

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**LOS CUATRO GRANDES DEL CUSCO:
ANÁLISIS ESTÉTICO DE UN REGIONALISMO MUSICAL**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA**

**AUTORA
MARÍA EKATERINA VARGAS BALINA**

**ASESOR
AURELIO EFRAIN TELLO MALPARTIDA**

LIMA, 2019

RESUMEN

Esta tesis estudia la obra de los Cuatro Grandes del Cusco –Juan de Dios Aguirre, Baltazar Zegarra Pezo, Francisco González Gamara y Roberto Ojeda Campana– a través del análisis semiológico tripartito (neutro, poiético y estésico) y el estudio del contexto sociocultural del Perú y el Cusco de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, con la finalidad de comprobar la hipótesis de que la incorporación de elementos tradicionales en la obra de estos autores contribuyó a la creación de un movimiento de carácter nacionalista pero de alcance regional. En el primer capítulo se sintetizó el panorama musical del Perú; y se profundizó en el estudio de la realidad musical cusqueña de la primera década del siglo XX, los espacios que compartieron estos músicos, sus biografías y su obra. En el segundo, se aplicó el análisis paradigmático de Ruwet y la teoría de valores estéticos propuestos por Lewis Rowell para el desarrollo del análisis semiológico.

Palabras clave: nacionalismo, compositores cusqueños, indigenismo, estética, semiología.

ABSTRACT: This thesis studies the work of the Great Four of Cusco –Juan de Dios Aguirre, Baltazar Zegarra Pezo, Francisco González Gamara y Roberto Ojeda Campana– through tripartite semiological analysis (neutral, poietic and esthetic) and the study of sociocultural context of Peru and Cusco in the late nineteenth century and the first decades of the twentieth century, in order to explore the hypothesis that the incorporation of traditional elements in the work of these composers promoted the appearance of a nationalist movement in the region. In the first chapter, the musical panorama in Peru is summarized, followed by an in-depth study of Cusco's musical context during the first decade of the twentieth century, including the spaces shared by these musicians, their biographies and their work. The second chapter presents semiological analyses which were informed by Ruwet's paradigmatic analysis and Lewis Rowell's theory of aesthetic values.

Keywords: nationalism, cusco composers, indigenism, aesthetic, semiology.

A mi querida familia



AGRADECIMIENTOS

A mi asesor y maestro Aurelio Tello por sus enseñanzas y su paciencia, así como por su buena apertura y disposición ante las dudas teóricas que tuve al realizar esta investigación.

A mi madre Nina Balina y a mi padre Carlos Vargas por motivarme a realizar esta tesis que tanto ha contribuido en mi formación profesional, por ayudarme a encontrar las partituras y material discográfico utilizado en esta tesis. Asimismo, por apoyarme incondicionalmente y estar presentes en toda la etapa de formación universitaria.

A mi hermano y su familia por comprender mi ausencia en los últimos meses y por alentarme.

A Mabel, tía Vilma, tío Juan, Manuel, Katherine, Liz y a Erika por su apoyo espiritual y sus consejos en esta etapa y por siempre estar presentes.

A Chero Malpartida y a Yanire Abad por ayudarme con la traducción de las letras en quechua de *Saqsaywaman* y *Wifala*.

A Fiorella Uceda por facilitarme el libro *Antología de la música cusqueña siglos XIX y XX* que sirvió como *corpus* y fuente bibliográfica en esta tesis.

A la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música por facilitarme las partituras de los “Cuatro Grandes del Cusco”.

Al joven cusqueño, cuyo nombre no recuerdo, que me ayudó a conseguir la tesis de Leandro Alviña *La música incaica: Lo que es, y su evolución desde la época de los incas hasta nuestros días* en la Universidad San Antonio Abad.

A mi maestra de piano Yana Piachonkina por su comprensión, apoyo y enseñanzas en el estudio del repertorio de titulación.

A todos mis familiares, amigos y amigas que aportaron con consejos y buenas vibras.

ÍNDICE

Introducción	01
Capítulo 1: Antecedentes	03
La música a finales del siglo XIX en Latinoamérica	03
Indigenismo cusqueño y espacios de encuentro musical.	09
Los Cuatro Grandes del Cusco	17
Capítulo 2: Análisis musical: neutro, estésico, poiético y estético.	21
Capítulo 3: Conclusiones.	55
Bibliografía.	58
Discografía	61
Apéndice. Partituras.	63
a) <i>Saqsaywaman</i>	63
b) <i>Wifala</i>	66
c) <i>Al despertar</i>	69
d) <i>Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco</i>	71

INTRODUCCIÓN

En la primera mitad del siglo XX en el Cusco se escribieron composiciones para piano y ensambles con un notorio componente andino. Compositores como Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda Campana, Francisco González Gamarra y Baltazar Zegarra Pezo fueron algunos de ellos. Estos músicos fueron denominados los “Cuatro Grandes” del Cusco; sin embargo existen muy pocos estudios acerca de su música. Por otro lado, sí se grabaron varios LP en la segunda mitad del siglo XX donde escuchamos tonadas basadas en *cashuas*, *yaravíes* y *huaynos* sobre melodías pentáfonas en coloridos ensambles. En esta tesis se ha buscado superar esta falta de interés por estos autores y su obra.

En el primer capítulo se sintetizó el panorama de la música académica peruana y específicamente cusqueña en el último decalustro del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Analizamos cómo se consolidó la vida musical en la sociedad urbana cusqueña, la cual comprenderá los espacios de encuentro de los Cuatro Grandes del Cusco, así como la vida y obra de estos compositores. Igualmente, se analizó el contexto que propició la inclinación hacia la música andina, las condiciones económicas y culturales.

En el segundo capítulo se realizó un análisis musical semiológico y estético. Para ello se seleccionó una pieza de cada compositor. El análisis musical semiológico (neutro, poiético y estésico) sigue la metodología de análisis propuestos por Jean Molino y Jean Jacques Nattiez. En el análisis neutro se recurre a la teoría de Leon Stein y al *análisis paradigmático* de Ruwet. Este último tipo de análisis se aplicó mejor en el ámbito estésico y poiético. Asimismo, se usaron grabaciones para llevar a cabo el análisis estésico y la bibliografía disponible y partituras de las obras para realizar el análisis poiético. Para una mejor lectura del análisis musical semiológico también se incorporan los valores estéticos definidos por Lewis Rowell en su texto *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y*

problemas estéticos (1983) y los principios estéticos propuestos por Albert Fuchs (1919). Finalmente en el tercer capítulo se exponen los resultados y conclusiones de esta investigación.

Queremos que esta tesis sea útil como modelo de estudio y análisis de otras obras musicales y un estímulo para la interpretación musical de esta música. Asimismo, deseamos que esta investigación sea una contribución al mejor conocimiento de la música peruana y a la valoración de la obra de nuestros compositores.



ANTECEDENTES

En la presente investigación se estudia la incorporación de elementos musicales andinos en las obras de un grupo de compositores cusqueños –Juan de Dios Aguirre Choquecunza, Francisco González Gamarra, Roberto Ojeda Campana y Baltazar Zegarraz Pezo– entre los años 1900-1930, como la búsqueda de una identidad musical regional. Para ello se ha trazado la siguiente hipótesis: La incorporación de elementos tradicionales en la obra de los “Cuatro grandes del Cusco” contribuyó a la creación de un movimiento de carácter nacionalista, similar al de otros países latinoamericanos, pero de alcance regional.

La importancia de esta investigación se encuentra en ampliar lo que se sabe sobre este tema, pues la bibliografía existente no profundiza en el estudio de este repertorio, sus autores y su trascendencia estética en el contexto cusqueño y en el resto de país, así como en conocer la función que cumplió en la construcción de una identidad regional cusqueña de principios de siglo XX. Finalmente, se pretende enriquecer el conocimiento que se tiene de la música del Cusco y abrir una ventana a su difusión y apreciación. Además, se ofrece a intérpretes, estudiantes de música, docentes y musicólogos, una mayor información sobre las obras y propicia el interés por su estudio para poder rescatarlas del olvido.

La música a finales del siglo XIX en Latinoamérica.

El siglo XIX vio el nacimiento de sociedades filarmónicas, teatros, conservatorios, escuelas y auditorios donde se representaron obras que siguieron el canon musical europeo, especialmente el de la ópera italiana y el de la música de salón. La consolidación de la vida musical y la institucionalización de la música en Latinoamérica, significó la idea de construir una sociedad civilizada de acuerdo a la subjetividad burguesa. (Miranda, 2015, p. 64)

El salón tuvo un rol importante pues fue el centro de reunión social por excelencia, un espacio de encuentro familiar y amical y que derivó de las formas de comportamiento de la Ilustración. En estas reuniones se compartió, entre aficionados cultores y entusiastas, un variado repertorio a cargo principalmente de “las señoritas de la casa” (Eli, 2010, p.101). De acuerdo con Consuelo Carredano, “[...] la apropiación de elementos vernáculos y folclóricos para su integración en géneros salonescos fue una constante en la creación hispanoamericana; con resultado desigual muchos compositores intentaron la descripción patriótica y localista.” Ejemplo de ello fueron los compositores mexicanos que utilizaron el jarabe, o los cubanos, que usaron el vals y la contradanza (Carredano, 2010, p. 241). Igualmente, la canción lírica americana se fue acercando paulatinamente a estéticas de estilo romántico y marcándose modelos nacionales relacionados a los establecidos por el canon europeo (Eli, 2010, p. 111).

Según Miranda, la música de salón se puede clasificar de la siguiente manera: de baile, de salón propiamente dicha y de tertulia. En el primer grupo incluye los nocturnos, *reveries*, pensamientos, momentos musicales, entre otros, y en el segundo se encuentran las mismas formas bailables, pero convertidas en piezas para ser sólo escuchadas; aquí se incluye la música basada en aires nacionales. Sin embargo, Miranda no considera el repertorio de orientación nacionalista latinoamericano del siglo XIX como antecedente de los nacionalismos. En este punto, exalta el “carácter” como elemento central de la música del siglo XIX y la pertenencia de la música nacionalista a este grupo. En el tercer rubro incluye la música de concierto y las piezas de salón de dificultad técnica. (Miranda, 2011, p. 89).

En el Perú, luego de la derrota en la Guerra del Pacífico, se desarrolló un sentimiento nacionalista en la música expresado, por ejemplo, en la marcha para piano *Odio a Muerte a Chile* de T. A. Carrión. Asimismo, el baile conocido como *chilena* fue rebautizado como marinera. (Iturriaga y Estenssoro, 2007, p.118) La música de salón también predominó en el

país y se escribió gran cantidad de arreglos musicales, variaciones y paráfrasis sobre temas de ópera. (DMEH, Estenssoro, 1999, t. 8, p.732)

El auge económico en la zona sur del país a fines del siglo XIX, gracias al comercio de lanas en Arequipa, Cuzco y Puno, permitió un giro hacia una nueva actitud que se reflejó en la revaloración de la música popular. Iturriaga y Estenssoro describen esta música como generalmente escrita para piano y guitarra, no siempre muy elaborada, de repertorio heterogéneo y sin madurez artística. Algunos compositores fueron Luis Duncker Lavalle y Manuel Aguirre en Arequipa. El primero compuso piezas en estilo europeo con cierto aire a yaravíes, como *Nostalgia*. De igual manera Aguirre siguió este camino. (Iturriaga y Estenssoro, 2007)

Iturriaga y Estenssoro tampoco encuentran un estilo musical definido, pero sí un marcado regionalismo ya que en cada ciudad se emplea un material musical propio. En el Cusco, a finales del siglo XIX, destacaron Calixto Pacheco, Mariano Ojeda y Juan de Dios Aguirre, quienes también alternaron la composición en estilo europeo con la de espíritu andino. (Iturriaga y Estenssoro, 2007). Los músicos peruanos se inclinaron hacia la música popular desde el siglo XIX, pero las formas europeas siguieron predominando en sus composiciones.

Gerard Béhague y Renato Romero concuerdan en que hay antecedentes del nacionalismo musical a finales del siglo XIX, expresados en la recopilación de música folclórica realizada por músicos extranjeros. Entre ellos figuran Claudio Rebagliati y Enrique Pasta. Rebagliati fue difusor del repertorio musical romántico europeo y se encargó de la recopilación de melodías populares publicadas más tarde en el *Álbum sudamericano* (1870). Sin embargo, Romero aclara que ni Rebagliati ni Pasta tuvieron una preocupación nacional, sino que sólo estaban interesados en representar lo exótico de las melodías indígenas (Romero, tesis, p. 39–40). Sobre este último punto sólo concordamos en la actitud exotista de

Enrique Pasta, quien vivió brevemente en el Perú. En cambio Rebagliati residió permanentemente en el país y tuvo un alto grado de identificación con la música peruana. (Béhague, 1983; Romero, 1979, p. 39 – 40)

Aurelio Tello ubica al Perú, en la región Caribe-Andina conformada por Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile. Encuentra que coexisten músicos enfocados en la creación de una música nacional y otros en una estética más cosmopolita, entre los años 1920-1959. De la misma manera, analiza que Ecuador, Perú y Bolivia compartieron algunos elementos musicales comunes, como la raíz andina de su cultura, el uso de la pentafonía y la difusión de géneros compartidos como el huayno (Tello, 2011, p. 162).

El estudio de Enrique Pinilla concuerda con el de Tello. Según estos autores, existen dos tendencias en la composición de música académica peruana en el siglo XX: una que sigue las formas europeas y otra que incorpora material folklórico, la denominada corriente nacionalista. Los músicos que practicaron la última tendencia se diferenciaron por su filiación al folklore-creación y el folklore-imitación, clasificación definida por Carlos Raygada (Pinilla, 2007, p. 151). Entre éstos podemos mencionar a José María Valle Riestra, quien en 1900 estrenó la ópera *Ollanta*, y a Daniel Alomía Robles, autor de la zarzuela *El cóndor pasa*, realizador de un importante trabajo etnográfico de recopilación de melodías indígenas, apoyado por el presidente Billinghurst (Jancsó, 2009, p. 55).

En el ámbito cusqueño, el nacionalismo musical se expresó a través de elementos de la tradición andino-cusqueña, como el uso de la pentafonía y la alusión en los títulos de las obras a aspectos culturales, históricos, lengua y sociedad cusqueños. Tello considera que el “nacionalismo cusqueño es una extensión tardía y provinciana de un nacionalismo romántico que otros compositores igualmente nacionalistas superaron por su mayor desarrollo técnico y

estrecho contacto con las corrientes internacionales de la música del siglo XX” (Tello, 2011, p. 164).

Los primeros años del siglo fueron el semillero para el desarrollo de la corriente indigenista peruana. De acuerdo con Cesar Itier, el indigenismo fue “[...] un intento de ‘nacionalizar’ la sociedad basado en lo que los intelectuales urbanos consideraban como formas culturales autóctonas”. (Itier, M. t. 2, 2000. p.11). Es decir, no se estudia la música compuesta por los indígenas o mestizos rurales, sino el repertorio musical urbano creado por músicos de formación profesional y quienes practicaron las costumbres del “salón” basándose en lo que ellos definían como tradiciones indígenas. Esto concuerda con el análisis de Estenssoro sobre los postulados del indigenismo: “el ser nacional no se encuentra de una manera general en los sectores populares, sobre todo urbanos y costeños, que habían sustentado hasta entonces las corrientes costumbristas y nacionalistas, sino específicamente en las tradiciones indígenas.” (DMEH, Estenssoro, 1999, t. 8, p. 734-735).

El indigenismo no se plasmó sólo en la música, sino también en la literatura, la pintura y la fotografía. Según Renato Romero fue en las artes plásticas y la literatura donde se dio el primer indigenismo. Luego de esta etapa surgieron las llamadas escuelas regionales que florecieron en las ciudades de Arequipa, Cusco y Puno y, en menor intensidad y sin formar escuela, en Lima, Trujillo y Huánuco (DMEH, Estenssoro, t. 8, 1999, p. 734).

Entre las obras consideradas como antecedentes del indigenismo en la literatura se encuentran *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner y el *Padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui (Romero, 1979, p. 10–11). En el siglo XX destacaron *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis E. Valcárcel y *El nuevo indio* (1930) de José Uriel García (Poole, 2000, 225). En las artes plásticas podemos mencionar las pinturas *El Varayoc* (1925) y *Titicaca* de José Sabogal. (Tamayo, 1980: 276). También la obra de Francisco González Gamarra, quien

presentó en 1915 en la Universidad de San Marcos una tesis sobre el arte peruano, junto a una recopilación de acuarelas con temática indígena. (Tamayo, 1980: 276-277). El mismo autor realizó un aguafuerte que fue presentado en el segundo acto del drama *Ollantay* (Kuon, 1949, p. 96). Otras de sus obras son *El inca* y *La fundación de Lima* (Tamayo, 1980, pp. 277). En el ámbito fotográfico destacan Martín Chambi y Juan Manuel Figueroa Aznar. El trabajo de Chambi se dividió en “comercial” (retratos por encargo) y “personal”, el cual buscó retratar las costumbres y lo étnico. Se caracterizó por plasmar la realidad social indígena, mestiza y de la élite cusqueña (Paz, 2017, Pp. 49-51). También, realizó fotografías de la arquitectura regional para el periódico indigenista *El sol*. Figueroa Aznar estuvo vinculado al teatro y participó en la elaboración de los diseños en la producción del drama *Ollantay* que fue presentado por la Misión de Teatro Incaico. Igualmente, fotografió los ensayos de esta obra, los vestuarios y escenarios. Sus fotografías representaron a personajes indígenas idealizados (Poole 2000, p. 231-238).

En el ámbito musical, Enrique Pinilla clasificó la música indigenista en tres niveles: a) primera aproximación, b) profundización y c) integración entre el arte y el mundo indígena, los cuales no contradicen la clasificación de Raygada de folckore-creación y folckore-imitación. Por otro lado, hubo una gran producción musical y se crearon instituciones y sociedades donde se presentó el material de los compositores del Cusco. Esto difiere de lo señalado por Romero:

[...] el impacto del arte musical indigenista en los medios intelectuales de la época ha sido menor que la literatura y que la pintura, por lo específico de su lenguaje; por la presencia paralela de una auténtica música indígena; y por no haberse constituido en una escuela homogénea, [esto debido a la] falta de una institución académica que facilitara el aprendizaje musical, el debate de ideas, y la difusión de sus principios. (Romero, 1979, p. 47).

La Sociedad Filarmónica de Lima, fundada en 1907, influyó en la difusión del repertorio musical europeo. En ese contexto apareció la primera obra indigenista de envergadura llamada *Ollanta* (1900) de José María Valle Riestra, obra que hemos mencionado anteriormente como ejemplo de nacionalismo musical, compuesta en estilo italiano y cuyos personajes indígenas se conducen como occidentales (Romero, tesis, pp. 45-46). Ya presentada la definición de indigenismo que utiliza este texto, su presencia en otras artes y sus clasificaciones posibles en el ámbito musical, podemos continuar y aclarar que fue una propuesta de búsqueda de la identidad nacional, que en la música se expresó en la incorporación de melodías andinas, en el uso de la pentafonía como eje estructural de la composición y en el empleo de patrones rítmicos andinos, tal como precisa Romero en su tesis (Romero, 1979).

Indigenismo cusqueño y espacios de encuentro musical

En la sección anterior mencionamos que las regiones donde se constituyeron escuelas indigenistas fueron Cusco, Puno y Arequipa. José Tamayo estudió el indigenismo cusqueño y realizó la siguiente periodización: a) etapa académica (1909-1920) y b) etapa de difusión y popularización (1920-1931). Tamayo analiza que la primera etapa se caracterizó por las investigaciones realizadas en los claustros de la Universidad San Antonio Abad del Cusco, mientras que la segunda se encargó de la difusión de estos trabajos y sus ideas a través de periódicos, revistas, libros y movimientos culturales. En estos últimos podemos ubicar a las expresiones artísticas, plásticas y musicales. Entre los trabajos de investigación de la primera etapa figuran *La música incaica* (1908) de Leandro Alviña y *La música incaica* de Luis Felipe Aguilar. (Tamayo 1980: 180-184). Con anterioridad se ubica la investigación *Sistema pentafónico en la música indígena y precolonial* que José Castro escribió en 1897. Iturriaga y

Estenssoro destacaron al Cusco por ser la región pionera en los estudios musicológicos. (Iturriaga y Estenssoro, 2007). En la segunda etapa podemos mencionar los siguientes periódicos y revistas: *La Sierra II* (1927 -1930) dirigida por Juan Guillermo Guevara Yáñez; *Kuntur* (1927- 1930); *Kosko*, fundado por el periodista Roberto Latorre Medina, en él publicaron artículos Luis E. Valcárcel y José Uriel García. (Tamayo, 1980, pp. 229 -245.)

La música cusqueña se alejó del canon musical europeo desde finales del siglo XIX y dirigió su atención hacia las melodías andinas. Paulatinamente, los músicos introdujeron elementos regionales y se llevaron a cabo investigaciones de corte musicológico sobre la música incaica y las escalas pentafónicas, tal cual mencionamos anteriormente. (Tamayo, 1980, p. 269). Tamayo también periodizó la historia de la música indigenista cusqueña:

La primera corresponde al siglo XIX, antes de 1895, es la de predominio de la música europea. La segunda es la del tanteo y la búsqueda, cuyos hitos pueden señalarse entre 1895 y 1920; y la tercera, la del predominio del ritmo y de los motivos regionales indígenas que se inicia en 1920 y prácticamente dura hasta nuestros días [...]” (Tamayo, 1980, p. 269).

Esta periodización, que toma en cuenta los factores del tiempo y los cambios de la expresión musical, por ser histórica, no contradice la clasificación estática de Pinilla de la música indigenista y las de Raygada. La primera etapa se caracterizó por ser europeísta. Destacaron compositores como Francisco Herrera Garmendia y José Francisco Garmendia. Herrera se aproximó a la composición de melodías populares como los yaravíes. Otros músicos fueron José Calixto Pacheco Porras, Mariano R. Ojeda y Pio W. Olivera. Asimismo, compusieron música para los populares dramas quechuas de la época, como *Ollantay*.

En la segunda etapa sobresalieron José Castro y Leandro Alviña por sus investigaciones musicales. Castro publicó su *Sistema Pentafónico en la Música indígena Pre-colonial del Perú* en 1897. Alviña escribió “La música incaica” en 1908 y “La música

incaica, lo que es y su evolución desde la época de los incas, hasta nuestros días” en 1919 (Tamayo, 1980, pp. 270-271). Hay algunos trabajos musicológicos como *Influencia de la Música Incaica en el Cancionero del Norte Argentino* de Policarpo Caballero Farfán, *Hacia el nacionalismo musical* de Atilio Sivirichi y *La música y danza incas* de Luis E. Valcárcel, que no fueron mencionados por Tamayo (Ojeda, 1980, p. 29). Como es notorio, ambas periodizaciones son hechas por el mismo autor, pero las divisiones de tiempo no coinciden entre ellas. Nos deja entender que el indigenismo musical se dio de forma simultánea con las artes plásticas y la literatura, y no como señala Romero, que fueron fenómenos sucesivos.

La tercera etapa trazada por Tamayo

[...] coincide en el Cuzco [*sic*] con la eclosión del pensamiento indigenista y puede situarse a partir de 1920. Este periodo de creación de música andina se caracteriza por la finalización de la segunda etapa de tanteo y búsqueda, gracias a una captación más técnica y más directa de las melodías indígenas y cholos, que son volcadas por primera vez en el pentagrama con un robusto sentido creador (Tamayo, 1980, p. 271).

El autor debería llamar “mestizo” a lo que designa como “cholo”. Tamayo inscribe en esta etapa a los “Cuatro Grandes del Cusco”. (Tamayo 1980: 269-271). Fue la revista *El Sol* quien declaró a estos músicos como los “Cuatro Grandes” en 1959. (Ojeda, 1980).

Entre el segundo y el tercer periodo trazado por Tamayo, se gestaron espacios donde los “Cuatro Grandes”, junto a otros compositores, se relacionaron y presentaron su música. Éstos fueron la Compañía de Dramas Incaicos (1915), la Agrupación Filarmónica Cusco (1919-1922), la Misión Peruana de Arte Incaico y el Conjunto Calixto Pacheco. (Ojeda, 1980, p. 29; *DMEH*, Estenssoro, 1999, t. 4, p. 333).

La Agrupación Filarmónica Cusco la fundó Ramón Herrera y funcionó entre 1910 y 1920 (Ojeda señala que fue entre 1919 y 1922). Participaron en ella Leandro Alviña, José Castro, Federico y Francisco Ponce de León, Víctor Modesto Villanueva y Carlos Vizcarra.

En los últimos años se integraron Juan de Dios Aguirre y Roberto Ojeda Campana. (*DMEH*, 1999, t. 4, p 333; Ojeda, 1980, p. 24)

No queda claro si la Compañía de Arte Incaico y el Conjunto Calixto Pacheco fueron nombres alternativos de la Compañía de Dramas Incaicos. Los datos recogidos coinciden en que realizaron las mismas actividades y tuvieron algunos integrantes en común. Por lo tanto queda pendiente un estudio riguroso para despejar estas dudas. La Compañía de Dramas Incaicos estuvo activa entre 1915 y 1920. Realizó giras a las ciudades de Trujillo, Arequipa y Lima, entre otras. En ella colaboraron Alviña, Pacheco y Policarpo Caballero, realizando un viaje a Bolivia donde ofrecieron teatro quechua con música y danzas. (*DMEH*, Estenssoro, 1999, t. 4, p. 333; Ttupa, 1985, p. 70; Petrozzi, 2009, p. 84).

La Compañía de Arte Incaico fue formada por Calixto Pacheco Porras en 1919 con el fin de realizar giras a Bolivia, Argentina y otros países. Debido a conflictos internos del grupo, sólo visitaron La Paz, Oruro y Uyuni. (Ojeda, 1980; Tamayo, 1980, p. 270).

El Conjunto Calixto Pacheco realizó junto a Policarpo Caballero una gira a Bolivia, en 1917 según el texto de Ttupa y 1919 según Ojeda. Se le conoció también como Compañía de Arte Incaico. (Ojeda, 1980, p. 26; Ttupa y Justiniani, 1985). También fue conocida como Compañía Dramática Incaica Cuzco.

La Misión Peruana de Arte Inkaiko fue la continuación de la compañía de Dramas Incaicos. Conocida por la prensa como Compañía Peruana de Arte Incaico, funcionó entre 1923 y 1928 y realizó giras hacia Argentina, Uruguay y Bolivia junto al antropólogo e historiador Luis E. Valcárcel, bajo la dirección musical de Roberto Ojeda Campana. Nació por la iniciativa del embajador argentino en el Perú, Roberto Levillier, quien destinó dinero enviado por la Comisión Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires para la creación de un conjunto artístico que ofreciera presentaciones de arte peruano en dicha ciudad. Es decir fue

iniciativa de “el anhelo de artistas e intelectuales argentinos de promover un arte nacionalista y americanista basado en lo indígena” (Mendoza, 2006, pp. 41-42). Se formó una orquesta que acompañó representaciones de danzas, cuadros costumbristas, música folclórica y composiciones basadas en temas populares indígenas. Además, presentó pinturas, tejidos, fotografías, poesías y realizó conferencias sobre el arte incaico. Zoila Mendoza analiza que la Misión fue un lugar de reunión de manifestaciones musicales, temas, estilos, personas y tradiciones rurales y urbanas de la sociedad cusqueña. También comenta que la música y danza interpretada por conjuntos o parejas de ‘indígenas’ contribuyó a otorgarle autenticidad a las presentaciones ante la prensa extranjera. (Mendoza, 2006, p. 73) La compañía debutó en La Paz el 14 de Octubre de 1923, realizó funciones en el Teatro Colón del 9 al 20 de Noviembre y en el Teatro 28 de Julio de Montevideo el 5 y 6 de diciembre (Itier, 2000, t. 2, pp.75-90). Asimismo, participaron intelectuales y artistas como Manuel Figueroa Aznar (pintor y fotógrafo), Luis Velasco Aragón (encargado de las charlas), Luis Ochoa y Julio Rouvirós (directores de escena) y Víctor Guzmán (pianista y asistente de la dirección musical), entre otros. Mendoza afirma que el repertorio insinúa que “hubo una tendencia a presentar primero lo más estilizado y armonizado, y hacia el final aquello que lo estaba en menor medida” (2006, p. 49) Algunas de las obras que se presentaron fueron *Ccosco Llacta* de Juan de Dios Aguirre, *Awajkuna (Las tejedoras)* de Roberto Ojeda, *Ollantay* de Monet, el *Himno al Sol* de Daniel Alomía Robles y *Parawina* (sin autor). Mendoza expone que la prensa no mencionaba los nombres de los participantes de origen más humilde o considerados como “indígenas”. (DMEH, *Estenssoro*, 1999, t. 4, p. 333; Ojeda, 1980, p. 26; Mendoza, 2006, p. 29)

Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda Campana y Baltazar Zegarra Pezo fueron socios fundadores de la Asociación Orquestal Cusco que funcionó entre 1944 y 1980 (Ojeda, 1980,

pp. 74, 81, 97). Su primer presidente fue Humberto Vidal Unda¹ quien afirmó que la finalidad de la Orquesta era difundir la “riqueza musical” cusqueña y la obra de los artistas mundiales (Vidal de Milla, 1982, p. 18, citado en Mendoza, 2006, p. 184).

El Concurso Cusqueño fue organizado por el Centro Musical Cusco a través del Consejo Provincial del Cercado de Cusco. El primero fue planeado con motivo de la celebración del “Día de la Raza” en 1927. Mendoza explica que la representación de la rusticidad fue un parámetro importante en los concursos folclóricos cuzqueños, pues se deseó evitar la estereotipación de lo prehispánico y las estandarizaciones artísticas regionales o nacionales. Se establecieron dos categorías para la competencia: a) incaica y b) la criolla, las cuales son aclaradas por Mendoza, a través de esta cita de un artículo de *El Comercio*:

[...]dentro de la música incaica se consideró a los «harahuis, huancas, canciones pastoriles, kcashuas, [y] música de danzas típicas (kkachampas, chuncho, etc.)»; y dentro de la música colonial, a la «criolla, [las] canciones religiosas y [las] marineras». (todas las aclaraciones de esta cita son de Mendoza). (Mendoza, 2006, pp. 64-74)

El Festival de la Pampa Amancaes fue realizado en Lima, en el distrito del Rímac, desde 1927, en el segundo gobierno del presidente Augusto B. Leguía.² Era un concurso de música y bailes y las categorías evaluadas fueron: incaica, criolla y andina. En él participaron varios elencos cusqueños como la Misión Cusqueña de Arte Incaico y el Conjunto Acomayo. Se celebró en los años 1927 y 1928 y después de una pausa continuó de 1935 a 1945. Recibió el apoyo del gobierno y se crearon varios premios como el “Presidente de la República”. En

¹ Activista cusqueño, músico autodidacta. Propuso la celebración del Día del Cusco y la Semana del Cusco, las cuales se establecieron en 1944 y 1945 respectivamente (Mendoza, 2006, pp. 186-187).

² Como señala Julio Cotler, el gobierno de Leguía se valió del movimiento indigenista para ganar el favor de los nuevos sectores medios. (Cotler, 2005, tercera ed. p. 182)

este segundo periodo dominó la música andina. (Vivanco, 1973, p. 34, citado por Mendoza, 2006, p. 64)

La Misión Cusqueña de Arte Incaico fue el elenco cusqueño representante en los concursos de la Pampa de Amancaes, auspiciado por la Municipalidad Provincial del Cusco. Los artistas que lo integraron pertenecieron al Centro Musical Cusco, que a su vez provenía de la Misión Peruana de Arte Incaico. Esto generó críticas en Lima ya que los artistas contaban con mayor experiencia que el resto de participantes. Contaba con 22 elementos, siendo 9 de ellos ex integrantes de la Misión. Tuvo gran éxito en Lima y obtuvo 37 premios. Su director fue Policarpo Caballero Farfán. La prensa señalaba a los integrantes del elenco como “indios auténticos” (Mendoza, 2006, pp. 81-85).

El Conjunto Acomayo lo dirigían Policarpo Caballero Farfán y Andrés Avelino. Los artistas que lo conformaban eran campesinos. Algunos de sus integrantes fueron los violinistas Mariano Nuray y Luciano Gallegos; los arpistas Bruno Machuca, Isidoro Ticuña y Fermín Yauri y el flautista José Domingo Rado, entre otros. Estuvo activo hasta los años 50 (Mendoza, 2006, pp. 82, 86; Web *Municipalidad Distrital de Pomacanchi*).

La Compañía Lírica Incaica también fue fundada por Policarpo Caballero y tuvo como integrantes a artistas del Conjunto Acomayo. Su repertorio musical fue acompañado de danzas (las fuentes consultadas no mencionan cuáles) e iniciaron una gira por el Perú, Bolivia y el norte argentino (Ttupa 1988, p. 20, citado por Mendoza, 2006, p. 86; Web *Municipalidad Distrital de Pomacanchi*).

El Centro Qosqo de Arte Nativo se fundó el 22 de Abril de 1924, de acuerdo con la página web de esta institución, y fue oficializado mediante la Resolución Suprema 149 del 7 de Noviembre de 1933 (Web Centro Qosqo de Arte Nativo). Zoila Mendoza encuentra en el anecdotario de Roberto Ojeda Campana que su creación fue el 6 de Noviembre de 1924,

cuando algunos artistas se reunieron en la tetería “La Rotonda”. Se llamó Centro Musical Cusco hasta 1933 (Mendoza, 2006, p. 62). La lista de fundadores más fidedigna es la manejada por el mismo Centro Qosqo de Arte Nativo:

Luis A. Pardo Durand	Horacio Fortón
Roberto Ojeda Campana	Max Gaido Gamio
Baltazar Zegarra Pezo	Luis Ochoa
Juan de Dios Aguirre Choquecunza	Ernesto Corvacho
Humberto Vidal Unda	Mario Pérez Yáñez
Luis E. Valcárcel	Miguel Domingo Gonzales
Martín Chambi	José Domingo Rado
Santiago Lechuga Andía	Eduardo Zavaleta
Manuel Palomino Cosío	Manuel [solo se menciona el nombre]
César Valdivieso	Roberto Díaz
José Manuel Olivera y Vidai	Carmela González Gamarra
Rafael Yépez La Rosa	Roberto Zegarra
Delia Vidai Unda	Florencio Baca Cámara
Manuel Pillco Cuba	Julio Rouvirós
Constantino Zamalloa	

Varios de sus integrantes también formaron parte de la Misión Peruana de Arte Incaico (Mendoza, 2006, 81). El Centro Qosqo de Arte Nativo difundió la música rural y urbana en sus presentaciones. La primera estampa costumbrista que presentó fue *Cruz Velacuy*, cuya coreografía y puesta en escena fue diseñada por Lizardo Pérez Aranibar, mientras que la musicalización fue hecha por Roberto Ojeda Campana (Web CQAN).

Los Cuatro Grandes del Cusco son mencionados junto a otros músicos de la época. A partir de 1967 se inició un conjunto de grabaciones musicales para difundir la obra de los

Cuatro Grandes: volumen II: *Qosqo Takiyninchis 2*; volumen III: *Saqsayhuaman*; volumen IV: *música y leyenda*; volumen V: *Flor ilustre del Cusco*, entre otros. Algunas de las piezas grabadas fueron *P'unchayniyki* y *Tres motivos* de Baltazar Zegarra Pezo; *Saqsayhuaman* de Juan de Dios Aguirre y *Flor andina* y *La siembra* de Roberto Ojeda Campana (Web Centro Qosqo de Arte Nativo).

Los cuatro grandes del Cusco

Estenssoro considera que la aparición de los “Cuatro Grandes del Cusco” significó un gran cambio cualitativo respecto a los músicos de las generaciones anteriores [de músicos cusqueños, entre ellos: Mariano Ojeda, Juan de Dios Aguirre, Pío W. Olivera, Calisto Pacheco, M. Monet]. Ellos crearon obras significativas empleando elementos musicales andinos. (DHME, Estenssoro, t. 4, p. 333). Asimismo, Tello describe las piezas de estos compositores y analiza que giran en torno a la escala pentátona, la cual se atribuía a la música incaica. Sin embargo sus armonías seguían el sistema heptatónico de la música occidental. Los títulos de las piezas, que en su mayoría se publicaron en versiones para piano, citan aspectos de la cultura, historia y lengua de la sociedad cusqueña (Tello, 201, p. 164).

Juan de Dios Aguirre nació en Paruro (Cusco) el 8 de marzo de 1879. Estudió en el Colegio de La Merced del Cusco. En Lima siguió cursos de música bajo la tutela de Lorenzo Castillo y llegó a ser pianista. Trabajó en Arequipa junto a Benigno Ballón Farfán y Aurelio Díaz y enseñó en el colegio San Pedro. Fue profesor de música en los colegios Educandas, Trinitarias y La Merced del Cusco. Asimismo, fundó y dirigió la primera banda escolar en la Escuela fiscal N° 741 (actualmente, Centro Educativo “Humberto Luna”). Tocaba el órgano y fue maestro de capilla en los conventos de Santo Domingo y La Merced y en la Basílica de la Catedral del Cusco. Participó en la Filarmónica Cusco entre 1910-1920 junto a Roberto

Ojeda y Baltazar Zegarra Pezo. Sus composiciones se orientaron hacia la música religiosa. Fue fundador del Centro Qosqo de Arte Nativo, de la Sociedad Orquestal Cusco y otras instituciones culturales. Entre sus obras se cuentan *Qosqo Llaqta (Canto al Cusco)*, *Atahuallpa* (huayno), la oración *Apu Inti*, el poema incaico *Atahuallpa*. Algunas de éstas se emplearon en dramas quechuas de Luis Ochoa Galdo como *Macchu Picchu*, *Saqsaywaman*, *Apu Inti*, *Malqoy* y *Atahuallpa*. Aguirre falleció el 6 de septiembre de 1963. (Tamayo, 1980, p 272; Ttupa y Justiniani, 1985, p. 91; Romero, 1979, p. 62; Ojeda, 1980, pp. 72-74)

Roberto Ojeda Campana nació el 1 de julio de 1895. Sus progenitores fueron Mariano Ojeda Álvarez y Felicitas Campanas Calderón. Su padre fue compositor de música sacra y organista de la Catedral del Cusco y fue él quien lo inició en sus estudios musicales. Fue seminarista en San Antonio Abad y estudió en la Facultad de Letras y Derecho de la Universidad de San Antonio de Abad. Se centró en el estudio del violín. Alcanzó gran éxito en su carrera al ser director musical en la Misión Peruana de Arte Incaico, con la que viajó de gira junto a Luis E. Valcárcel y Policarpo Caballero hacia Bolivia, Uruguay y Argentina. Integró la Filarmónica Cusco fundada por Ramón Herrera y participó en las giras artísticas del Centro Qosqo en Bolivia, Argentina y Chile. Además, fue docente en los colegios de Ciencias, Las Mercedes y Educandas, en la Sección Normal de la Universidad y en escuelas fiscales del Cusco (1925-1963); maestro de guitarra en la Escuela Regional de Música (1950-1963); fundador y presidente del Centro Qosqo de Arte Nativo; socio fundador del Instituto Americano de Arte; fundador de la Asociación Orquestal Cusco. Fue nombrado Hijo Ilustre del Cusco y recibió las Palmas Magisteriales. Por otro lado, participó en la revista indigenista *La Sierra* donde publicó arreglos de música andina como huaynos y yaravíes. Algunas de sus obras son: *Inti Raymi*, *La Siembra*, *Tejedoras*, *Flor Andina*, *Tres Cantos a Túpac Amaru*, *Tungu Tungu*, *Lejos de ti*, *Mi Cusco*, *Danza de la honda*, *Danza de la flecha*, *Danza Sagrada*, *Wifala*, *Sangarará*, *Esos tus ojitos*, *Himno a Micaela Bastidas*, *Himno a Túpac Amaru*,

Himno al Cusco (1944), *Tres cantos a Túpac Amaru* (letra de Hugo Bonet), *Apu Gigante*, *Linda cusqueñita*. Además, compuso música para los dramas quechuas *Oscollo* y *Yahuar Huacac* de José Félix Silva y *Manco II* y *Choqueilla* de Luis Ochoa Galdo. Recopiló música para los cuadros costumbristas *Cruz Velacuy*, *La feria de Pisac* e *Hijos del sol*. Falleció el 6 de octubre de 1983. (Tamayo 1980, pp. 271-272; Ttupa y Justiniani, 1985, p. 229; *DMEH*, 1999, t. 4, p. 333; *DMEH*, 1999, t.8 p. 26; *DMEH*, 1999, t. 10, p. 1181; Romero, 1979, pp. 62-63; Ojeda, 1980, pp. 77-80)

Baltazar Zegarra Pezo nació el 6 de enero de 1897. Sus padres fueron Justo Zegarra Revollar y Felicitas Pezo. Estudió música en Lima bajo la tutela de José B. Ugarte y Marco Bello. Ingresó al ejército y logró el grado de Músico de Primera del Batallón de Infantería N° 3. Su formación en el ejército influyó en su estilo de composición y como ejecutante alcanzó gran dominio del saxofón. El Ministerio de Educación lo nombró como Conservador del Folklore Regional. Enseñó música en los colegios fiscales y en la Escuela Regional de Música del Cusco. Transcribió y arregló más de 300 piezas de origen folclórico. Fue socio del Instituto Americano de Arte, de la Asociación Orquestal Cusco y del Centro Qosqo de Arte Nativo. Entre sus obras se cuentan *Tres motivos cusqueños* (marinera, yaraví y huayno), *Quenas*, *P'unchaynikipi*, *Caballito de Totorá*, *Aywa Qosqo*, *Costa y Sierra*, *Recuerdos del Cusco*, *En tu tierra arequipeño*, *Fue un sueño*, *Al despertar*, *El Corpus del Cusco*, *Ensayo de ballet*, *Preludios incas*, *Maihuay (amor)*, *Graciela (Sapallaiquipac)*, *Chascañahui*, *Sol y piedra*, *Sonccoí Ktrisqa (Corazón herido)*, *María Carlota*, *Para ser un buen criollo* y *Machu Picchu*. Falleció el 6 de setiembre de 1967. (Tamayo, 1980, p. 272; *DMEH*, 1999, t. 10, pp. 1181; Romero, 1979, p. 63; Ojeda, 1980, pp. 80-83).

Francisco González Gamarra nació el 4 de junio de 1890. Sus padres fueron Tomás González Martínez, conocido ebanista y primer diputado obrero, y Eufemia Gamarra Saldívar. Estudió en la Universidad San Antonio de Abad y en la Universidad Nacional

Mayor de San Marcos en Lima. En 1905 participó en un homenaje al presidente José Pardo en su visita al Cusco. Se dedicó a la pintura y a la música. Fue alumno de José Castro. Vivió en New York durante 10 años y residió 3 años en París. Conocía el quechua y lo usó en la letra de sus obras corales. Sus composiciones se basaron en cuentos y leyendas nativas. Entre sus obras se encuentran: *Noche de luna en el Cusco*, *Homenaje al Inca Garcilaso de la Vega* (obra premiada en el Cuarto Centenario del cronista), *la suite Kosko*, *Huillcamayo*, *Kosko Ñapaicuiquin*, *Sacsahuma Pucará*, *Chuquillantú* (esquema de ballet). También compuso obras corales como *Kosko Taki*, *Cashua N°1*, *Inti Taki* (fragmento de la *Suite Machupicchu*), *Cashua N°2*. Escribió la suite orquestal que recibió en 1950 el Premio Nacional de Fomento a la Cultura “Luis Duncker Lavalle”. Además ha escrito la canción *Alma sola* (1914) y tiene piezas de orientación europeísta que formaron parte de su *Álbum para piano*. (Tamayo, 1980, p. 273; Romero, 1979, pp. 61-62; Ojeda, 1980, p. 74-77).

Lo que caracterizó a los “Cuatro Grandes del Cusco” fue su participación en diferentes elencos, no sólo como músicos y compositores sino también como fundadores y directores de estos organismos culturales; lo cual los hace importantes gestores y líderes del desarrollo musical cusqueño. Asimismo, sus composiciones no tienen como objetivo pertenecer a la cultura del salón, ya que fue principalmente interpretada en los teatros como complemento del arte dramático cusqueño. Igualmente, la obra de estos músicos, como se mencionó anteriormente, acudió a los elementos histórico-culturales de la sociedad cusqueña, lo cual significa que fue una expresión nacionalista de rasgos regionalistas. Lo mencionado nos motiva a conocer a través del análisis musical –empleando la escucha, criterios estéticos y estéticos– cuáles son los rasgos que la hacen una propuesta telúrica cusqueña.

Capítulo 2

Análisis musical : neutro, estésico, poiético y estético

En el presente capítulo se analiza desde el plano estésico, poiético y neutro cuatro obras representativas de los Cuatro Grandes del Cusco: *Saqsaywaman* de Juan de Dios Aguirre; *Wifala* de Roberto Ojeda Campana; *Al despertar* de Baltazar Zegarra Pezo; y *Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco* de Francisco González Gamarra.

1. *Saqsaywaman (Halcón satisfecho)* es una pieza inspirada en la canción popular del mismo nombre. El Cusco cuenta también con una fortaleza considerada de uso ceremonial³ conocida con el nombre de *Saqsaywaman*.

Su letra es la siguiente

<p>(Lento)</p> <p>Saqsaywaman Qosqoqmaman Arphaykipi chakikipi samachinki llaqtallayta</p> <p>Ñaupá para, qori sara Waqaychanki, saminchanki Inkanchista, llaqtanchista.</p>	<p>Traducción</p> <p>(Lento)</p> <p>Saqsayhuaman madre del Cusco en tus pies en tu raíz descansa mi pueblo.</p> <p>La lluvia de antaño, maíz de oro Guardas y encaminas nuestro pueblo, nuestros Incas</p>
<p>(Huayno)</p> <p>Waynakuna sipaskkuna rijch'ariychis (bis) Kay sumaq q'ochuynikichista takiriyichis Apu Inti llaqtata qowanchis Llak'anaman [sic] qelqanaman samarispá</p>	<p>(Huayno)</p> <p>Jóvenes y señoritas despiértense (bis) Canten esta hermosa felicidad El dios sol nos da luz para trabajar, escribir y descansar.</p>

³ Así lo definen Alejandro Beltrán-Caballero y Ricardo Mar en el artículo “El conjunto arqueológico de Saqsaywaman (Cusco): una aproximación a su arquitectura” (2013, p. 32).

Tiene dos partes. La primera comprende las siguientes secciones: Introducción, A, B, C, B. La introducción *Largo*, en 4/4 cambia luego a 2/4 desde la parte A. Las secciones A y C son las estrofas 1 y 2, respectivamente, mientras que la B es la sección instrumental entre ellas. Esta primera parte utiliza la escala pentáfona sobre las triadas menor de *la* y mayor de *do*. En la Introducción aparecen los motivos *x* e *y* (Imagen 1), ambos iguales rítmicamente. Se diferencian en que *y* utiliza triadas arpegiadas en las notas blancas prolongadas. La melodía de la mano izquierda toca una segunda voz en contrapunto, cuyo motivo se inicia en la segunda corchea del tercer pulso. Esta frase nos invita a dividir nuestra atención en el *interjuego* realizado por la melodía y las réplicas del bajo.



Imagen 1

La melodía emplea la célula *z* compuesta por bicordios con ritmo de negra, dos corcheas y blanca (imagen 2). Además, es recurrente el uso de terceras y cuartas. El acompañamiento en corcheas está construido sobre arpeggios ascendentes basados en la triada menor de *la* y triadas mayores de *do*, *sol* y *mi*.

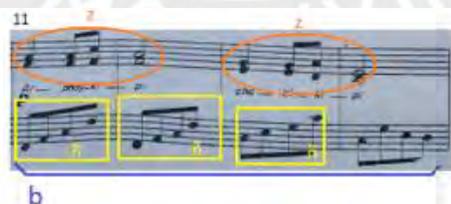


Imagen 2

En la segunda parte, el centro tonal cambia a la triada menor de *re* y mayor de *fa*. Tiene una forma ternaria (ABA) siendo las A instrumentales y la B, los versos que se cantan.

La Introducción utiliza la escala heptáfona en la melodía de la primera frase y el acompañamiento sigue una escala pentáfona sobre las triadas menor de *re* y mayor de *fa* (imagen 3). Este segmento ofrece un gran dinamismo, continuidad y tensión debido a las semicorcheas y los pasajes escalísticos tocados *forte*. (Rowell, 1983, pp. 118-119; 158-161)

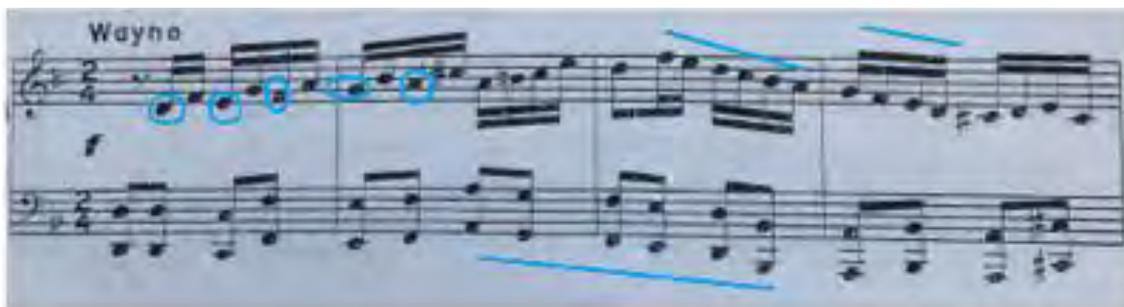


Imagen 3

El acompañamiento utiliza las figuras de semicorcheas y las galopas (imagen 4), las cuales están hechas a partir de la escala pentáfona sobre las triadas menor de *re* y mayor de *fa*. Asimismo, sirven como ritmo motor ya que se repiten constantemente y el *tempo* es rápido, lo cual se percibe como “dinámico” y con vigor. (Rowell, 1983, p.164).

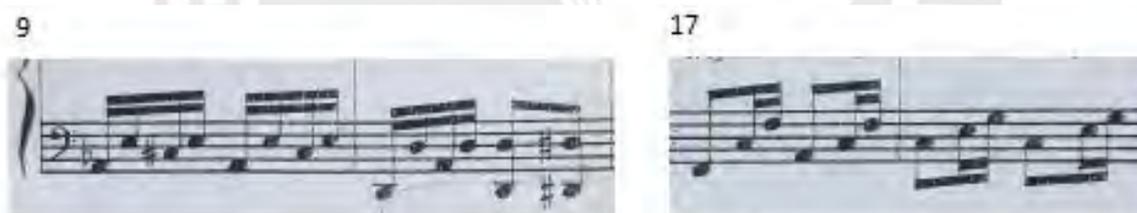


Imagen 4

Por otro lado, las figuras rítmicas *m*, *n* y *o* son empleadas para formar varios motivos (imagen 5). Los primeros motivos comparten el uso de síncopas, las cuales proveen de una sensación de conflicto (Rowell, 1983, p. 168) ya que el acento normativo se encuentra fuera de lo cotidiano y esto genera interés. Otro punto común es que se usan intervalos armónicos de terceras, lo cual nos permite percibir la pieza con un *color* característico. También son comunes los descensos melódicos de terceras, lo cual es una particularidad propia de la

música andina⁴. Asimismo, se suelen usar notas de paso cromáticas o apoyaturas en ambos movimientos (imagen 6).



Imagen 5

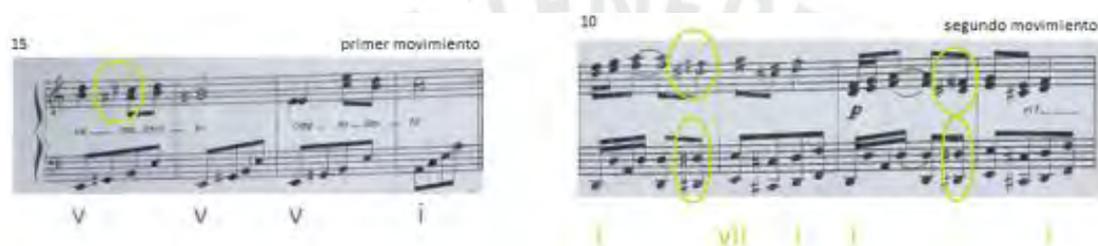


Imagen 6

A través del análisis paradigmático de Ruwet encontramos que cuenta con 18 frases y el patrón predominante es *c*, el cual se presenta con diferentes modificaciones en la parte I. Cada frase está formada por un *c* antecedente y un consecuente. También es el elemento estructural que desarrolla el discurso musical de toda la parte I. La siguiente parte se subdivide en las secciones A, B, A y las frases están formadas por las células rítmicas *i* y *j* en B; y por *d*, *e*, *f* y *g* en A. En la segunda frase (imagen 7) se repiten modificaciones de *f* (*f1*, *f2*, *f3*, *f4*, *f5*) para formar una frase; del mismo modo se repiten los motivos de *g* y sus variantes (*g1*, *g2*, *g3*, *g4*) para formar la tercera frase, siendo ambos motivos los elementos principales para la creación de la melodía. El motivo *f* de la segunda frase es un elemento de “conflicto” y “desviación” (Rowell, 1983, p. 168) gracias a la repetición de cada primera nota del patrón (ver imagen 7). La sección B se desarrolla principalmente utilizando las frases

⁴ Los esposos D’Harcourt luego de analizar una abundante recopilación de música andina afirman que esta tiene una dirección descendente y son comunes los descensos de tercera menor en los finales melódicos. (D’Harcourt y D’Harcourt, 1990, pp. 129-137)

creadas con los motivos *i* y *j* y sus respectivas inflexiones. En este segmento la “tensión” disminuye y el “dinamismo” se mantiene.



Imagen 7.
Repeticiones de las tres primeras notas de cada célula rítmicas *f*.



Análisis Paradigmático N°1a: *Saqsaywaman*

$\frac{1}{x^2} = x^{-2}$ $\frac{d}{dx} x^{-2} = -2x^{-3}$ $= -\frac{2}{x^3}$
$\frac{d}{dx} \frac{1}{x^3} = \frac{d}{dx} x^{-3}$ $= -3x^{-4}$ $= -\frac{3}{x^4}$
$\frac{d}{dx} \frac{1}{x^4} = \frac{d}{dx} x^{-4}$ $= -4x^{-5}$ $= -\frac{4}{x^5}$
$\frac{d}{dx} \frac{1}{x^5} = \frac{d}{dx} x^{-5}$ $= -5x^{-6}$ $= -\frac{5}{x^6}$
$\frac{d}{dx} \frac{1}{x^6} = \frac{d}{dx} x^{-6}$ $= -6x^{-7}$ $= -\frac{6}{x^7}$
$\frac{d}{dx} \frac{1}{x^7} = \frac{d}{dx} x^{-7}$ $= -7x^{-8}$ $= -\frac{7}{x^8}$

Análisis Paradigmático N°1b: *Saqsaywaman*

Los motivos de la segunda parte continúan horizontalmente y a la derecha de la columna de motivos *e* de la primera parte.

Saqsaywaman está grabada en el Caset IVb *Música del Qosqo* y es interpretada por la Agrupación Cultural “Rijch” Ariy Wayna. En el *lento*, el acompañamiento es tocado principalmente por la guitarra y, por momentos, por las mandolinas. La melodía queda a cargo de violines, mandolinas y quenas. Cada semifrase que termina en blanca es acompañada por una melodía complementaria realizada por el acordeón, como ocurre en la segunda frase de la pieza (ver imagen 8). Las mismas funciones ocupan los instrumentos mencionados en el *huayno* de la pieza.



Imagen 8
Segunda frase de la pieza, el acordeón realiza una melodía complementaria.

En el LP *Baltazar Zegarra P., Juan de Dios Aguirre Ch.*, la pieza *Saqsaywaman* fue interpretada por una orquesta típica (según los datos de la contraportada del LP) y dirigida por Roberto Ojeda Campana. El ensamble estaba formado por piano, flautas, clarinetes y violines en la introducción. El acompañamiento está a cargo del acordeón y el piano, mientras que violines, clarinetes y flautas son instrumentos cantantes. La melodía de la segunda frase de la pieza no tiene ninguna réplica melódica a diferencia de la versión anterior. Entre la introducción y la parte A hay una frase que muestra el acompañamiento tocado por el piano, el clarine y el acordeón que se puede interpretar como un recurso para bajar la tensión luego del contrapunto empleado en la introducción, para luego presentar la melodía. En la parte A del huayno, el piano forma parte de la melodía, pero en la B cumple la función de acompañamiento. Igualmente, en la primera versión el acompañamiento está a cargo de las guitarras y mandolinas mientras que en la segunda el piano y el acordeón asumen esa

función. El uso de piano en el segundo audio nos recuerda más a los timbres de música occidental, ya que este instrumento está vinculado a la cultura del salón; en cambio, el primero utiliza instrumentos asimilados por la música andina y se percibe un ensamble más típico.

2. *Wifala* lleva indicado el género de danza triunfal guerrera. Asimismo, está inspirada en la danza *Majeño* (Web Sonolettras). Roberto Ojeda se refiere a ella como una “danza guerrera triunfal, valiéndose de una danza del folclore, alcanza bella expresión musical de lo épico indígena” (Ojeda, 1980, p. 78). El sentido bélico se refleja en el uso de ritmos *yámbicos* a lo largo de la pieza. En el programa de 1935 de la presentación del Centro Qosqo de Arte Nativo en el Teatro Municipal de Lima es descrita como una recopilación y arreglo de Roberto Ojeda Campana u otros miembros del Centro. (Mendoza, 2006, p. 109). En un programa de una de la presentaciones del Centro Qosqo en la década de los 40 se la describió de esta manera:

Wifala es una danza guerrera que se ha conservado incólume desde el incanato. Representa la exaltación de la victoria. Las ñustas, en danza grácil y rítmica, flameando banderines, se unen a los valerosos soldados del Kosko, que dieron triunfo a los estandartes el Inca y extendieron las latitudes del Imperio; que derrotaron, acaso, a los aukas que atentaron contra la soberanía del los Hijos del Sol. Los indios la ejecutan portando largos gallardetes y cubiertos de mantos, como alas, blancos como aquellos.” (Paúcar 1947 ,p. 27, citado por Mendoza, 2006 p. 108).

Esta danza sigue interpretándose en eventos festivos del Cusco hasta la actualidad. Mendoza, también la clasifica como una danza triunfal, bucólica y de espíritu festivo (Mendoza, 2006, p. 109).

El análisis formal muestra que consta de seis partes (Introducción, A, B, C, D, Final) En las primeras dos secciones se utilizó la escala pentáfona constituyendo centros tonales sobre las triadas menor de *re* y mayor de *fa*. Empieza con una introducción *Allegretto*, en la

que se utilizó una sola frase en 3/4. En la frase *a* de la primera parte se emplea el motivo *d*, el cual posee una segunda voz (imagen 9). En las siguientes frases se inserta la figura rítmica en tresillos (*e*) y también hace uso de la figura de la segunda voz en disminución.

Imagen 9



Segunda voz encerrada en círculos azules.

En el acompañamiento se emplean los motivos *f* y *g* (Imagen 10). El primero de ellos se inicia en una tercera armónica y realiza un salto de octava repetida, que luego se mueve en sentido descendente. La repetición de la octava en semicorcheas se percibe de forma incisiva. El carácter bélico de la pieza se caracteriza por la aparición de valores cortos y luego largos como se aprecian en las figuras *f* (imagen 19) y *h* (imagen 20). Asimismo, este carácter se acentúa a través de un proceso de intensificación del ritmo convirtiendo la natural división binaria (dos corcheas por una negra) en una ternaria (un tresillo por negra).

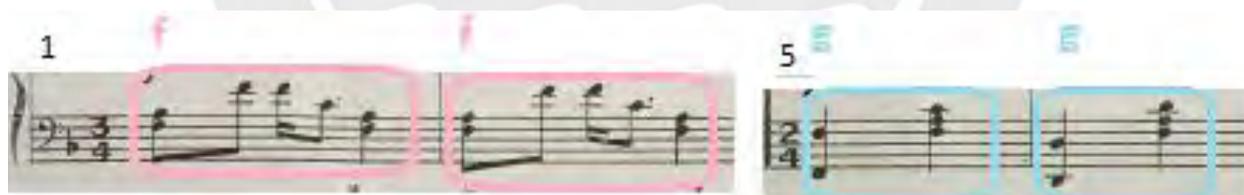


Imagen 10

La segunda parte se construyó utilizando las frases *a*, *a'*, *b*, *c*, *enlace*. Las figuras que predominan en las frases *a* y *a'* son *h* e *i* (Imagen 11). Ambas figuras forman una polimetría de 2 contra 3 y que es percibida como *conflicto* musical, lo cual genera interés en el oyente, ya que combina dos esquemas rítmicos simultáneamente (Rowell, 1983, p 168). También son frecuentes las figuras *j* que resaltan en textura monofónica (Imagen 12) en las frases *b* y *c*.

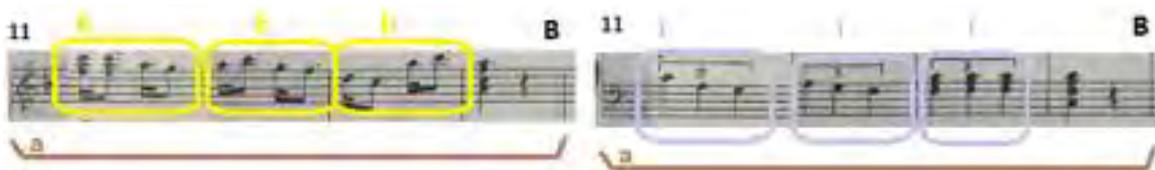


Imagen 11

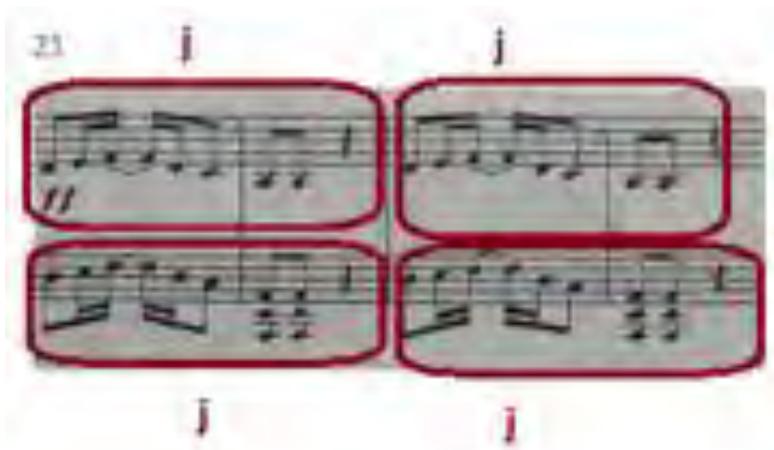


Imagen 12

La tercera parte mantiene el mismo centro tonal y está construida con las frases *a*, *b*, *a*, *b*, y *enlace*. Las frases *a* y *b* comparten las figuras rítmicas *k* y *l* (imagen 13).



Imagen 13

La cuarta parte (D) y el final fueron compuestas en la escala pentáfona sobre las triadas mayor de *do* y menor de *la*. En D se utilizó una frase variada tres veces (*a*, *a'*, *a''*, *aa'''*), lo cual sugiere que es un pequeño tema con variaciones. Se emplearon las figuras *m* y *n* y fueron construidas con saltillos invertidos (imagen 14).

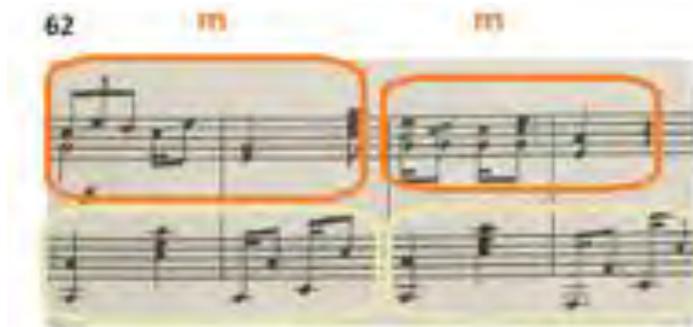


Imagen 14

Como se ha observado en los motivos *d*, *f*, *h*, *k*, y *m* hay presencia de saltillos, los cuales son responsables del carácter bélico de la obra. Estos están presentes tanto en el acompañamiento como en la melodía.

El final, en 4/4, *Allegro*, está compuesto con dos frases repetidas (*a*, *a'*) y el empleo de las figuras *p* y *o* (Imagen 15). Estas últimas frases se perciben muy “dinámicas” por estar en tempo *Allegro* y por usar las figuras rítmicas *p* y *o*, ya que al ejecutarse simultáneamente se oye un diálogo entre ambas niveles.



Imagen 15

Por otro lado, de acuerdo al análisis de Ruwet, *Wifala* consta de 18 frases las cuales se designan como *a*, *b*, *b'*, *c*, *c'*, *d*, *d'*, *e*, *f*, *g*, *f*, *g*, *h*, *i*, *h'*, *i'*, *j* y *j'*. Entre algunas de ellas hay unos enlaces, los cuales no se consideran como frases. Las células rítmicas son *k*, *l*, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r*, *s*, *t* y *u*. Existen variantes de cada una de ellas especialmente de *m* y *o* las cuales forman las frases *g*. Los patrones rítmicos *m4* y *m'4* son iguales a *q1* y *q'1*; sin embargo los nombramos de manera diferente ya que no comparten la misma secuencia melódica. Además,

los patrones *m*, *n*, *o*, *p* y sus respectivas variantes comparten elementos rítmicos como galopas invertidas seguidas de negras con punto y corchea, es decir, notas cortas seguidas de notas largas o viceversa. Estos motivos *yámbicos* representan el carácter bélico de la obra y al encontrarse a lo largo de toda la pieza funcionan como el eje discursivo. Este elemento también ofrece *dinamismo* a la pieza y establece puntos de tensión.



11. $\frac{1}{2} \frac{d}{dt} (v^2) = \frac{1}{2} \frac{d}{dt} (v_x^2 + v_y^2 + v_z^2)$
 $= \frac{1}{2} (2v_x \frac{dv_x}{dt} + 2v_y \frac{dv_y}{dt} + 2v_z \frac{dv_z}{dt})$
 $= v_x \frac{dv_x}{dt} + v_y \frac{dv_y}{dt} + v_z \frac{dv_z}{dt}$
 $= \mathbf{v} \cdot \frac{d\mathbf{v}}{dt}$
 $= \mathbf{v} \cdot \mathbf{a}$
 $= \mathbf{v} \cdot \nabla \phi$
 $= \nabla \cdot (\phi \mathbf{v}) - \phi \nabla \cdot \mathbf{v}$
 $= \nabla \cdot (\phi \mathbf{v})$

Análisis Paradigmático N°2b: *Wifala*
 Se ha ampliado el análisis desde la frase 12 para una mejor lectura.

porque no la encuentro.

En la letra se aprecian frases nostálgicas y desdichadas como “[...] *que amargo es para mí [...] sólo el recuerdo de esta mujer que antes me quería [...]*” entre otras. El autor compuso esta pieza usando la escala pentáfona para la parte melódica y las triadas menor de *re* y mayor de *fa* para lo armónico. El compás es 6/8. El análisis formal evidencia una introducción de 2 frases: la primera, *largo*; la segunda, a *tempo* de yaraví. Asimismo, cuenta con dos secciones. La primera emplea las frases a, a, b, b, c, c y la segunda, a, c’ (variación de la frase c de A) y c’’. En la introducción se empleó la figura *d* (Imagen 17) en la melodía y el acompañamiento. Además, se aprecia el tratamiento de la armonía empleando elementos de la escala heptafónica y uso del acorde V₇ (imagen 18).



Imagen 17

Imagen 18

Las figuras rítmicas predominantes en ambas secciones son *d*, *e* (imagen 17), *g* y *f* (imagen 19). Las primeras dos frases del *yaraví* tiene dirección melódica ascendente y las dos siguientes, dirección descendente, que expresan tensión y respos.

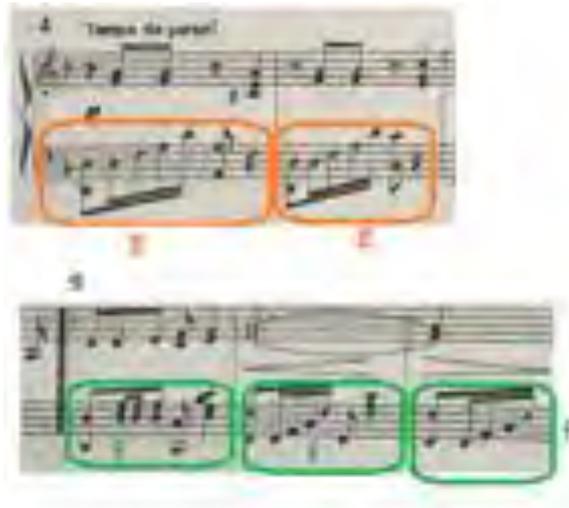


Imagen 19

Se emplean notas de paso cromáticas, las cuales están presentes en las frases *c* de A y en las modificaciones de esa frase en B (imagen 20). Este recurso ofrece *color* a la melodía.



Imagen 20

La obra fue interpretada en el programa del Centro Qosqo de Arte Nativo en el Teatro Municipal de Lima en 1935 (Mendoza, 2006, pp. 110 -111).

Las partituras para piano usadas para el análisis no cuentan con letra, pero ésta sí existe en algunos audios como en el Caset IIIb *Musica del Qosqo*. En esta versión, la pieza es interpretada por Margarita Ludeña (voz) y Édgar Valcárcel (piano). El tipo de canto no es de estilo andino o popular, sino lírico y se percibe como una pieza de salón por esa característica y por ser acompañada por un piano. Asimismo, la percepción del *crecimiento* y descenso del ímpetu se acentúa ya que la música fluye siguiendo un pulso *libre* (el tempo es estirado en los

ascensos melódicos y hacia notas largas álgidas como en las dos primeras frases del *tempo de yaraví*). Otra versión cantada se encuentra en el LP *Flor Ilustre del Cusco* y es ejecutada por el Centro Qosqo de Arte Nativo, un ensamble de violines, mandolinas, guitarras, quenás y voz. La instrumentación de esta grabación, a diferencia de las otras versiones escuchadas, se nota más tradicional ya que emplea instrumentos asimilados por la cultura andina y una técnica de canto diferente a la *lirica*. En cuanto a versiones instrumentales, el disco *Discoteca Peruana: Baltazar Zegarra Pezo (2)* es una de ellas y ofrece la interpretación que hace un conjunto formado por violines, trompeta, flauta travesa, contrabajo, acordeón y clarinete. En esta grabación se aprecia la *suave* melodía a través del uso del *legato* en el acordeón y los violines, mientras que el acompañamiento se orienta a lo áspero en las trompetas, contrabajo y en la flauta travesa. Algunos elementos melódicos adornan la pieza como aquellos que agregan los instrumentos agudos. Las frases poseen un pulso libre y que van, en *rallentando*, hacia lo agudo como ocurre en la tercera frase de la obra (compases 9 al 11), donde el ascenso acumula *tensión* hasta alcanzar la calma en la última nota aguda de la frase, lo cual se puede traducir como un *crecimiento y caída*, que Rowell interpreta como aumento y disminución del ímpetu (cualidad susceptible de percibirse como melancólica) (Rowell, 1983, 161). Sin embargo, si bien las tres versiones usan un ritmo libre, es en la primera donde se percibe mayor libertad y flexibilidad del *tempo* y de los matices.

Por otro lado, el análisis paradigmático de Ruwet muestra que *Al despertar* está formada por 12 frases, las cuales hemos nombrado A, B, C, C, D, D, E, E, F, F, E, E. La primera frase, A, contiene la célula rítmica presente en todas las frases posteriores, pero expresada con variantes melódicas. La célula *d* es una transformación rítmica del motivo *a*, pero tiene un carácter melódico propio, por lo que puede ser considerado como un motivo diferente. Los otros motivos presentes son *c* y *b* los cuales aparecen brevemente. (Ver análisis

pag. 47). La melodía cuenta con una introducción (frases *a* y *b*), una parte **A** (integrada por las frases *c, c, d, d, e, e*) y una parte **B** (con sus frases *f, f, e, e*). El grado de coherencia interna de la obra arranca de un elemento motivico, el motivo *a*, que funciona como un núcleo estructural de toda la pieza. Por esa razón podemos encontrar esta célula como elemento antecedente de los motivos *c* o consecuente del motivo *e* y sus variantes.



The image displays a musical score for a piece titled "Al despertar". The score is written on multiple staves, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The score is organized into sections labeled A and B, with sub-sections a through f. Section A includes sub-sections a, c, d, and e, while Section B includes sub-sections f, e, and e. The score is marked with "INTER" and "O." at the beginning of the first staff. The piece concludes with a final cadence and a double bar line.

Análisis Paradigmático Nº3: Al despertar

En el *DMEH* se indica el año 1914 como la fecha de impresión de la pieza *Paisaje Nº1 Noche de Luna en el Cusco* de la serie *Aires incaicos para piano, Paisajes Musicales* (*DMEH*, Estenssoro, pp. 735). La portada de la primera edición es ilustrada por el compositor con motivos extraídos de los telares Paracas (Pinilla, 2007, pp. 144). La edición consultada lleva una dedicatoria hecha por el mismo autor a su maestro José Castro con la fecha 1919 en el Cusco. El análisis paradigmático de Ruwet y el análisis formal indican que consta de 5 secciones. El autor fue minucioso al indicar el carácter de ellas. En la primera señala “el movimiento tranquilo y sosegado, con languidez y abandono, expresando honda melancolía”; en el segundo, “Aire de ‘Khashua’ (danza indígena). Un poco movido, casi Allegretto”; en el tercero, “Rumor de ‘ttacjteo’ (zapateo indígena)”; en el cuarto, “Lento, grave y misterioso”; y en la quinta retoma “el mismo movimiento que en el primer tiempo” y en la cadencia, “el mismo movimiento que en el segundo tiempo”.

Las secciones primera, cuarta y quinta, compuestas sobre una escala pentátona, se apoyan armónicamente en las triadas menor de *la* y mayor de *do*; la segunda, sobre la triada mayor de *fa* y menor de *re*; y la tercera, sobre la triada mayor de *sib* y menor de *sol*. La primera sección está construida con las frases *a*, *a'*, *b* y *c*; un silencio que extiende su duración con un calderón separa *a'* y *b*, lo cual genera “expectativa” (Rowell, 1983, p. 150). La frase *b* descansa en los dos motivos formados por las figuras *g*, *h*, *i* y *j* (imagen 21). Con las figura *h* e *i* se representa el sonido de las quenas y con *j* el de un arpa, ya que es un acorde arpegiado. En las frases *a* y *a'* aparecen los motivos *e* y *f* (imagen 22), siendo el primero de ellos una constante en toda la obra.

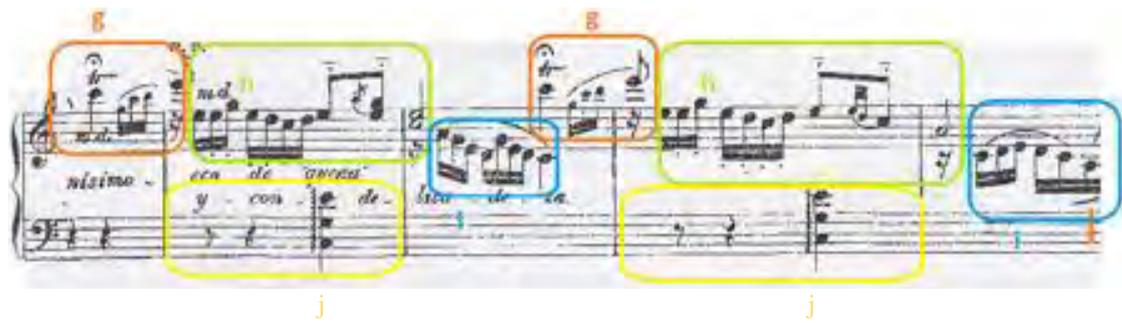


Imagen 21

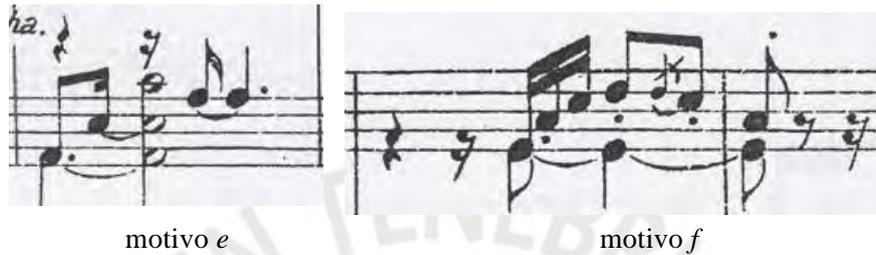


Imagen 22

Un rasgo notorio son unas aumentaciones en la figura *k* y otras en la figura *l*, lo cual refleja un cuidado en los detalles, como si el sonido fuese “color”: pinceladas más tenues y degradadas (Imagen 23), lo que queda reflejado en los matices, de uso muy detallado en esta obra.



Imagen 23

La segunda sección es una *cashua* en 2/4 elaborada con las frases *a*, *a'*, *b*, *a*, *a'*, *b*. Los motivos *m* y *n* forman la melodía de las frases *a* y *a'*. En el acompañamiento predominan las figuras *o* y *p* (Imagen 24). La frase *b* es de carácter más delicado, por la presencia del *staccato* en la articulación, que modifica el volumen y la altura para representar el eco (en la repetición de la semifrase).

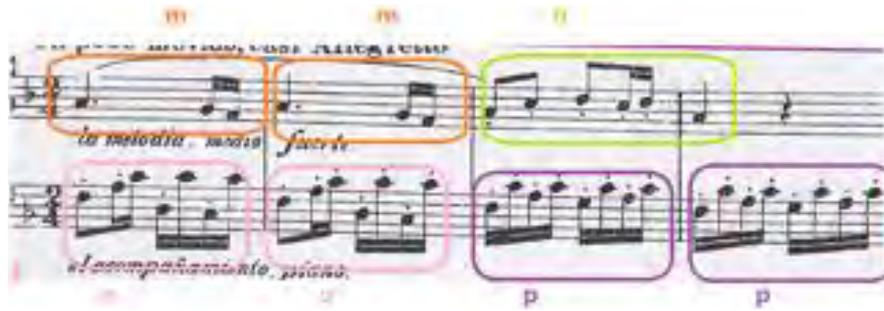


Imagen 24

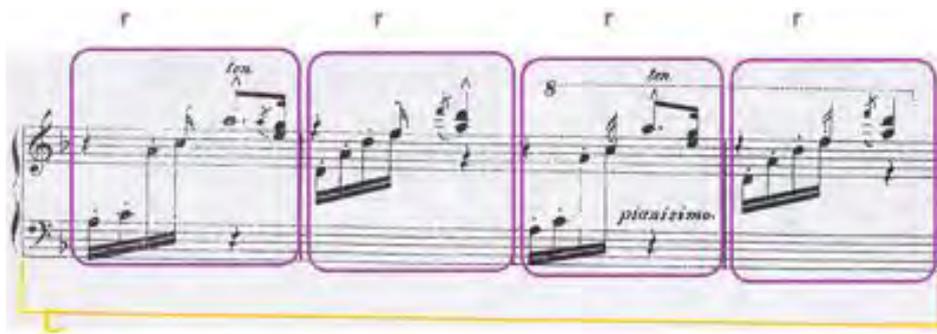


Imagen 25

La tercera sección la forman las frases *a*, *b*, *c*, *a* y *b'* rematadas por una cadencia que expande las frases *b* y *c*. Esta expansión está elaborada con el motivo *s*, formado por figuras en semicorcheas (imagen 26), y la figura *r*, la cual comparte iguales características a la frase *c* de la segunda parte y la frase *c* de la tercera (comparar imágenes 25 y 27). La figura *s* provee de gran *dinamismo* a la pieza por ser un momento muy rítmico, cuya melodía es marcada por la primera y tercera semicorchea de cada pulso. Las acentuaciones en el motivo *s*, tanto en la frase *a* y en la cadencia, y el *stacatto* nos ayudan a evocar el “zapateo indígena” indicado en esta sección de la partitura, mientras que los cambios de registro y volumen en la cadencia, especialmente en la figura *r*, se pueden comprender como el “rumor de ttacjteo”⁵. Es decir nos sugiere que estamos escuchando un huayno y el zapateo de los bailarés a la distancia.

⁵ Leandro Alviña menciona *ttacjteo*, como término que indica un sección de baile en el huayno, y que musicalmente es instrumental, más movida y corresponde a la segunda parte de este género de forma binaria. Asimismo, es descrita como un tipo de glosa, muy adornada y con bordoncillos (Alviña, 1919, p. 12).



Imagen 26



Imagen 27

Los cuadros verdes indican frases construidas con el motivo *r* en la cadencia.

En la cuarta sección, que va del compás 68 al 79 (imagen 28), hay un puente de 4 compases, señalado como *grave y misterioso*. Se utiliza la figura *t* y es acompañada con el pedal de resonancia. Las apoyaturas, el registro grave y el contraste en *forti* proveen una atmósfera de misterio que junto al *tempo* lento son percibidos como *lo intenso* en el sentido propuesto por Rowell, es decir como “un rechazo de la moderación y una afirmación de lo exagerado como impulso artístico de importancia” (Rowell, 1983, p. 118).

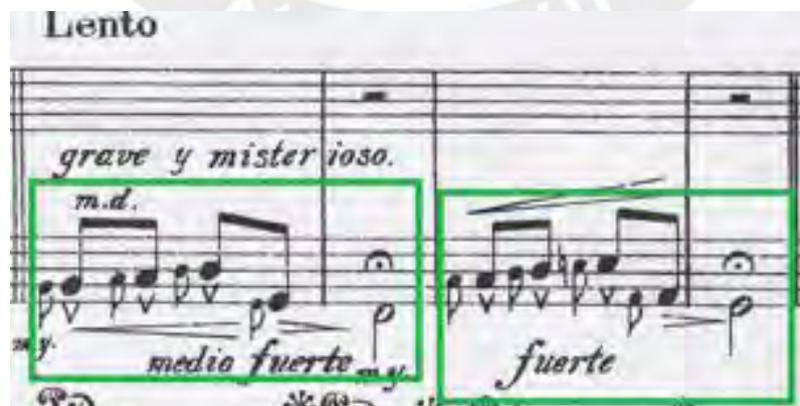


Imagen 28

El compositor se caracterizó por sus minuciosas indicaciones en la partitura, creando aspectos novedosos en las melodías, al jugar con las alturas que producen cambio de *timbres*, cambios de centro tonal, articulaciones, disminuciones, aumentaciones, ritmo, carácter y variantes en los acompañamientos.

A través del análisis de Ruwet se ha podido identificar 10 células motívicas repetidas con modificaciones: *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k*. La figura predominante, y que se repite en las secciones primera, cuarta y quinta es *a* (Análisis IV). Esta figura es modificada tanto rítmica y melódicamente, pero sin perder su esencia: una corchea seguida por una figura de mayor duración. Las melodías de las frases en las secciones primera, segunda y quinta hacen patente sentimientos de “introspección” y “contemplación” en la repetición con modificaciones del motivo esencial mencionado, lo cual refleja el valor de lo “íntimo” (Rowell, 1983, 118). Las células motívicas *g* y *h* presentes en la tercera sección representan “complejidad” al formar frases con mucha información debido a sus cambios constantes de velocidad, notas y registro.

En la quinta sección es notorio un contraste lírico (frases 28-31) en oposición a uno más percusivo, rítmico (frases 32-35) y “dinámico” (Rowell, *ibidem*). Este último contraste evoca el sonido de unas tinas que se disuelven en un eco, simbolizado a través de la disminución del *tempo* y la *prolongación* de la nota larga de la célula *a*. Estos cambios de *tempo* no sólo se dan al final de la obra, sino que es algo común en cada sección, lo cual refleja que uno de los *valores* “temporales” de la obra es el “tempo libre” (Rowell, 1983, p. 166).



Análisis Paradigmático N° 4a: Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco
Secciones primera (A) y segunda (B)



Análisis Paradigmático N°4b: Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco
 Se repitió la frase 12 para una mejor comprensión del cuadro

The image displays a musical score for 'Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco'. The score is organized into 14 staves, with a vertical line on the left side indicating the measure numbers. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections by brackets on the left: section 'D' covers staves 21 through 26, and section 'E' covers staves 27 through 31. The music features a mix of rhythmic patterns and melodic lines across the different staves.

Análisis Paradigmático N°4c: *Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco*
 Vista panorámica desde la frase 14 de la tercera sección (C)

23

24 **D**

25

26

27 **E**

28

29

30

31

32

33

34

35

Análisis Paradigmático N°4d: *Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco*
Ampliación de la parte D y E.

En nuestro análisis comprobamos el uso de elementos considerados como cusqueños. El valor estético de lo exótico, es decir diferente a lo propio, no está presente en el ámbito perceptual de los autores, pero sí en el de los oyentes ajenos a esta realidad, como el público europeo, ya que pueden identificar como no familiares a su propia cultura el uso de las escalas pentáfonas, del quechua y de ritmos y melodías andinas.

A continuación, de acuerdo a los principios planteados por Albert Fuchs, haremos un acercamiento estético a las obras de los 4 grandes del Cusco. Fuchs plantea seis consideraciones a tenerse en cuenta:

- 1.- Toda obra de arte es accesible a nuestra inteligencia y sensibilidad; no existe sin nosotros.
- 2.- La obra de arte tiene sus propios modos de expresión.
- 3.- La obra de arte no necesita ser explicada; ella dirá la mayor cantidad de cosas posibles (principio de concentración que estimula la imaginación)
- 4.- Dentro de la obra de arte cualquier parte es indispensable, por lo que se subordina a la función del todo; la forma artística nos da la impresión de unidad (forma orgánica).
- 5.- Esta forma debe ser lo suficientemente expresiva para que el artista llegue, gracias a ella, a imponer su visión.
- 6.- La obra de arte es suficiente por ella misma, llevará su explicación en ella misma, será autónoma. (Fuchs, 1919, p.117, citado por Weber, 1980, p. 22)

Siguiendo el primer principio, cuando nos acercamos a estas obras nos percatamos de que poseen sonoridades no plasmadas en la partitura para piano, sino en el hecho interpretativo, de perfiles singulares que nos hablan de una realidad cultural específica: la del Cusco “incaico”. Su escucha, su lectura, su apreciación nos remite a un mundo que alcanzamos a definir como muy diferenciado del resto de las expresiones, académicas o populares del Perú.

Por lo mismo, y de acuerdo al segundo principio, estas obras corresponden al “sentir” de un grupo de músicos cusqueños que respondieron a la necesidad de crear una “música cusqueña”. Para ello emplearon elementos musicales y extramusicales, es decir recursos histórico-culturales propios de la realidad cusqueña para desarrollar un discurso musical. Al escuchar la música, inmediatamente se perciben estos elementos: pentafonía, uso del quechua, ritmos y melodías andinas, armonía heptafónica –lo que refuerza la idea de mestizaje– e instrumentos musicales propios de la región y europeos asimilados a la música cusqueña. Esta música “suena al Cusco” y para quienes no están familiarizados con la cultura cusqueña de manera inmediata, se escucha “algo” que no encaja en lo que tradicionalmente pensamos que es la música desde la visión occidental. Desde los títulos, desde los primeros compases o desde las introducciones, la música estimula nuestra imaginación y nos invita a pensar en lo andino, en lo cusqueño, en el pasado incaico. Un ejemplo es la pieza *Saqsaywaman* de Juan de Dios Aguirre cuyo título alude a la monumental arquitectura inca y a la historia y que el autor elabora sobre motivos melódicos cusqueños. El análisis musical semiológico y estético nos revela la organicidad existente entre las partes que conforman el todo en estas obras. Un ejemplo de ello es la célula *a* (Ver análisis paradigmático N°4a, N°4c y N°4d) en la pieza *Paisajes N°1* de González Gamarra, porque actúa como el elemento unificador de toda la obra, que va modificándose para dar vida a todas las partes, sin que ninguna de ella pueda suprimirse o aislarse a riesgo de romper la unidad de la pieza.

La propuesta de los “Cuatro Grandes” del Cusco alcanzó amplia repercusión en la sociedad cusqueña y nacional, como lo manifiesta la considerable discografía de su música interpretada por diversos elencos como el Centro Qosqo de Arte Nativo, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, la Orquesta Sinfónica de la Asociación Pro Lirica del Perú, la Orquesta Típica “Rijch’ariy Wayna”, la Orquesta de Cámara Cusco y músicos solistas como Guadalupe Parrondo, Armando Guevara Ochoa, Eduardo Velazco y Pablo Ojeda, entre otros.

Los títulos de esta discografía distinguen a la música de estos compositores como “músicos cusqueños” o música propia del Cusco. Veamos algunos títulos:

- *Música del Qosqo*, Casette 2 - Meza, L. (Director). Orquesta Sinfónica Nacional del Perú.
- *Baltazar Zegarra P., Juan de Dios Aguirre Ch., Discoteca Peruana, Serie: Autores Cuzqueños* - Orquesta Típica (1970).
- Colección: *Música del Qosqo*, Casette 1, 2, 3, 4 - Varios intérpretes.

La música de los Cuatro Grandes del Cusco fue interpretada en diversas obras dramáticas y en las giras de algunos de ellos tanto a nivel nacional (Festival de Amancaes) como internacional (Misión Peruana de Arte Incaico). Dicha música fue empleada como una síntesis de lo que distingue a la cultura cusqueña ante otros públicos. Los Cuatro Grandes lograron imponer su visión musical de la realidad que vivieron, de la historia y cultura que heredaron e hicieron de ella una expresión del Cusco y del Perú contemporáneo, de tal suerte que sus composiciones continúan formando parte del repertorio de elencos cusqueños de larga vida como el Centro Qosqo de Arte Nativo.

A continuación, se explicará la propuesta semiológica de Jean- Jacques Nattiez y la aplicación que se dio en esta investigación. Nattiez propone que el objeto de estudio – obra de arte, gesto estético, enunciado lingüístico o acción social– es una forma simbólica ya que como producción humana posee una realidad material. Estas huellas materiales son portadoras de significaciones tanto para quienes las producen como para quienes las perciben (Nattiez, 1997, p. 6). Es decir, en el ámbito musical tanto el compositor como el oyente son capaces de atribuir significado a una partitura, a sus detalles en ella como texto o a la forma en que es interpretada, a las dinámicas empleadas, al por qué hay valores estéticos que predominan más que otros, a la construcción melódica, al idioma empleado en las letras y así a distintos elementos que la constituyen. Todo lo empleado en una obra musical tanto en su

creación como en su interpretación tiene la cualidad de poder asignársele un significado, de ser un signo. Como aclara Nattiez “el signo remite a su objeto por el intermediario de una cadena infinita de interpretantes, donde los interpretantes no son personas, sino otros signos que se constituyen [...] en portadores de átomos de significación desencadenados por el signo inicial en su designación del objeto” (Nattiez, 1997, p. 6). Esto permite comprender que cada escucha, intérprete o cualquiera que se aproxime a la música, a la partitura o un video de ella atribuirá significaciones distintas, por lo que el compositor y los receptores podrán coincidir o no en los significados que atribuirán a la música y a los elementos que la constituyen.

Nattiez aplica el modelo semiológico tripartito de Jean Molino (1975), el cual se constituye por tres niveles:

- a) Dimensión poética: Comprende a las significaciones que pertenecen al universo del emisor (Nattiez, 1997, p. 9). Por ello se estudió los elementos exteriores de la obra, aplicando así un *análisis poético externo*⁶ (Nattiez, 1997, p.13). Se tomó en cuenta elementos biográficos, anotaciones en la partituras, elementos rítmicos que empleó el autor, idioma de las letras, entre otros puntos.
- b) Dimensión estética: Comprenden las significaciones construidas por los receptores. En las piezas analizadas se recurrió a las relaciones entre audios, partituras y los valores estéticos definidos por Lewis Rowell en su texto *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* (1983) y los principios estéticos propuestos por Albert Fuchs.
- c) Dimensión neutra: Descripción analítica y objetiva del objeto de estudio (o *huella material*). En esta investigación las huellas materiales analizables son las

⁶ “El musicólogo puede proceder a partir de documentos exteriores a la obra – cartas, intenciones, esbozos- con la ayuda de los cuales interpreta desde el punto de vista poético las estructuras de la obra[...]. (Nattiez, 1997, pp. 13 -14)

partituras y los audios de ellas. Recurrimos al análisis formal, rítmico, melódico musical y a la descripción de la instrumentación utilizada en los audios.

Por lo mencionado anteriormente, no es coincidencia que los elementos tomados para la composición de estas piezas sean escalas pentáfonas sobre triadas mayores o menores, motivos yámbicos, formas musicales andinas, el idioma quechua. Asimismo, el uso de referencias andinas y prehispánicas en los títulos y letras, así como el empleo de instrumentos tradicionales e instrumentación asimilada por la música andina. Tampoco es azaroso que los compositores hayan participado en conjuntos musicales donde la temática andina, prehispánica y cusqueña fue caracterizada. Esto se debe a que la música fue un medio simbólico, un signo, en el que se plasmó un discurso y una forma de pensar en los que coincidieron un conjunto de compositores. Es a través de la música que se representó un mensaje de sentido de *pertenencia, diferenciación y multiplicidad* –conceptos utilizados por Eduardo Restrepo para definir *identidad*– que agrupó elementos tradicionales (melódicos, instrumentales, formas musicales y estéticos) con los occidentales (instrumentación, formas, escalas, entre otros) en su propuesta (Restrepo, 2012, P.p. 132 -136). Asimismo, Benedict Anderson en su texto *Comunidades Imaginadas*, define la idea de nación (nacionalismo) como comunidad imaginada, ya que esta es inventada o creada por sus integrantes y es pensada como soberana y limitada (Anderson, 2006, pp. 22-25). Esto permite decir que estos músicos cusqueños construyeron una identidad y la plasmaron en la música a través del uso de los elementos musicales regionales; al igual que hicieron sus contemporáneos en el arte, la investigación, la literatura y la fotografía (como analizamos en el primer capítulo). Por estas razones se considera que la música de los Cuatro Grandes del Cusco fue una propuesta nacionalista de corte regional.

CONCLUSIONES

La realización de esta tesis demostró que la incorporación de elementos de la tradición musical y cultural cusqueña en la obra de los Cuatro Grandes del Cusco” contribuyó a la creación de un movimiento de carácter nacionalista, pero de un irrenunciable sello regional. Para alcanzar esta afirmación se utilizaron las partituras y material sonoro de las siguientes obras: *Saqsaywaman* de Juan de Dios Aguirre; *Wifala* de Roberto Ojeda Campana; *Al despertar* de Baltazar Zegarra Pezo y *Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco* de Francisco González Gamarra. Las muestras fueron analizadas siguiendo el modelo semiológico tripartito de Jean Molino y Nicolas Ruwet y el análisis estético a partir de los planteamientos de Albert Fuchs y Lewis Rowell.

La importancia de esta obra es la original sonoridad conseguida a través de la elaboración de una música que reúne una tradición estética andino-cusqueña, en si misma, y la música urbana académica. Esto se revela en las cuatro obras analizadas por el uso de la pentafonía, considerada como escala representativa de la música indígena, sobre una armonización heptáfona, escala representativa de la música occidental. Asimismo, este encuentro entre lo andino y lo occidental se expresa en el uso de formas musicales como el huayno, la cashua y el yaraví; y en el uso de instrumentación andina junto a instrumentos europeos asimilados.

Las piezas expresan la temática indicada en sus títulos, anotaciones de carácter y/o letra de las canciones. *Saqsaywaman* tiene una intención ceremonial y espiritual; asimismo, lleva el nombre del complejo arqueológico que se considera de uso religioso. La expresión ceremonial se representa en la letra de la pieza, en el *tempo* lento y el empleo de figuras de larga duración. La parte de *huayno* tiene un aire más jubiloso, que se puede interpretar como una fiesta luego de una ceremonia o procesión religiosa. *Wifala* es una danza guerrera y

sustenta carácter bélico en los rítmicos yambicos empleados. *Al despertar* expresa el sentimiento nostálgico de los yaravíes a través del crecimiento y descenso del “ímpetu”. Esto se observa claramente en las grabaciones, ya que se pueden escuchar los matices y el uso del *tempo libre*. *Paisaje N°1, Noche de Luna en el Cusco* es la obra estéticamente más elaborada ya que recurre a diferentes cambios de volúmenes, indicaciones de carácter en la partitura así como de *tempo*. Presenta pasajes de valor estético “atlético” lo cual hace que se perciba técnicamente más compleja por la dificultad en la ejecución. Las grabaciones de *Saqsaywaman, Al Despertar* y *Wifala* fueron ejecutadas principalmente por ensambles cuya instrumentación y arreglos es más elaborada respecto de lo expuesto en las partituras para piano. De ello deducimos que las partituras para piano de estas piezas no fueron pensadas como el resultado final de estas obras sino como una forma de legitimar por escrito una música que solía ser de creación y transmisión oral.

Todas las piezas están sustentadas en uno o más motivos decisivos que cumplen una función estructural; ya que estos elementos aparecen a lo largo de las obras pero con modificaciones.

Por otro lado, los Cuatro Grandes del Cusco fueron extraordinarios impulsores y difusores de la música cusqueña, participaron y fueron compañeros en diferentes asociaciones y conjuntos. Asimismo, dirigieron y fundaron varias instituciones, lo cual les ha dado peso, prestigio y reconocimiento a sus carreras y ha permitido que se destaquen frente a otros músicos de la época. Son claros ejemplos de las posibilidades de la autogestión musical y pueden servir como modelos a seguir. La creación de instituciones, sociedades y conjuntos demuestra que hubo un intercambio y difusión de principios entre ellos y la sociedad en la que vivieron.

El nacionalismo musical en el Cusco adoptó características regionales ya que se apoyó en elementos de la realidad inmediata de los compositores, tanto en la musical como la histórico-cultural. La música, al ser un medio simbólico, un signo, en el que se puede plasmar discursos, fue un canal donde la incorporación y encuentro de los elementos regionales y occidentales significó la expresión de la identidad de los músicos y de la creación de una idea de nación desde una perspectiva regional.



11. Bibliografía

- Alviña, L. (1929). La música incaica: Lo que es, y su evolución desde la época de los incas hasta nuestros días. *Revista Universitaria. Órgano de la Universidad Nacional del Cuzco, Vol. II* (Año XIII), 299-328.
- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la fusión del nacionalismo*. Primera edición español. México D. F. : Fondo de Cultura Económica.
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú.*, N° 6, 414-519. Recuperado a partir de http://bvirtual.bnpp.gob.pe/cod_libro.php?cod_libro=675
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina (Una Introducción)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Carredano, C. (2010). El piano. En Carredano, C. y Eli. V., *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, t. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Cotler, J. (2005). *Clases, estado y nación en el Perú* (2da ed.). Lima: IEP.
- D'Harcourt R. y M. (1990). *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: OXY
- Estenssoro, J. C (1999). Perú. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 8. Sociedad General de Autores y Editores.
- Eli, V. (2010). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. En Carredano, C. y Eli. V., *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, t. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Estenssoro, J. y Valcárcel, E. (1999). Ojeda Campana, Roberto. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 8. Sociedad General de Autores y Editores.
- Fubini, E. (2015). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (2da ed.). Madrid: Alianza Música.

- Iturriaga, E., y Estenssoro, J. C. (1999). Búsqueda de una nacionalidad: Emancipación y República: Siglo XIX. En AA.VV., *La música en el Perú* (2da ed., 115-122). Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Jancsó, K. (2009). *Indigenismo político temprano en el Perú y la Asociación Pro-Indígena*. (Tesis doctoral). Escuela de Doctorado de Historia, Universidad de Szeged.
- Justiniani, E., y Ttupa, E. (1985). *Antología de la música cusqueña siglos XIX y XX* (1ra ed.). Cusco.
- Kuon, E. (2010). Imágenes del incanismo e indigenismo en la cultura expresiva del Cuzco del siglo XX. *Arkinka. Revista de arquitectura, diseño y construcción*, N° 173 (Año 14), 90 -99.
- Los Cuatro Grandes de la Música Cusqueña*. Sonoletras. (marzo 24, 2012). Recuperado el 15 de Octubre de 2018 <http://sonoletras.blogspot.com/2012/03/los-cuatro-grandes-de-la-musica.html>
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Miranda, R. (2011). La música en Latinoamérica en el siglo XIX. En Miranda R. y A. Tello, *La música en Latinoamérica*. México D.F.: Secretaría de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático
- Molino, J. (1995). El hecho musical y la semiología de la música. En *Reflexiones sobre semiología musical*. Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (coords.), Juan Carlos Zamora (trad.), 111-172. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nattiez, J. (1997). Semiología musical: el caso de Debussy. En *Reflexiones sobre semiología musical*. Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (coords.), Juan Carlos Zamora (trad.), 2- 39 .México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Ojeda, P. (1980). *Importancia del indigenismo* (3ra ed.). Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Padilla, A. (1995). *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez* (Tesis doctoral). University of Helsinki, Department of Musicology. Helsinki.
- Panorama Histórico y Cultural*. Recuperado el 17 de Octubre del 2018.
http://www.munipomacanchi.gob.pe/entidad/PM_MUNICIPALIDAD_DETALLE.asp?pk_id_entidad=704&pk_id_tema=7727&pk_id_sub_tema=9402.
- Paz, J. (2017). *Lo indígena, fotografía y documento en la obra de Martín Chambi: Cusco 1920-1950*. (Tesis maestría) Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado. Lima.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. (Tesis doctoral). Universidad de Helsinki. Instituto de Investigación de las Artes, Musicología. Helsinki.
- Pinilla, E. (2007). La Música en el Siglo XX. En AA.VV., *La música en el Perú* (2da ed., 127-148). Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Poole, D. (2000). *Visión, Raza y Modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima : Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Raygada, C. (1956). Guía Musical del Perú. *Fénix. Revista De La Biblioteca Nacional del Perú*, 12(1-77), 13(1-82), 14(1-95).
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Romero, R. (1979). *El indigenismo y sus manifestaciones en el arte musical peruano* (Tesis bachillerato). Lima: PUCP.
- Romero, R., y Estenssoro, J. C. (1999). Aguirre, Juan de Dios. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 1. Sociedad General de Autores y Editores.

- Rowell, L. (1983). *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* (1ra ed.). Buenos Aires: Editorial Celtia.
- Stevenson, R., y Estenssoro, J. C. (2007). Cusco. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 4. Sociedad General de Autores y Editores.
- Stein, L. (1979). *Structure and Style (Expanded Edition): The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami: Summy-Birchard Company Inc..
- Tamayo, J. (1980). *Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Tello, A. (2011). La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días. En Miranda R. y A. Tello, *La música en Latinoamérica*. México D.F.: Secretaría de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Valcárcel. E. (1999). Zegarra Pezo, Baltazar. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (Ed.), t.10. Sociedad General de Autores y Editores, p. 1181.
- Weber, É. (1980). *La recherche musicologique. Objet, méthodologie, normes de présentation*. París: Éditions Beauchesne.

12. Discografía

- Baca, R. (Dir.) (s/f). *Q'osqo Llaqta: Centro Q'osqo de Arte Nativo* [LP]. Lima: IEMPSA
- Baca, R. Director de orquesta (s/f). *Flor Ilustre del Cuzco [sic.]* [LP]. Lima: IEMPSA.
- Guevara Ochoa, A. Director Orquesta Sinfónica de la Asociación Pro Lírca del Perú (s/f). *Música del Qosqo Caset 1*. [CASS].

La Rosa, L. (Director). Orquesta de cámara; y Ojeda, R. (Directo). Orquesta típica (s/f). *Roberto Ojeda Campana. Discoteca Peruana. Serie: Autores Cusqueños*. Lima: IEMPSA.

Ludeña, M. (soprano); Valcárcel, E. (piano); Velasco, E. (voz); Parrondo, L. (piano); Institución Coral Inti; Coro Polifónico Municipal Cusco; Ojeda, P., (guitarra). (s/f). *Música del Qosqo*. cassette 3.

Meza, L. A. (Director). Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (s/f). *Música del Qosqo*. Cassette 2.

Ojeda, P. (guitarra); Parrondo, L. (piano); Velazco, E. (tenor); y La Rosa, L. (Director). Orquesta de Cámara. (s/f) *Discoteca Peruana. Serie: Autores Cuzqueños. Mariano Ojeda, Pio W. Olivera, Roberto Ojeda, Manuel Monet, José Castro, Calixto Pacheco, Leandro Alviña, Baltazar Zegarra* [LP]. Lima: IEMPSA.

Orquesta Centro Qosqo de Arte Nativo (s/f). *Carnaval de Canas: Centro Qosqo de Arte Nativo* [LP]. Lima: IEMPSA.

Orquesta Típica (1970). *Baltazar Zegarra P., Juan de Dios Aguirre Ch., Discoteca Peruana Serie: Autores Cuzqueños*. [LP] Lima: IEMPSA.

Los Cuatro Grandes de la Música Cusqueña (2012). Recuperado el 10 de Octubre de 2018 <http://sonolettras.blogspot.com/2012/03/los-cuatro-grandes-de-la-musica.html>

Parrondo, L. (piano); Guevara Ochoa A. (violín). (s/f). *Discoteca Peruana. Serie: Autores Cuzqueños, Francisco González Gamarra, Víctor Guzmán, José Domingo Rado, Armando Guevara Ochoa*. [LP] IEMPSA.

Centro Qosqo de Arte Nativo. *Repertorio Musical* (s/f). Recuperado el 20 de Noviembre de 2017 <http://centroqosqodeartenativo.com/es/repertorio-musical/>

Valdez, E. (charango); Barreto, J. (guitarra); Lira Magisterial Cienciana; Centro Qosqo de Arte Nativo; Lobaton, C. (voz); Orquesta Típica “Rijeh’ariy Wayna”; Orquesta de Cámara Cusco; Grupo Expresión; Grupo Machupijchu (s/f). *Música del Qosqo*. Cassete 4.

Apéndice
Partituras

a) *Saqsaywaman*

Saqsaywaman

JUAN DE DIOS AGUIRRE CHOQUECUNZA

Largo

f

f Saqsaywaman

P Saqsaywaman

Saqsaywaman

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of six systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines, and dynamic markings are placed throughout the score.

The first system has a vocal line with lyrics "mi - se - re - re - re" and a piano accompaniment. A dynamic marking **f** is present. The second system has a vocal line with lyrics "mi - se - re - re - re" and a piano accompaniment. A dynamic marking **f** is present. The third system has a vocal line with lyrics "mi - se - re - re - re" and a piano accompaniment. A dynamic marking **f** is present. The fourth system has a vocal line with lyrics "mi - se - re - re - re" and a piano accompaniment. A dynamic marking **ff** is present. The fifth system has a vocal line with lyrics "mi - se - re - re - re" and a piano accompaniment. A dynamic marking **ff** is present. The sixth system has a vocal line with lyrics "mi - se - re - re - re" and a piano accompaniment. A dynamic marking **f** is present.

The name "Wayne" is written at the beginning of the sixth system.

This image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, and there are some performance instructions like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece appears to be in a minor key, given the presence of a flat in the key signature.

System 1: Treble clef, bass clef. No lyrics.

System 2: Treble clef, bass clef. Dynamic marking *p*. Lyrics: *rit.*

System 3: Treble clef, bass clef. Chord symbols: *C*, *F#m*. Lyrics: *Why do - we - not - see - the - light*

System 4: Treble clef, bass clef. Lyrics: *we - see - the - light - why - do - we - not - see - the - light*

System 5: Treble clef, bass clef. Dynamic marking *f*. Lyrics: *Why do - we - not - see - the - light*

System 6: Treble clef, bass clef. Lyrics: *Why do - we - not - see - the - light*

b) *Wifala*

WIFALA
Danza Triunfal Guerrera

Allegretto ROBERTO DJEDA CAMPANA

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is marked 'Allegretto'. The second system features a first ending bracket. The third system includes a 'Tempo primo' marking. The fourth system contains a first ending bracket. The fifth system concludes with a double bar line and a repeat sign. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The notation is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The piece features several dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include *Meno* (diminuendo) and *Piu Mosso* (ritardando). The music is characterized by a mix of chords and melodic lines, with some sections featuring a more active bass line.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of three systems of staves. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the first measure of the treble staff. A double bar line with repeat dots is located at the end of the system. The second system is marked *Allegro* above the first measure. It continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *f* is placed above the first measure of the treble staff. A double bar line with repeat dots is at the end of the system. The third system concludes the piece with a final cadence. A dynamic marking of *fff* (fortissimo) is placed above the final measure of the treble staff, followed by the word *rall* (rallentando). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

c) Al despertar

AL DESPERTAR
Yaraví
BALTAZAR ZEGARRA PEZO

Largo

Tempo de yaraví

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*. The score is written in a cursive, handwritten style.

d) Paisaje N°1 Noche de Luna en el Cusco



A mi estimado profesor de piano se fue a casa

El autor



Paisajes Musicales.

Serie de Aires Inocuos
para piano

Cuena 192

PAISAJE Nº1

Noche de Vinos en el Cuzco

J. GONZÁLEZ GAMARRA

El movimiento tranquilo y suscitado,
con larguillas y aberturas,
representa la vida nocturna.

Aire de "Kancha" (danza indígena)
Un poco movida, casi Allegretto

92

le entredós *molto forte*
el acompañamiento piano

molto forte
pianissimo - como era

pianissimo

3
Danza de Yajaira
 (Española Indígena)

Danza rítmica sobre Lái lo rítmico una esfera real ota, my pitámo y esfera lóal 'Yajaira'

4

5

6

7

ritardando
andantino para terminar pianissimo *ritando sempre pianissimo*

Lento

Lento
piano y misterioso
molto forte

muy pianissimo y con delicadísima
piano

El mismo movimiento que en el primer tiempo
pianissimo
sine contrabasso

The musical score consists of six systems of notation. The first two systems are for the piano accompaniment, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system introduces the vocal line in the treble clef, with lyrics in Spanish: "El ritmo marcando como el pulso tiempo." Below the vocal line, the lyrics "pau - so - si - mo como un ven - tu - ro ab - so - lu - to" are written. The fifth system continues the piano accompaniment with lyrics "pau - so - si - mo" and "calman - do". The sixth system continues the piano accompaniment with lyrics "muy puer - til - lino" and "casi - nada". The score concludes with a double bar line and the word "Fin" in the bottom right corner.