en el cual se usa como bases las estrategias metodológicas (López-Cano, 2014, p. 83) y los procesos de “bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión” (López-Cano, 2014, p. 168).

1. ASPECTOS HISTÓRICO-CONTEXTUALES DE LA OBRA

La sonata de Kodály fue compuesta en 1915. Pero, para poder contextualizarla, es necesario precisar sobre la vida del compositor. Nació en Kecskemét, Hungría, el 16 de diciembre de 1882. Durante su infancia vivió en Galánta, que está situada entre Budapest y Bratislava en Eslovaquia; este lugar fue conocido por sus problemas políticos y su vida cultural agitada; en 1920 fue dada a Checoslovaquia, y poco tiempo después fue regresada al imperio de Hungría cuando Hitler desmembró la República Checa (Young, 1964, p. 24). En Nagyszombat (ca. 1894) estudió violonchelo de forma autodidacta, y también violín y

piano en la escuela arzobispal. En 1900 se trasladó a Budapest, donde se matriculó en la Academia de Música Franz Liszt. Su primer instructor de composición fue Hans Koessler (1853-1926) (Ong, 2011, p. 5), quien tuvo como profesor a Robert Volkmann (1815-1883), alumno de Brahms. Cuatro años después Kodály continuó su educación en Eötvös College, donde estudió pedagogía y cursos de idiomas (inglés, francés y alemán).

Kodály comenzó en 1903 una ardua tarea grabando y transcribiendo la música folclórica húngara. En 1906 recibió una beca para viajar a Berlín; y, posteriormente, realizó un viaje a París en 1907, donde conoció la música de Claude Debussy (Kodály, 1964, pp. 67-68). Ambas situaciones fueron influencia fundamental en la *Sonata*. El uso de la música no occidental dentro de la composición y la forma innovadora del uso de los sonidos de Debussy impactaron en el estilo musical de Kodály, lo cual se ve reflejado en sus composiciones. Este es el motivo del aprecio de Kodály por la música francesa; fue correspondido, además, por los franceses y ganó prestigio dentro del círculo académico de Francia (Young, 1964, p. 68). En 1906, Kodály y Bartók tuvieron la labor de crear juntos una colección de veinte piezas folclóricas que fueron publicadas en un libro: las primeras diez piezas fueron armonizadas por Bartók y el resto, por Kodály.

Para 1912 su música comenzó a tomar relevancia internacionalmente: se interpretó en diferentes partes de Europa y Estados Unidos. Durante el periodo de la Primera Guerra Mundial, estallada en 1914, que hizo difícil la salida del país, Kodály compuso obras para chelo: *Dúo para violín y cello*, op. 7 (1914), *Capriccio para cello* (1915), *Sonata cello solo*, op. 8 (1915) y *Rondo húngaro* (1917). Es así que hacia 1915 el compositor ya poseía un amplio bagaje dentro del entorno musical internacional y nacional; además, tuvo un fuerte vínculo con la música nacionalista y folclórica de su país.

La sonata fue interpretada junto con el *Dúo para violín y cello* por los integrantes del cuarteto Waldbauer. Ambas piezas fueron ejecutadas junto con el *Cuarteto de cuerdas n° 2*, op.10 en un concierto organizado por Kodály, en 1918, para estrenar sus nuevas composiciones. El dúo y la sonata fueron interpretados por los integrantes del cuarteto, el violinista Imre Waldbauer y el chelista Jenő Kerpely, a quien fue dedicada la sonata. Según Breuer (1990) "the recollections of the rapidly dwindling number of eye and ear-witnesses, Kerpely, an extremely sensitive and refined musician, lacked the technique necessary for an accurate performance" (pp. 48-49). Claramente, la ejecución del estreno de la sonata no fue la esperada. En 1920, fue reinterpretada, con mejores críticas, por el violonchelista Paul Hermann de la academia Liszt en unos conciertos organizados por Arnold Schoenberg's Society.

A pesar de encontrarse en un momento muy duro respecto a su vida personal y entorno político, este fue el periodo más productivo de composición de Kodály, ya que realizó gran parte de sus trabajos compositivos más importantes. Algunas de las piezas que lo consagran



como un artista internacional son *Psalmus hungaricus* (1923), la ópera *Háry János* (1920-1925) y la correspondiente suite orquestal, y las *Danzas de Galánta* (1933). Fue merecedor del título doctor *honoris causa* en 1944 por la Universidad de Kolozsavár, en 1957 por la de Budapest, en 1960 por Oxford, en 1964 por Berlín del Este y en 1966 por Toronto. Desde 1961 y hasta su muerte, fue presidente de la Escuela de Altos Estudios Musicales Franz Liszt y del International Folk Music Council. Falleció el 6 de marzo de 1967 en Budapest.

Con respecto a la autoetnografía, la definición citada por López-Cano y San Cristóbal en su libro *Investigación artística en música* versa del siguiente modo: “estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa” (Ellis, Adams y Bochner, citados por López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 139). En este sentido, son usadas para “incorporar reflexividad sobre los aspectos en que las miradas ajenas al investigador no pueden hacer o están limitadas a hacerlo” (Scribano y De Sena, citados por López-Cano 2014, p. 139). Por su parte, López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 139) señalan que “la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto”. A través de estos conceptos se intenta amplificar el conocimiento sobre un aprendizaje determinado y en un campo en particular: el violonchelo y la sonata de Kodály.

Por otro lado, la autointrospección, también llamada propiocepción o percepción de uno mismo, es el método por el cual el artista (o la persona que haga la tarea) realiza el proceso de “descripción, reflexión y autoevaluación de una situación particular” (Rodríguez y Ryave, citados por López-Cano, 2014, 140). De este modo, determinados artistas tienen caminos diferentes para encontrar ese proceso; es así que algunos utilizan datos o textos autoetnográficos para desarrollar su pensamiento crítico; el análisis de estos documentos conduce a la mejoría de nuestros procesos, ya que disminuye el tiempo de adaptación a la obra, genera sistematización y produce una autocrítica más profunda, la cual, a su vez, deviene en una mejora de nuestra interpretación.

También es fundamental entender que la autoetnografía nos ayuda a analizar nuestras *epifanías* (Ellis, Adams y Bochner, citados por López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 141). Según los investigadores, este momento es el de conexión con una verdad abrumadora, como una especie de verdad áurea: lo que antes parecía no tener sentido se convierte en verdad tautológica, iluminándonos y esclareciendo los intrínsecos caminos; y por ende debemos incorporarla a nosotros, debido a que nos abre a un espacio de comprensión total.

Podemos decir que para los músicos es indispensable poder articular pensamiento, estructuración, autointrospección y reflexión. Este círculo

es al que llamo *sistematización propioceptiva*², la cual consiste en que uno puede llevar a cabo una organización del trabajo y el estudio realizado previamente e incorporarla a su práctica diaria, así como desarrollar una nueva técnica de procesamiento de datos para generar documentación relevante a su estudio práctico del instrumento, lo cual hace más consistente los mecanismos y desarrollos en la metodología propia. A este nivel de investigación, la calidad de nuestra performance será consecuente al proceso que hemos vivido.

2. SISTEMATIZACIÓN PROPIOCEPTIVA

Para realizar un estudio minucioso de la técnica del violonchelo, es necesario seguir determinados procesos metódicos que den orientación al trabajo y un enfoque didáctico para acortar los tiempos de aprendizaje, es decir, que nuestras rutinas de estudio sean las más efectivas posibles. Quizá emprender este camino de búsqueda, criticarse a uno mismo constantemente en busca de la autosuperación personal, indagar la verdad en la música y tener valores como la honestidad, voluntad, paciencia, esmero, diligencia y convicción sean nuestra práctica diaria; así como convencer y convencernos de que esto es el fidedigno arte y que uno puede llegar a expresarlo con toda la conciencia de que se está comprometiendo completamente en cuerpo y alma.

Por eso es que en este análisis autoetnográfico se plantean diferentes aristas: la artística, que habla de impresiones relacionadas con las emociones, y la analítica, que trata de los elementos en conexión con las resoluciones técnicas de la ejecución de la obra: ¿cómo podemos enfrentarnos a determinadas situaciones y de qué manera logramos resolverlas? Por ello, se tratará de mostrar diferentes ejemplos de cómo hay que trabajar las dificultades técnicas en las obras que exigen un alto dominio del instrumento. Los ejercicios preparativos para escalas pueden ser aplicados a todas aquellas que se encuentran en los tres movimientos de la sonata al estudiarlas con diversos patrones rítmicos y poder trabajar en la sincronización de las manos.

Los siguientes gráficos presentan las variaciones rítmicas a través de su ritmo básico (fig. 1), su inversión (fig. 2) y su desplazamiento (fig. 3); a su vez, se muestra la adición de las anteriores con repetición en espejo (fig. 4).



Figura 1³

2 Término que se utiliza en el siguiente apartado y del cual no hemos encontrado previamente una definición.

3 Todos los fragmentos y ejemplos musicales fueron transcritos para este texto por su autor.



Figura 2



Figura 3



Figura 4

En el caso de los grupetos y su inversión:



Figura 5



Figura 6

Los cambios de posición se pueden realizar de tres maneras (Janof, 2001):

- a. En el tiempo: el arco y el cambio se efectúan al mismo tiempo, limpio y sin sonidos previos o posteriores al cambio.
- b. Con el cambio: el sonido se genera luego del cambio, lo cual provoca un sonido suave y más amortiguado, generalmente con uso de un leve *glissando*.
- c. Antes del cambio: son cambios más violentos para la mano izquierda; deben trabajarse lentamente hasta que resulten en un movimiento natural de la mano. Se utilizan para determinados momentos, y, generalmente, también se trabajan en *glissando* para una correcta entonación.



Figura 7

Para estudiar los cambios y las posiciones, podemos realizar este tipo de ejercicios muy beneficiosos para la preparación de escalas. En arpeggios,

los ejercicios mencionados se utilizan para cambios de posición entre notas centrales de la escala por terceras melódicas, de modo que las notas fundamentales, por ejemplo, en tonalidad de la mayor, quedan como se muestra en el siguiente esquema:



Figura 8

Este arpeggio, se puede tocar con el grado conjunto inferior (digitación 212, siempre hasta el registro más alto posible):



Figura 9

Y con el grado conjunto superior (digitación 121 o 232):



Figura 10

Los modelos son 212 – 232 – 121 – 132 – 231 – 312 – 213. En los siguientes esquemas se presentan algunos de ellos a modo explicativo:



Figura 11. Digitación 231.



Figura 12. Digitación 312.

Para cuatro notas las posibilidades son 1232 – 1321 – 1213 – 1312 – 2132 – 2123 – 2312 – 2132 – 2321 – 2123 – 2123 – 3123 – 3213 – 3231.

Es conveniente utilizar los diversos patrones rítmicos mencionados anteriormente para ir mejorando más eficientemente los pasajes.



Figura 13. *Digitación 3213.*

En el estudio de acordes, la secuencia siempre es la misma: buscar este tipo de estabilidad y forma de la mano izquierda, realizar siempre un dibujo permanente para acostumbrar la mano a las posiciones abiertas que requieren las piezas virtuosas como la sonata de Kodály (intentando no forzar la mano y que esté lo más flexible posible), realizar la secuencia de los cambios de nota de manera directa y retrogradada, por ejemplo: 1-4 — 4-1 — 1-4 — 4-9, etcétera.

a. Acordes

El orden de estudio siempre es el mismo, la manera de hacer acorde de tónica, dominante, subdominante, aumentado, etc., como se expresa a continuación:

Tónica mayor-menor



Figura 14. *1-4-1-4-1-4-9-2-9-3-1-2-3*

Dominante mayor-menor



Figura 15. *1-4-1-4-1-3-1-3-9-2-9-2-3-1-2-3*

Acorde de 6ª mayor

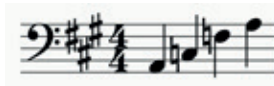


Figura 16

Acorde de 6ª menor



Figura 17. *1-4-1-4-1-4-9-3-1-3-1-2-3*

Acorde de 4ª



Figura 18. *1-4-1-4-1-4-9-3-1-3-1-2-3*

Acorde de 6ª



Figura 19. 1-4-1-4-1-4-9-3-1-3-1-2-3

Acorde aumentado



Figura 20. 1-4-1-4-1-4-9-2-1-3-1-2-3
IV III II I

7ª disminuida

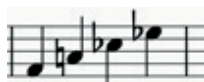


Figura 21. 1-4-1-4-1-3-1-3-9-2-3-2-3-1-2-3-4
IV III II I

Dominante 7ª menor



Figura 22. 1-4-1-4-1-3-1-3-9-2-9-2-3-1-2-3-4
IV III II



b. Terceras melódicas

Para la introducción dentro de las *terceras melódicas*, es fundamental que entendamos lo importante que es realizar pasos previos para su correcta ejecución. Por un lado, es indispensable trabajar los cambios de cuerda y de posición. Una de las formas más efectivas es la ejecución con tres notas fuertes y un piano, siendo la nota piano la que corresponde al cambio de posición, por ejemplo:

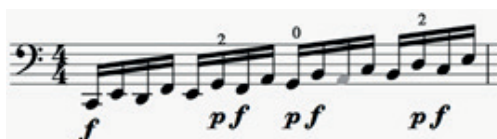


Figura 23

Ejecutar estos pasajes con los ritmos ejemplificados en la primera parte es de mucha utilidad. Podemos variar también los cambios de posición de tres formas: cambio anticipado, en tiempo y después del cambio de arco para un estudio más intenso y diversificado. Por otra parte, se pueden estudiar las terceras melódicas independizando los intervalos, siempre utilizando el dedo de la digitación correspondiente a terceras como eje de mano izquierda, de este modo va a quedar una secuencia de terceras como *arpeggio*:



Figura 24

También podemos darles a las terceras un dibujo en forma de zigzag, es decir, moverse en dicho ámbito de notas hacia arriba y abajo con secuencias impares, por ejemplo:



Figura 25



Figura 26

Todo este trabajo es recomendable y conveniente llevarlo hasta el registro más agudo posible y en ambas direcciones, y buscar algún punto de apoyo en cada extremo. Las posiciones fijas de 3.^{as} x 3.^{as} quizá sean para Kodály uno de los ejercicios más provechosos para establecer las posiciones en el capotasto. Empezando siempre por la colocación del capotasto como 5.^a con la nota superior, comenzamos a hacer dicho ejercicio.



Figura 27

Este ejercicio se puede practicar tanto en corcheas como en tresillos, el cambio de la nota inferior puede ser cada cuatro corcheas, o cada dos.

c. Terceras paralelas

Son un asunto complejo y depara muchas controversias respecto a la afinación (Janof, 2018). Tenemos la afinación pitagórica que nos da una secuencia de terceras afinadas con relación a la secuencia de armónicos de la tonalidad a la que estamos enfrentándonos y, en consecuencia, debemos ajustarnos a la serie, dado que la afinación no es justa, sino que en su lugar usamos la pitagórica. Es importante que esto lo tengamos en cuenta para afirmar nuestra técnica previa y poder realizar una correcta entonación respecto a las cuerdas abiertas y la serie de armónicos de las cuerdas al aire. Otro dato importante a estudiar en lo concerniente a las terceras es que la melodía se encuentra en el bajo, por lo tanto, es importante afinar siempre este sonido.

It is important to develop this skill over time by practicing scales, arpeggios and double stops on a daily basis. In the end it becomes an intuitive skill, and an individual that might have had intonation problems in the past can really learn to play in tune. (Janof, 2018)

Tal y como menciona Hans Jørgen, citado por Janof (2018), es fundamental encontrar un compromiso en la afinación, estudiando desde un primer momento las líneas básicas del trabajo instrumental con foco en la afinación. Por otro lado, menciona:

It's not as daunting as it may seem. How many different notes are there in the Bach G Major Prelude, for instance? Not that many. The important thing is to use horizontal pitch memory so that corresponding pitches in different octave registers remain identical. (Janof, 2018)

Es importante apreciar que, para poder tener una entonación justa y pitagórica, hace falta simplemente tener una visual completa de la memoria vertical. Para esto, es fundamental que sepamos cuáles son las notas en la pieza o el movimiento que debemos tener como relativa a la afinación. En el caso del preludio de Bach, como menciona, es la nota si, por ejemplo, que no estaría dentro del rango pitagórico, sino más bien dentro del rango armónico analizado por los parciales de quintas (afinación justa), en este caso el si debería coincidir con el quinto parcial de la cuerda abierta sol. Por eso es muy importante tener en cuenta cuándo usaremos la afinación pitagórica y cuándo tendremos la necesidad de usar la afinación justa; en este último caso, es importante mencionar que la afinación justa se da con relación a las funciones tonales. De modo que, para las terceras, sextas y séptimas, la entonación se regirá por el sistema justo, mientras que en las quintas cuartas y octavas debemos usar el sistema pitagórico para una correcta entonación.

Should we be using Pythagorean intonation when playing a concerto? Absolutely. Pythagorean intonation can allow for more expressive intonation. The brightness of this tuning system helps the string instrument project better out in the hall. (Janof, 2018).

d. Cuartas paralelas

El estudio cuartano (también denominado armonía por cuartas) es fundamental para el repertorio contemporáneo en gran parte de la Sonata de Kodály como en cualquier música del siglo xx (Herrera, 2011, p. 189). Para este tipo de técnica extendida y para las extensiones de 7.^a, 9.^a y 10.^a, es fundamental la realización de ejercicios preparativos; de este modo, no se tendrán problemas posteriores. Para ello, es necesario pensar nuestro cuerpo como en el de un *atleta de la música* (Alexander, 1932, p. 16).

En estos ejercicios que se proponen a continuación (fig. 28, en todas las tonalidades), la melodía se encuentra en el bajo, por lo cual debemos enfocar nuestra atención en un 60 % del sonido resultante a esa voz y el restante a la voz superior. Por otra parte, el estudio de cuartas es fundamental para estabilizar la mano izquierda en cada una de las posiciones.





Figura 28

e. Quintas paralelas

La melodía está en el bajo (como en el ejemplo anterior). La digitación para las quintas, por ejemplo, en la mayor, es 1 – 2 – 4 – 1 – 2 – 4 – 2,1 – 3 – 9 – 3,2 – 9 – 2,3 – 9 – 2,1 – 2,3.

f. Sextas paralelas

La melodía está en el registro agudo, por lo que tenemos que tener especial cuidado y encontramos enfocados en esa parte de la línea para estar realmente afinados al estudiarlas.

g. Octavas paralelas

Para las octavas las recomendaciones son las siguientes:

- Ejecutar dos octavas en forma cromática en cualquiera de las combinaciones de dos cuerdas en el instrumento.
- Realizar ejercicios de terceras melódicas con quebrados de terceras en terceras.



Figura 29

Estudiar los intervalos en octavas 0 – I – 0 – II – 0 – III – etc. También es conveniente realizarlo en sentido contrario para lograr una mayor estabilidad de la mano izquierda y mejor sincronización. Se recomienda siempre practicar con el estilo del cambio con el arco para hacer los cambios suaves. Realizar los cambios muy lentamente ayuda a que el oído reconozca mejor el intervalo y lo lleve siempre en octava por *glissado*, también se puede practicar en octavas cromáticas entre los puntos de partida y llegada.

h. Décimas paralelas

La melodía está en el bajo nuevamente. Es importante trabajar la digitación, a partir de la 5.^a posición, con el tercer dedo en el agudo y cambiarlo por el cuarto dedo.

i. Arco

Independizar los trabajos de mano derecha y mano izquierda es algo complejo de explicar. En este caso, se dará por sobreentendido algunos conceptos, los cuales no se cree necesario hablar dado que para un trabajo

de esta índole veo sobran explicar cuestionamientos elementales de la ejecución. En este apartado, nos enfocaremos más en otro tipo de desafíos intelectuales y mecánicos.

Como sabemos, el arco se compone de dos elementos fundamentales para funcionar: el *peso relativo* y la *velocidad* de manera horizontal. Estos dos factores siempre están presentes en el resultado sonoro en función del movimiento que se aplica. Siendo el punto de contacto fundamental para buscar una sonoridad determinada, es indispensable tener muy en claro cómo se va a trabajar previamente, de este modo, se resuelven los problemas que se presentarán más adelante.

Sobre los aspectos tratados previamente, uno de los indispensables es la función preparatoria consciente de anticipación de movimientos en nuestra ejecución. ¿A qué nos referimos con esto? Cuando un movimiento consecuente debe ser analizado previamente. De este modo, no es apropiado actuar en la preparación de un cambio de velocidad o de articulación cuando el momento ya llegó, porque probablemente tengamos algún problema sonoro y no generará el resultado que estamos buscando. En este sentido, es bastante importante tener en cuenta que las velocidades y pesos en el arco generan mayor control sobre la calidad de la interpretación, de modo que cuando viene un cambio de dirección del arco es bastante importante destacar lo siguiente:

- a. Debería acercarse lo más posible a la velocidad posterior. Dicho proceso es saludable para nuestros músculos dado que será más consciente, sin tensiones y el resultado sonoro, por ende, será el buscado.
- b. Tener la intención previa de fusionar los dos sonidos en peso relativo, con relación a lo previo. Este tipo de introspección genera un cambio de sentido en el abordaje de cualquier pasaje técnico complejo.
- c. Buscar un compromiso entre las distancias de las cuerdas (si es que hay cambio de cuerda incluido en el cambio de dirección). Lo lógico sería anticipar el cambio con el brazo y sentir la armonía o el intervalo de forma interna para mejorar la entonación.
- d. Establecer un punto de contacto entre ambas cuerdas. Esto muchas veces se puede buscar estudiando los cambios en dobles cuerdas cuando es posible.
- e. Estudiar los cambios de posición siempre con el cambio del arco (implementar lo que se habló previamente).

Con respecto al cambio de dirección con cambio de posición, es pertinente estudiar siempre los cambios sin estrés. Es decir, que cuando viene un cambio de posición y dirección, las posiciones de las manos deberían estar preparadas previamente; incluso la entonación interna debe estar preparada y activar la escucha activa interna, reducida (Ruiz Cantero, s. f.).



Por otra parte, la preparación anatómica de ambos brazos debe estar debidamente racionalizada para preparar el estudio de dichos cambios de una manera consciente. De modo que, si el cambio es hacia una posición alta, el brazo izquierdo debe estar relajado y la mano derecha continuar con el movimiento inercial que traía antes. Cuando llega el cambio de dirección, este último se ejecuta primero, y en cuestión de milésimas de segundo se genera un movimiento ovoide desde la posición primaria a la secundaria de la mano izquierda, que involucra, para movimientos pequeños, menos movimiento y, para cambios de posición grandes, mayor cantidad de musculatura activa. Ello da lugar a que cuando el dedo llega a la siguiente posición, lo hace desde un movimiento circular de la misma forma a como lo hace el arco (la única forma que es infinita es el círculo). En este sentido, es importante mencionar que los puntos de partida y llegada deben estudiarse de forma cíclica para fomentar el correcto recorrido de la mano izquierda y, por ende, también del arco —trabajar en inversión, retrogradación—.

Sentir que en los puntos de llegada de los dedos de la mano izquierda se encuentran pequeños hoyos imaginarios en el diapasón, genera en nuestra psiquis que la mano se sienta más confortable con la afinación, la resistencia de las cuerdas y el punto de apoyo. En el arco, la sensación debería buscarse de manera similar, relajar el cambio entre notas ayuda a ocultar los cambios de posición y hacerlos menos perceptibles para el oyente. Si la siguiente nota tiene acento —indicación de *détaché*, *martellé*, *sautillé*, *ricochet*, *staccato*, *louré* o *détaché lancé*— deberíamos, para cualquiera de los tipos de golpes de arco mencionados, estar preparados previamente. Por supuesto que cada golpe tiene una particularidad, y en efecto es necesaria una clase de sinécdoque para generar ese tipo de sonido o resultado. Lo fundamental en el arte del arco es la conciencia previa, el uso correcto de la distribución es esencial para el canto y las frases, ahorrar arco siempre en los extremos ayuda a que las frases tengan mayor desarrollo melódico.

Otra peculiaridad son los arcos lentos con ritmos en *pizzicato* en mano izquierda. Para tomar fuerza en la mano izquierda, recomendamos el estudio de los *Capriccios* de Piatì números 3, 4 y 7. Para el problema de fuerza-resistencia, aconsejamos el estudio de la metodología de Frederick Matthias Alexander, así como saber manejar nuestro cuerpo y postura para ayudarnos a resolver problemas de estructura corporal, de la propiocepción y el acceso al instrumento. Apoyarse en estos ejercicios en nuestra rutina nos dará aptitudes para desenvolvemos con eficacia en el trabajo.⁴

Tomar las secciones más complejas con la mano izquierda —en lo relativo a la afinación— para poder sentirnos cómodos con la nueva respuesta

4 Pueden ser muy útiles libros como *El uso de sí mismo, control constructivo y consciente del individuo* de F. Alexander y *The primacy of the movement* de Sheets Johnstone.

de las cuerdas, y enfocar nuestro trabajo en hacer de los detalles nuestra mesa de trabajo, es lo que va a dar a la interpretación destaque y solvencia. Para ello, tomar secciones como las del compás 42 del tercer movimiento. La voz principal es la superior; por ende, el arco debe hacer una diferencia entre una cuerda y la otra para resaltar más la voz principal y hacer contraste con la otra. El ángulo de inflexión entre el arco y las cuerdas no debe ser de 90° (perpendicular): lo ideal es que la inclinación sea de unos 80°-85° aproximadamente con relación al puente, esto nos permite tocar la cuerda de la más cerca del tasto y la cuerda de re y fa# más cerca del puente pero con menos presión. En consecuencia, tenemos un sonido claro, espacioso y profundo en los bajos, y la melodía sobresale con un timbre dulce.

3. PROCESO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO

3.1. El primer movimiento

Se compone de varias situaciones complejas. Para comenzar, las extensiones a sobreagudos se pueden realizar de muchas formas, el principal problema es encontrar el do# del c. 10, tocar el armónico de doble octava entre do# de pulgar como nota de paso entre si y do# segunda octava; preparar ese cambio ayuda a encontrarlo fácilmente. Golpear la cuerda con el tercer dedo desde el si en capotasto hacia el do# sobreagudo es una forma de asegurar y estudiar el cambio, realizar ese cambio con el arco en ambas direcciones y cortar levemente el sonido en el cambio (*portato-pausa latente*) ayuda a estabilizar el cambio y la posición de capotasto en doble octava.

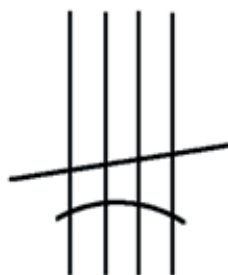


Figura 30. Esquema de arco, cuerdas y puente del violonchelo

Desde el punto de vista interpretativo, a partir de ese momento hay un largo *decrescendo* hasta arriba, el final de frase en c. 25; el resto es una especie de coda del primer tema y/o puente modulante que nos lleva a la tónica de la pieza. En la segunda página, el clima debe cambiar, una música lírica y *cantabile* es la predominante, tiene algunas dificultades en relación a los grupetos, pero no conlleva mayor dificultad que el estudio en *placet*.

Las escalas húngaras que aparecen en este tema deben practicarse con pedal, en el caso de la presente en los c. 48-49, con pedal en la b; en la cuarta página, cuando aparece la misma escala, usar pedal de mi en los c. 168-169.

Nos enfrentamos a una situación compleja para resolver el movimiento del arco en el c. 63: para lograr que el *ponticello* suene estable en las dos cuerdas, es necesario que la pronación de la mano derecha sea exagerada, en dirección opuesta a vista, de esa manera logramos el



contacto de todas las cuerdas, al equilibrar el sonido entre las dos cuerdas y minimizar los movimientos en el cambio de una a dos cuerdas.

Con respecto a los saltos melódicos del c. 103 y c. 111, es importante realizar un acento con el arco para que el tono salga limpio, un pequeño acento de velocidad para que la nota no se quede estancada o se ahogue con presión. Recordemos que cuanto más fina es la cuerda y más agudo tocamos, menos presión y más velocidad de arco debemos ejercer, para poder realizar tonos nítidos.

Para resolver los trinos del c. 138-142, primero, hay que resolver los tonos, usando el afinador para controlar constantemente las alturas y su definición sonora; tocar todos los trinos en un solo arco; aumentar la duración de notas, en primera instancia sin trinos y luego agregarlos; e ir subdividiendo el arco hasta llegar a blancas. Ejecutar el pasaje de las corcheas en blancas o redondas y estudiar las conexiones entre las sextas con el cambio de arco, no antes del cambio, ayuda a estabilizar la afinación. Lo mismo con los sobreagudos de los trinos en blancas en el c. 136. En nuestro caso, utilizamos primer y segundo dedo porque es lo más cómodo en nuestra mano, ya que el segundo dedo es más fuerte que el tercero y el tono sale más claro, pero con práctica se puede lograr con segundo y tercero, que, desde el punto de vista del grosor del dedo y la afinación, resulta más simple, aunque el tercer dedo es más corto que el segundo en la mayoría de las manos.

En la última sección, hay que prestar atención a la progresión de cambios de terceras menores con dobles cuerdas en quintas disminuidas. Aconsejamos separar los tonos, estudiar primero cada una de las cuerdas independientemente, prestar atención a las conexiones entre los tonos y las posiciones que se están manejando en la digitación que vamos a usar: es una forma de mejorar el camino y resolver los problemas más eficientemente. Analizar qué relación tenemos entre los dedos y cuál es la mejor posición del antebrazo y la muñeca y minimizar los movimientos de la mano izquierda en los cambios ayuda mucho en la estabilidad de la afinación.

El uso de técnicas innovadoras en el violonchelo es continuo en la pieza. En este trabajo se pueden abordar las dificultades de la obra de una forma más accesible. Ser consciente y consistente en este trabajo genera en el músico sapiencia y progreso a corto y mediano plazo. A largo plazo, estas nuevas herramientas se verán reflejadas en toda la música que el intérprete ejecute.

3.2. El segundo movimiento

Contiene otras cuestiones diferentes para trabajar. Para comenzar, en las secciones del c. 117 se debería estabilizar la mano izquierda para que el arco fluya con continuidad, de forma plástica y suave sobre las cuerdas que realizan la parte *cantabile*. Es conveniente vibrar las notas y realizar fracciones de las secciones para mejorar la estabilidad.

Por otro lado, en el c. 105, podemos resolver la afinación en la frase utilizando el recurso de activar un pedal para centrar la afinación en la tonalidad de do, también podemos utilizarlo para los c. 110-111. Es importante quitar las bordaduras superiores y simplemente estudiar las posiciones en octavas y terceras para estabilizar la posición, luego podemos agregar el trino. Hay que tener presente el estudio de David Popper n.º 13. Trabajar los puntos álgidos de este movimiento requiere de mucha concentración y de un uso alto de destreza técnica, dado que hay notas pianísimo en puntos álgidos y en tiempos téticos de la melodía como en el c. 43. Por lo antedicho, vale destacar que es muy importante seguir las dinámicas que escribió el compositor.

3.3. Tercer movimiento

Este es un movimiento muy complejo, el cual contiene múltiples dificultades técnicas y cuyas variaciones requieren de un proceso serio de estudio. En las siguientes líneas, esperamos brindar un claro camino para abordar dicha complejidad.

Para enfrentar el problema presente en el c. 20 (símil c. 232.2) y en adelante, debemos tocar el acorde de re que suena en ese momento de manera nítida —sobre todo la nota la—, pues al tener el armónico natural, siempre hay peligro de que suene desafinado o desquebrajado y que las bordaduras se vean perjudicadas. Para dar libertad, solvencia en la digitación y en las posiciones relacionadas al puente del violonchelo, se pueden realizar distintos ejercicios que se relacionen con las posiciones fundamentales del pulgar, tocando las octavas en c. 20 (si-si) y c. 21 (sol y sol), con una nota pedal, la cual es marcada por el capotasto en la tónica de cada motivo.

Más adelante, en el c. 31, los acordes que suenan son de séptima, pero son escritos como sextas mayores entre las cuerdas II y III, lo cual se complica al momento de la afinación, ya que estamos esperando que suene otra cosa; además, que esté inmerso en el bajo, en forma de inversión del acorde, dificulta al oído. Por ello, separar las voces en dos o incluso de a una a la vez en quebrados y estudiarlas siempre con un tono pedal. En los c. 54.2-57.1 así como en los c. 34-38, c. 109-114, y todos los que tengan semicorcheas y cambio de digitación 1-2-1-2-1-2-3, el principal trabajo es enfocarse en la segunda semicorchea del grupo; dar énfasis en la nota previa al cambio de posición, dado que en los grupos de notas de ese tipo, suele suceder que se trabaja por automatismo y a la segunda semicorchea se le resta importancia —vale decir que se promueve el acortamiento—, por este motivo resulta en ocasiones poco musical. Por ello, resulta provechoso realizarlo en *détaché*, ya que da aplomo y consistencia.

Asimismo, otra situación problemática está presente a partir del c. 119 y su desarrollo. Aquí, debemos acostumbrarnos al alternado del primer y tercer dedo, mantener, en este primer caso, la afinación de la nota mi (armónico natural) y la variación entre notas sol, sol# y la (armónico



natural). Para resolver ello, son recomendables los ejercicios propuestos Wilkomirski Kazimierz en su libro *Ejercicios para la mano izquierda para violonchelo*, en los cuales se alternan secuencias de dedos en un estudio exhaustivo de la parte. Como en el segundo movimiento, hay que ejercitar con paciencia las secuencias de sextas. Para resolverlo, básicamente hay que dividir el problema en partes más simples, alternar con la posición fundamental de pulgar los saltos, de modo que se hagan saltos de tónica, 9.^a, tónica, 10.^a, y así sucesivamente.

Otro problema es el uso y la distribución correcta del arco. En los fragmentos del c. 62, c. 212, c. 241 y c. 236, es muy importante no desperdiciar arco. En ocasiones, suponer que con ese esfuerzo vamos a tener mayor cantidad de sonido es falso y perjudica el resultado. En movimientos rápidos, es importante concentrar el arco y usarlo de forma eficiente: conectar con el encerado muy profundo en la cuerda da mayor proyección y capacidad tímbrica completa, lo cual hace que los tonos se escuchen claramente. Para la mano izquierda en el c. 241, lo substancial es que el bajo contenga mucha yema de dedo; de esta manera, podemos tener un sonido profundo y sentir la conciencia de hoyos en el diapason⁵.

Repetir varias veces el *pizzicato* inicial ayuda a estabilizar la afinación y la calidad sonora; es decir, que a medida que vamos localizando estas posiciones extravagantes, como la del c. 381, podemos comenzar a vibrar algunos tonos, pero con claridad sonora manteniendo dicha premisa a medida que vamos acelerando el tempo. Por otra parte, el uso de las notas en redondas sin trémolo, para localizar la perfección resonante, da mucha más soltura y hace posible apreciar dónde se falla al tocar los *pizzicato*: si se toca otra cuerda o se mueve el segundo o tercer dedo cuando se toca la melodía.

En la coda del c. 631 y c. 634, como también en las secuencias de arpeggios ascendentes del c. 637 y hacia el final, en donde la extensión es la máxima del violonchelo, lo ideal es encontrar el acorde primario. Este se ubica en posición básica de pulgar, mientras el segundo en c. 634 está en posición de pulgar mi y en fa#; es conveniente usar la cuerda al aire para afinar, así como el último acorde con la# como tercera mayor de fa# (dos octavas). En la segunda sección se puede llevar un proceso de trabajo con acordes en *plaquet*, utilizar ritmos como por ejemplo corchea, dos-semicorcheas/dos-semicorcheas/corchea, todos los ritmos que se derivan de este pueden ayudar, siempre que se tenga la precaución de no formar grupos en secuencias y usar ambos sentidos para estabilizar.

El final requiere independizar el bajo, adentrarse en el estudio de las secuencias por terceras, como las terceras melódicas de una escala, en terceras por terceras y por saltos de más de una tercera, o en zigzag moviéndose de saltos grandes a más pequeños.

5 Janos Starker hace referencia a esta idea en su ensayo OMSP, p. 145.



Figura 31

CONSIDERACIONES FINALES

Los aportes de la sistematización propioceptiva dieron soporte a este trabajo, ya que brindó los conceptos fundamentales para el proceso. Reflexionando sobre el planteamiento de la autoetnografía y el desarrollo de dichos mecanismos se puede concluir que es de gran beneficio para nuestra área. Se están abriendo las puertas para continuar investigando en cuanto a la interpretación del violonchelo y otros instrumentos musicales. De este modo, se categorizaron las dificultades específicas en los tres movimientos de la obra y se expresaron ciertas vías resolutivas. Como punto final de este proceso, las grabaciones integradas en este escrito dan una perspectiva transparente del trabajo realizado. Es así que el principal resultado de este estudio es de aplicación artística. Para concluir, creemos en la importancia de buscar permanentemente un progreso cualitativo en música y consideramos que lo planteado puede ser un camino viable.



REFERENCIAS

- Alexander, F. M. (1923). *Constructive Conscious Control of the Individual*. London: Mouritz Press.
- Alexander, F. M. (1932). *The Use of the Self*. Great Britain
- Breuer, J. (1990). *A Guide to Kodály*. Translated by Maria Steiner. Budapest: Corvina.
- Ruiz Cantero, J. (s. f.). *Las modalidades de escucha. De Schaeffer a Sonnenschein*. Recuperado de <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/12/las-modalidades-de-escucha-de-schaeffer.html>
- Herrera, E. (2011). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol II*. Barcelona: Antoni Bosch.
- López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Esmuc; Conaculta.
- Young, P. (1964) *Zoltán Kodály: A Hungarian Musician*. London: Ernest Benn Limited.
- Kodály, Z. (1964). *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, ed. Ferenc Bónis, trans. Lili Halápy and Fred Macnicol. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Janof, T. (10 de junio de 1996). *Conversation with Janos Starker*. Recuperado de <http://www.cello.org/newsletter/articles/starker.html>
- Janof, T. (29 de febrero de 2001) *Master class report*. Recuperado de <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/starkermc1.htm>
- Janof, T. (1 de abril de 2018). *Intonation, Conversation with Hans Jørgen Jensen*. Recuperado de <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/cellomind/cellomind.htm>
- Johnstone, S. (1999). *The primacy of the movement*. Philadelphia: John Benjamins.
- Ong, K. (2011) *A Historical Overview and Analysis of the Use of Hungarian Folk Music in Zoltán Kodály's Háy János Suite, Dances of Marosszék, and Dances of Galánta* (Tesis de maestría). University of Kansas. Recuperado de <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/8029?show=full>
- Wikipedia. (s.f.) *Quartal and quintal harmony*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Quartal_and_quintal_armony#20th-_and_21st-century_classical_music

Artículos de Universitarios

Starker, J. (1975). *An Organized Method of String Playing*. Bloomington: Indiana University Press. Recuperado de https://people.uwec.edu/rondontj/cellostudio/auditions_files/An%20Organized%20Method%20of%20String%20Playing.pdf

WebGrafía

Ruiz Cantero, J. (s. f.). *Soundsthetics, Reflexiones sobre cine y estética del sonido*. Recuperado de <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/12/las-modalidades-de-escucha-de-schaeffer.html>

Hoffmann, S. (s. f.). *Music Forums: János Starker Performances of Zoltan Kodaly's Sonata for Unaccompanied Cello, Op. 8*. Recuperado de <http://forums.stevehoffman.tv/threads/janos-starker-performances-of-zoltan-kodalys-sonata-for-unaccompanied-cello-op-8.735510/>

Versiones Interpretadas disponibles Youtube

Live Recording on December 20th, 2018. *Del Carmen Church, San Cristóbal de las Casas, México*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pYVPdsQluao>

Live Recording on May 23th, 2019. *Jaime Sabines Gutiérrez Theater, Mexico*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HS49G1OwAm4>



Sección **PRÁCTICAS MUSICALES**

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

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

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

Por tanto, esta sección es un espacio abierto a todo músico, miembro de una práctica musical local del país, que quiera dar cuenta de su experiencia, sin ser necesariamente investigador experimentado. Los textos se estructurarán bajo los siguientes lineamientos:

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

Un modelo de texto para esta sección se puede ver en *Antec* vol. 2 n.º 2

Equipo editor



CODA





Reaparece *Filosofía elemental de la Música. Ó sea, la exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*, libro cumbre de José Bernardo Alzedo, a 150 años de la primera publicación

La Universidad Nacional de Música, a través del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones – Cicremp, hizo realidad la publicación de uno de los textos más importantes de nuestra historia musical peruana: *Filosofía elemental de la música. Ó sea, la exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*, texto cumbre del insigne músico y creador de nuestro himno nacional del Perú, don José Bernardo Alzedo.

Hemos destinado este espacio de Antec para comentar la experiencia del equipo editorial del Cicremp al emprender la reedición de esta histórica obra.

El proceso inició con la conformación de un comité para determinar si era viable realizar una publicación de tipo facsimilar del libro original publicado en Lima en 1869, del cual se conservan dos ejemplares en el Centro de Información y Documentación de la UNM. Lamentablemente, el estado de conservación de ambos ejemplares no garantizaba el nivel de calidad visual requerido para una publicación de esta magnitud. Asimismo, habiendo hallado una versión digitalizada de la obra circulante en sitios de internet de acceso abierto, se observó que esta presentaba serias deficiencias en calidad de digitalización y visibilidad. Sin embargo, la intención de conservar la fidelidad del libro original se mantuvo vigente en nuestro proyecto, lo cual constituía desde ya un alto reto editorial.



Se emprendió entonces la delicada labor de elaborar un nuevo archivo procesable del texto íntegro, poniendo especial atención en mantener los aspectos gráficos y visual-estéticos del libro histórico, tales como la fuente tipográfica, los tamaños de márgenes y la distribución de los contenidos página por página. Con este mismo criterio de fidelidad visual, las gráficas musicales del texto original fueron tomadas facsimilamente; sin embargo, pasaron por un cuidadoso proceso de digitalización, limpieza y edición de imágenes.

Al llegar a la edición final, el planteamiento de textos adicionales, así como la propuesta de diseño para la portada, contraportada y solapas siguió el mismo criterio. Para referencia del contenido en un primer contacto visual con el libro, se incluyó en la contraportada un fragmento significativo del escrito de Alzedo y, en la solapa principal, se incluyó una breve reseña biográfica y la fotografía del lienzo dedicado al autor que se encuentra en la Galería de Directores de la Universidad Nacional de Música.

En síntesis, los contenidos que nuestra edición ofrece en torno al texto original son los siguientes:

- a. Preámbulo de la edición. Escrito por el reconocido maestro Aurelio Tello Malpartida. Texto introductorio de carácter musicológico, el cual contextualiza históricamente la época en la que el músico José Bernardo Alzedo produjo el texto.
- b. Presentación de la edición. Escrita por la directora general de la UNM, la maestra Carmen Escobedo Revoredo. Texto de carácter protocolar en el que se expone la importancia institucional que implica haber realizado esta edición.
- c. Epílogo de la edición. Escrito por el congresista de la República Francesco Petrozzi. Manifiesto en el que se resalta la importancia de actualizar el mencionado libro en el marco del proceso universitario por el que atraviesa la institución.
- d. Sección de anexos de la edición. Propuesta por el gestor de la edición, el doctor Javier Flores, que consiste en textos facsimilares de carácter legal referidos a la documentación existente respecto de la creación del Conservatorio Nacional de Música y su nominación como Universidad Nacional de Música.

Alcanzadas las condiciones editoriales y teniendo garantizada la óptima calidad de la publicación, se procedió a la impresión. La presentación oficial del libro ante la comunidad académica se realizó en las instalaciones de la Sala de Usos Múltiples de la UNM el 21 de marzo de 2019, en un acto protocolar en el que se dio reconocimiento al aporte teórico-musical de José Bernardo Alzedo a través de este libro, y también, en conmemoración de su talento creativo, se interpretaron como sus principales obras musicales el *Motete a Santa Rosa para 6 voces y órgano* y la canción *La despedida de las chilenas al ejército del Gral. San Martín* para soprano y piano, a cargo del Taller de Ópera de la especialidad de Canto y bajo la

dirección musical del maestro Wilson Hidalgo; asimismo, se interpretó la canción patriótica *La chicha* a cargo del Taller del Instrumento Tradicional Peruano de la especialidad de Musicología, dirigido por el maestro Omar Ponce.

Más adelante, tuvimos la oportunidad de presentar el libro y las obras musicales del compositor en espacios externos de especial importancia nacional. Se realizaron presentaciones en el hemicycle Raúl Porras Barrenechea del Congreso de la República, el 29 de abril de 2019, y en el auditorio de la Casa de la Literatura Peruana, el 11 de julio del mismo año. De esta manera, esperamos seguir propiciando su difusión en los ámbitos educativo, artístico y cultural del país.

La reedición, en tanto proyecto editorial, ha constituido un reto para el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones de la UNM debido al alto grado de responsabilidad académica como histórica que ello implica frente a las posteriores generaciones. De esta manera, el Cicremp da cumplimiento a su misión de promover y ejecutar actividades de alto impacto académico, social y cultural en el país, con énfasis hoy, en el contexto de acciones conmemoratorias del Bicentenario de la Independencia del Perú. Se debe mencionar además que el equipo editorial conformado por especialistas en musicología, bibliotecología y literatura, ha trabajado en máxima tendencia a la prolijidad demostrando alto compromiso con el proyecto y el cuidado de todo detalle editorial.

Roxana Bada Céspedes



Presentación oficial del libro en la UNM. De izquierda a derecha: Mónica Mestanza (jefa de la Oficina de Actividades Musicales), Carmen Escobedo (presidenta de la Comisión Organizadora), Aurelio Tello (docente y comentarista del libro), Lydia Hung (vicepresidenta de Investigación de la Comisión Organizadora), Wilson Hidalgo (director artístico) y Omar Ponce (jefe del Cicremp).



Estudiantina criolla del Taller del Instrumento Tradicional Peruano de la UNM. Músicos: Marco Baltazar, Blanca Espinoza, Fernando Prudencio (mandolinas), Ricardo López, Rolando Carrasco (laúdes), Seymour Aguirre (guitarra), Yins Coronado (arpa).



Congresista Francesco Petrozzi en el hemicycle Raúl Porras Barrenechea del Congreso de la República.



Interpretación de las obras musicales de José Bernardo Alzedo por el Taller del Instrumento Tradicional Peruano: Ximena Venero (flauta dulce), Blanca Espinoza, Fabricio Cavero, Korina Irrazabal, Fernando Prudencio (mandolinas), Marco Baltazar, Ricardo López (laúdes), Seymour Aguirre (guitarra), Yins Coronado (arpa), Alexandra López (pandereta) y el Taller de Ópera: Claudia Espinoza (voz I), Sara Sedano (voz II) de la UNM.

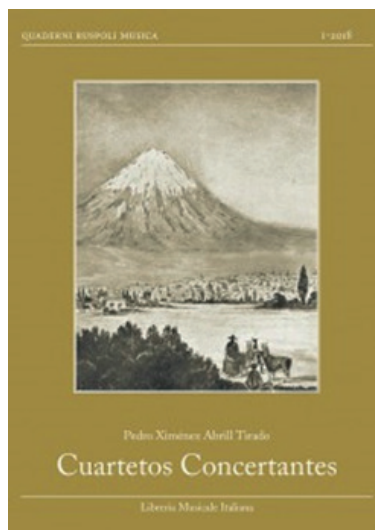






Trascendente publicación de música del siglo XIX. Los *Cuartetos concertantes* del compositor arequipeño Pedro Ximénez Abrill Tirado, los primeros en América

Entre sus más recientes publicaciones y aportes a la literatura musical, la Associação Cultural Ruspoli, con sede en San Pablo, Brasil, y el Centro Studi e Richerche Santa Giacinta Marescotti, con sede en Italia, publicaron a través de la Librería Musicale Italiana un importante álbum de obras del compositor peruano Pedro Ximénez Abrill Tirado. El músico nació en Arequipa hacia 1784 y fue un reconocido compositor de música vocal sacra y música de salón, como guitarrista y violonchelista. Recientemente, fueron halladas sus obras de cámara y más de treinta sinfonías, corpus que constituye un caso único en toda América a inicios del siglo XIX.



La publicación se trata de tres cuartetos concertantes: los cuartetos de cuerdas más antiguos de América, que se encontraban inéditos tras ser hallados en legajos separados del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia en Sucre.

El contenido musicológico de la publicación es un trascendental aporte del investigador chileno José Manuel Izquierdo, quien ha logrado un notable trabajo de edición crítica de los manuscritos, así como la descripción de aspectos histórico-contextuales que enmarcan la creación de estas obras. A través de estos, sale a relucir la importancia que cobra la música de Ximénez Abrill en el panorama de la historia musical de

América, particularmente al tratarse de música instrumental, pues las obras seculares, así llamadas aquellas dirigidas a los espacios propiamente artísticos y no sacros, sean orquestales o de cámara producidas en el siglo XIX, han tendido a perderse de nuestra imagen del pasado musical americano debido a que los archivos musicales, pertenecientes a monasterios y catedrales, han sido lugar de conservación de obras mayormente destinadas al oficio religioso, es decir, predominantemente cantadas.

La investigación está centrada en el análisis musical del Cuarteto concertante op. 55 en mi bemol mayor y sus movimientos: I Allegro, II Adagio con sordina (yaraví), III Minué y trío y IV Rondó allegro; el Cuarteto concertante op. 56 en mi bemol mayor y sus movimientos: I Allegro, II Andante, III Minué allegro molto y IV Rondó allegro; y el Cuarteto concertante op. 68 en si bemol mayor y sus movimientos: I Allegro, II Andante, III Minué allegro y trío, y IV Rondó allegro, todos escritos para el formato de cuarteto clásico: violín I, violín II, viola y violonchelo. Este resultado de investigación obtuvo el Premio de Estudios Musicológicos Euro-Latinoamericanos Príncipe Francesco Maria Ruspoli¹ en su edición n.º 1 realizada el año 2014. Este premio impulsó la ejecución de las

obras, las cuales fueron recibidas por la comunidad musical como una muestra elocuente de la calidad artística alcanzada en la composición instrumental para este formato en América del siglo XIX.

Celebrando la contribución de esta importante publicación a la comprensión, difusión y valoración de la obra del opacado, aunque no menos importante, músico, así como a la prolija labor del musicólogo Dr. José Manuel Izquierdo en pro de la reinstauración sonora de la música, hacemos votos para que la investigación continúe y pronto seamos auditores directos de las obras.

Omar Ponce Valdivia



Pedro Ximenez Abrill Tirado
(1784-1856)

¹ Con el objetivo de contribuir a la generación de comunidades entre jóvenes investigadores y músicos de América Latina y Europa, para encontrar puntos en común y elaborar una perspectiva compartida respecto del pasado musical comprendido hasta el siglo XIX, la Associação Cultural Ruspoli convoca a participar en la edición n.º 4 del Premio de Estudios Musicológicos Euro-Latinoamericanos, cuyas bases se adjuntan a continuación.



*IV Edición del Premio de Estudios Musicológicos Euro-Latinoamericanos
"Principe Francesco Maria Ruspoli"*

*con ocasión de la XI Edición del Concurso Internacional de Música Barroca y
Estudios Musicológicos "Principe Francesco Maria Ruspoli"*

**Ceremonia de entrega del premio al vencedor
latinoamericano** São Paulo – Brasil, agosto 2020

Ceremonia de entrega del premio a los vencedores del Concurso Internacional
Castillo Ruspoli – Vignanello (Italia)

Comité Científico

*Prof. Álvaro Torrente, Prof. Dinko Fabris, Prof. Klaus Pietschmann, Prof. Robert Kendrick
Prof. Giorgio Monari (director científico)*

Consultores

*Prof. Andrea Bombi, Prof. Evguenia Roubina, Prof. Martha Tupinambá de Uilhôa,
Prof. Rui Vieira Nery, Prof. Victoria Eli Rodríguez*

Dirección General y Realización

*Associação Cultural Ruspoli
Centro Studi e Ricerche Santa Giacinta Marescotti*



La Associação Ruspoli, con sede en São Paulo, nace en el año 2008 con la finalidad de promover intercambios culturales entre Italia y Brasil. Entre los proyectos de la Associação Ruspoli, se encuentra una extensión del Concurso Internacional “Príncipe Francesco Maria Ruspoli”, en convenio con el Centro Studi e Ricerche Santa Giacinta Marescotti (www.centrostudisgm.com). Dicho centro realiza el Concurso “Ruspoli” en el Castillo Ruspoli de Vignanello, Italia, desde el año 2009.

Los objetivos del IV Premio de Estudios Musicológicos Euro-Latinoamericanos “Príncipe Francesco Maria Ruspoli”:

- ✓ Honrar la memoria del Príncipe Francesco Maria Ruspoli, personaje destacado en la Roma Barroca y gran mecenas de compositores como Georg Friedrich Händel y Antonio Caldara, trayendo a la luz su espíritu de mecenazgo y su pasión por las artes y música.
- ✓ Promover el talento de jóvenes investigadores y músicos de Latinoamérica en los campos de la interpretación de la música barroca y de la musicología.
- ✓ Promover la investigación y el diálogo en el campo de los estudios sobre las Relaciones musicales entre Europa y Latinoamérica hasta el siglo XIX, ampliando desde la investigación histórica y archivista al patrocinio de los estudios de cualquier aspecto de la música del periodo, incluyendo el estudio de la expresión del lenguaje, fuentes musicales e iconográficas, organológicas u otros.
- ✓ Favorecer la difusión de la investigación y de las composiciones investigadas a través de los conciertos y eventos que se realizarán en América Latina y Europa.

REGLAMENTO

Art 1. CANDIDATOS

- 1.1. Podrán participar en el premio todos los ciudadanos de países de Latinoamérica y del Caribe.¹
- 1.2. Los competidores deberán ser estudiantes o investigadores en el inicio de la carrera académica.
- 1.3. Las siguientes categorías no podrán participar del premio:
 - personas que hayan tenido relaciones, de estudios o profesionales, por un periodo de dos años anteriores al concurso, con los miembros del Consejo de Consultores;
 - textos escritos por más de una persona.
- 1.4. Está permitida la participación en otras secciones del Concurso Internacional "Príncipe Francesco Maria Ruspoli".

Art 2. JURADO, COMITÉ CIENTÍFICO Y CONSEJO DE CONSULTORES

- 2.1. La Associação Ruspoli cuenta con especialistas en el campo de la Música y Musicología que forman parte de Instituciones y Asociaciones Culturales.
- 2.2. El Comité Científico es formado por miembros del comité del Concurso Internacional de Música Barroca y Estudios Musicológicos "Príncipe Francesco Maria Ruspoli" en Vignanello, Italia.

Miembros del Comité Científico de la IV Edición del Premio de Estudios Musicológicos Euro-Latinoamericanos "Príncipe Francesco Maria Ruspoli":

Prof. Álvaro Torrente, Universidad Complutense, Madrid
Prof. Dinko Fabris, International Musicological Society (*Last President*)
Prof. Klaus Pietschmann, Universität Mainz
Prof. Robert Kendrick, University of Chicago
Prof. Giorgio Monari (director científico), Università "La Sapienza" y Pontificia Università Gregoriana, Roma.

¹ Países de Latinoamérica y del Caribe: Antigua y Barbuda, Argentina, Bahamas, Barbados, Belice, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Dominica, El Salvador, Ecuador, Granada, Guatemala, Guayana, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Santa Lucía, San Cristóbal y Nieves, San Vicente y Granadinas, Surinam, Trinidad y Tobago, Uruguay y Venezuela.



2.3. El Comité Científico elige al Consejo de Consultores. El Comité coordina el trabajo de los Consultores y transmite las decisiones de los Consultores a la Secretaría de la Associação para que sean publicadas.

Miembros del Consejo de Consultores de la IV Edición del Premio de Estudios Musicológicos Euro-Latinoamericanos “Príncipe Francesco Maria Ruspoli”:

Prof. Andrea Bombi
Universitat de València (España)

Prof. Evgúenia Roubina
Universidad Nacional Autónoma de México

Prof. Martha Tupinambá de Ullhôa
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Rui Vieira Nery
Universidade Nova de Lisboa / Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal)

Prof. Victoria Eli Rodríguez
Cuba / Universidad Complutense de Madrid

Art 3. CRITERIO DE EVALUACIÓN

3.1. Los miembros del Consejo de Consultores, después de haber examinado atentamente los trabajos, elegirán con mayoría absoluta un trabajo, de acuerdo con su relevancia científica y cultural, su originalidad y calidad literaria. Los Consultores podrán eventualmente indicar otros trabajos meritorios de publicación. Cada consultor deberá preparar y compartir un breve informe preliminar individual de cada trabajo con los otros consultores y con el coordinador del Comité científico, hasta el día **30 de junio de 2020**. Las decisiones transmitidas a la Secretaría de la Associação serán inapelables y definitivas.

3.2. Con el objetivo de promover la transparencia en la decisión de los jurados, los trabajos se presentaran de forma anónima al jurado. La secretaria de la Associação Ruspoli (www.associacaoruspoli.com.br) se compromete a mantener en secreto la identidad de los candidatos y autores en un sobre especial, que será abierto solamente después del veredicto.

3.3. El veredicto podrá ser publicado a partir del día **16 de julio de 2020**, en la web de la Associação Ruspoli (www.associacaoruspoli.com.br), en la sección dedicada al concurso. El vencedor será notificado directamente por la secretaria de la Associação Ruspoli. La ceremonia de entrega del premio tendrá lugar en São Paulo, Brasil – la fecha está por definirse.

Art 4. MODALIDAD DE INSCRIPCIÓN

4.1. Los candidatos deberán llenar el módulo de inscripción disponible en la web de la Associação Ruspoli (www.associacaoruspoli.com.br), en la sección específica dedicada a la edición 2020, hasta el día **16 de mayo de 2020**. La documentación necesaria para la inscripción deberá ser enviada por e-mail conforme a lo siguiente.

Documentos para la inscripción:

- a. Ensayo histórico-musicológico escrito a máquina o en computadora (no se aceptarán ensayos manuscritos). En Word y en formato PDF.
- b. Curriculum Vitae detallado. En Word y en formato PDF.
- c. Copia de un documento de identidad válido. En formato PDF.
- d. Dos fotografías en formato digital (jpg, gif, o formatos gráficos similares, en alta resolución, que podrán eventualmente ser utilizadas por la asesoría de prensa o por la producción del evento).
- e. Haber completado el formulario de inscripción firmado (Adjunto I). En formato PDF.
- f. Haber recabado la firma de la Autorización para la utilización de texto y de imagen por la Associação Ruspoli y por el Centro Studi e Ricerche Santa Giacinta Marescotti. (Adjunto II).

4.2. La documentación deberá enviarse a la dirección de correo electrónico associacaoruspoli@gmail.com, en formato Word y pdf. Ante la falta de algún ítem de la documentación exigida, la inscripción se considerará incompleta y, por consiguiente, se anulará automáticamente. La Associação enviará un correo electrónico para confirmar la inscripción y la participación del solicitante.

4.3. Los candidatos deberán respetar los siguientes criterios:

- a. Los ensayos histórico-musicológicos deberán enviarse en el siguiente formato: mínimo de 20 páginas y máximo de 120 páginas, en formato A4, doble espacio entre líneas, fuente 12 (notas: fuente10), 30 líneas por página.
- b. Los ensayos histórico-musicológicos podrán hacer referencia a cualquier aspecto particular, autor, composición o tema relativo a las **Relaciones Musicales entre Europa y Latinoamérica hasta el siglo XIX**.
- c. Cada candidato podrá presentar más de un trabajo.
- d. Los ensayos deberán ser originales e inéditos, y no podrán haber sido publicados anteriormente o tampoco premiados en concursos similares.
- e. Serán aceptados los trabajos de grado presentados hasta el año 2015.
- f. Los ensayos deberán ser redactados en uno de los siguientes idiomas: español, portugués, inglés o francés.



- g. Todo el material de las investigaciones será conservado en la Biblioteca Virtual de la Associação Ruspoli y también en la biblioteca física del Centro de Studi Ricerche Santa Giacinta Marescotti.

Art 5. PREMIO

5.1 La Associação Ruspoli ofrece exclusivamente al vencedor un premio de R\$ 3.000.00.

5.2 El Concurso ofrece al vencedor, y eventualmente a otros autores indicados por el jurado, la publicación en los Quaderni Ruspoli, editados por LIM - Libreria Musicale Italiana.

Art. 6. Por motivo de fuerza mayor y comprobada la necesidad, o en caso de que no se logre el número mínimo de tres participantes, la organización podrá cancelar el concurso.

Art. 7. La organización no se responsabilizará por eventuales daños personales o materiales en el transcurso del concurso.

Art. 8. Los organizadores no se responsabilizarán por eventual plagio en el ensayo histórico-musicológico presentado por el candidato, que responderá por cualquier daño o perjuicio que pueda ser causado a terceros.

Art. 9. Los candidatos autorizan la captación de audio y vídeo, y la transmisión por los organizadores, durante y en la presentación final del concurso.

Art. 10. Se solicitará a todos los candidatos que firmen la autorización disponible en la sección dedicada al Premio en la web de la Associação referente a la utilización de los textos e imágenes por la Associação Ruspoli y el Centro Studi.

Art. 11. Los costos referentes al hospedaje y alimentación del vencedor para la ceremonia de entrega del premio en São Paulo, Brasil (la fecha está por definirse) serán de responsabilidad de la Associação Ruspoli, con excepción de costos de acompañantes. La Associação también pagará el 50% de los gastos de viaje del vencedor para participar en la ceremonia.

Art. 12. Todos los datos proveídos por los competidores en el acto de la inscripción serán de uso exclusivo para la finalidad del concurso.

Art. 13. La inscripción en el concurso implica la aceptación incondicional de los términos de este reglamento.



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 – Cicrempe de la Universidad Nacional de Música de Perú.

Tiene por misión hacer visible la generación del conocimiento en el campo de la música como profesión universitaria, publicando trabajos de especialistas en las diferentes áreas del quehacer musical como son la interpretación, la creación, la educación musical y la musicología. *Antec* brinda también un lugar a trabajos provenientes de otras disciplinas como las ciencias sociales y ciencias humanas, cuyo énfasis temático esté centrado en la expresión musical en tanto práctica social, forma de arte, praxis formativa, expresión estética o medio comunicativo.

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

1. Características formales del manuscrito

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical publica trabajos originales e inéditos en su totalidad 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 por el investigador en versión electrónica Word para Windows a la dirección revista.investigacion@cnm.edu.pe, con las siguientes especificaciones:

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

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

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

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

En la estructuración del manuscrito, se recomienda seguir un esquema general de trabajos de investigación académica que comprenda los siguientes puntos:

- a. *Introducción*. Se exponen los fundamentos del trabajo, se deja ver claramente los objetivos, marcos y perspectivas del mismo, y se hace mención de los procedimientos, métodos y materiales empleados.
- b. *Desarrollo temático*. Consta de un primer subcapítulo dedicado a la contextualización del tema y un segundo subcapítulo enfocado en la discusión central del tema y en el desarrollo de los procedimientos analíticos; este último subcapítulo debe ser el de mayor extensión.

En caso de presentar imagen o gráfica musical durante el desarrollo temático, independientemente de su inclusión referencial en el documento Word, las imágenes deberán ser enviadas en archivos de alta resolución, en formato PNG, y las transcripciones o gráficas musicales en archivo editable Finale .mus, con la numeración asignada en el texto. Cada imagen o gráfica musical debe tener inscrita una reseña en la que se indique lo siguiente: Figura [número]. Título de la



imagen o título del fragmento. Fuente de la imagen (si fuera el caso, señalar como *elaboración propia*).

- c. *Conclusiones*. Deben ser de tipo general y específico, congruentes con lo anunciado en el título general del trabajo y las perspectivas de investigación declaradas en la introducción.
- d. *Referencias*. Deben estar consignadas al final del texto y según las normas APA.
- e. *Anexos*. Se podrán añadir optativamente imágenes recurrentes o partituras.

2. Formas para la revista

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

- a. Artículo de investigación
- b. Paper académico
- c. Monografía
- d. Ponencia presentada a congreso, coloquio o seminario académico
- e. Fragmentos de ensayo o breve ensayo (sin proceso de evaluación)
- f. Reseña de libro o disco (sin proceso de evaluación)
- g. Relato de experiencias (sin proceso de evaluación)
- h. Historia de vida (sin proceso de evaluación)
- i. Crónica

3. Evaluación de artículos de investigación

Los manuscritos serán revisados por un comité evaluador, el cual corroborará la calidad conceptual y metodológica del texto, así como la pertinencia de sus contenidos con los lineamientos generales de la revista o la temática específica de uno de sus números.

Se aplicará el sistema de doble ciego, es decir, el evaluador desconoce el nombre y procedencia del autor, y este recibe las observaciones de manera anónima. El procedimiento será mediado por el comité editorial.

4. Derechos de autor

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



5. Citas y referencias

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

Para consignar estas citas y referencias, se empleará la normativa propuesta por la American Psychological Association (APA) en su sexta edición, su adecuación al *Manual APA de citas y referencias para trabajos de investigación en música* de la UNM – Perú, descargable en <http://unm.edu.pe/wp-content/uploads/2018/11/ManualApa-Musica.pdf>

Referencias

a. Autor o autores de libros

Berkowitz, S., Fontrier, G. y Kraft. (2017). *A new approach to sight singing* (6a ed.). New York: W. W. Norton & Company.

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

b. Libro con compilador (Comp.), editor (Ed.), coordinador (Coord.) o director (Dir.).

Díaz, M. (Coord.). (2013). *Investigación cualitativa en educación musical* (Colección de eufonía). Barcelona: GRAÓ.

c. Autor institucional o corporativo / colección

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

d. Autor institucional o corporativo / una institución como editor

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

e. Capítulo de libro

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

f. Capítulo en un libro de congreso

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

g. Artículo de revista

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

h. Tesis

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

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

i. Documentos en línea

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

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

j. Leyes

Ley Universitaria, Ley N° 30220 (9 de julio de 2014). En: Normas legales, N° 527213. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República.

k. Comunicaciones personales

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

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





Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de

EDITORIAL DEL NORTE

Tiraje: 500 ejemplares

Agosto 2019

Lima - Perú



LIDERANDO LA EDUCACIÓN
MUSICAL EN EL PERÚ



Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones – Cicremp de la Universidad Nacional de Música de Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre las músicas, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana.

Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico; por ello, los conocimientos que *Antec* presenta son potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.