

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra y la
representación de lo Incaico

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que

presenta:

Luis Ortega Caldas

Asesor:

Aurelio Efraín Tello Malpartida

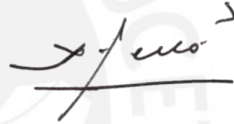
Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Aurelio Efrain Tello Malpartida**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *La ópera Ollanta de José María Valle Riestra y la representación de lo Incaico*, del autor **Luis Ortega Caldas**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **19%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **14.dic.2021**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 05 de mayo del 2025

Nombres y apellidos del asesor: Aurelio Efrain Tello Malpartida	
DNI: 06506114	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7974-7101	

Resumen

La presente tesis realiza un análisis de los elementos que evocan lo llamado “tradicional”, “autóctono” o “incaico” dentro de la ópera Ollanta de José María Valle Riestra, con la finalidad de dar mayores luces sobre el aporte del compositor en la representación de lo que se conoce como nacional en el imaginario colectivo. En el primer capítulo se describe una aproximación biográfica y musical del compositor, abordando detalles de su vida profesional en el Perú y Francia. También se describe los rasgos estilísticos de Valle Riestra y las influencias que éste tuvo con compositores europeos. Seguidamente, se describe la ópera Ollanta dentro del contexto de su estreno (1900) y reestreno (1920). Se analiza la combinación de lo llamado “culto” y “autóctono” en un solo formato, describiendo los elementos musicales que se usaron para representar la peruanidad. El segundo capítulo se refiere a los estilos que el compositor desarrolló en la ópera. Los dos temas que se abordan son el yaraví y la cashua para la representación de lo incaico. Se desarrolla un análisis de los elementos retóricos de cada fragmento.

Palabras clave: representación, incaico, culto, autóctono, indigenismo, yaraví, cashua.

Abstract

The present thesis makes a analysis of the elements that evoke what is called “traditional”, “indigenous” or “inca” inside of the Opera Ollanta by José María Valle Riestra, with the purpose of give greater lights about input of composer in the representation of what is know as national in the collective imaginary.

In the first chapter it is described biographical and musical approach by composer, addressing details of his profesional life in Peru and France. As well the Valle Riestra’s stylistic features are described and the influence that him had with European composers.

Next, the Opera Ollanta is described inside the context of its premiere (1900) and rerun (1920). It’s analized the combination of called “cult” and “indigenous” in a single format, describing the musical elements that were used for peruanity represent.

The second chapter refers to styles that composer had developing in the Opera. The two topics that address is the yaraví and the cashua to representation of andean. It develops an analysis about each musical rhetorical fragment.

Keywords: representation, inca, cult, indigenous, indigenism, yaraví, cashua.

*A mi madre Elizabeth Caldas,
a mi compañera de vida Dessire Lopez y
a la memoria de mi madre Delia Caldas Medina*



Agradecimientos

A Dios por brindarme las herramientas necesarias para seguir con los estudios musicales a lo largo de mi carrera universitaria.

A mi asesor, Aurelio Tello, por su apoyo académico en este trabajo de investigación; le agradezco su paciencia y disposición en brindarme las estrategias necesarias para profundizar en la tesis.

A la maestra Elmira Pouroundjan por su apoyo en la preparación del repertorio de titulación.

A la investigadora Vera Wolkowicz, quien me facilitó la partitura orquestal de la ópera Ollanta.

A Chris Valle Riestra, descendiente del compositor, quien tuvo la amabilidad de compartir información fotográfica del reestreno de la obra.

A la Biblioteca Central de la PUCP, por facilitarme la reducción para piano de la obra en medio de esta coyuntura tan difícil como la pandemia.

A mi familia por su soporte emocional en este proceso de estudios. Agradezco cada gesto de apoyo incondicional.

A mi compañera de vida Dessire López por sus palabras de motivación y consejos en este proceso de titulación, por animarme a seguir adelante en mis metas como profesional.

Índice

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos	v
Índice.....	vi
Índice de tablas	vii
Índice de figuras.....	viii
Introducción	1
Capítulo 1. José María Valle Riestra (1858-1925): Una aproximación biográfica y musical	14
1.1. Perfil biográfico del compositor	14
1.2. Formación académica y rasgos estilísticos	17
Capítulo 2. La ópera Ollanta de José María Valle Riestra: descripción y análisis	21
2.1. Dialogo entre lo “autóctono” y lo “culto”	25
2.2. Elementos del imaginario sobre lo “nacional” en el libreto de la música.	26
2.3. Estilos musicales utilizados en la ópera Ollanta	30
2.4. El uso del yaraví como representación de lo incaico	32
2.5. El uso de la cashua como representación de lo incaico	48
Conclusiones.....	58
Referencias bibliográficas.....	62

Índice de tablas

Tabla 1 Lista de instrumentos en el primer y segundo acto de la ópera Ollanta	24
---	----



Índice de figuras

Figura 1 <i>Ariette: obra para voz y piano con letra española de María Paz Sainsborg</i>	19
Figura 2 <i>Motete Oh Salutaris plegaria a 4 voces dedicada a Pedro López Aliaga</i>	20
Figura 3 <i>Unión estilística de Valle Riestra con Verdi</i>	27
Figura 4 <i>Acto I, escena III</i>	28
Figura 5 <i>Fragmentos para voces femeninas</i>	30
Figura 6 <i>Acto I, escena II</i>	31
Figura 7 <i>Acto II, escena II</i>	33
Figura 8 <i>Fragmento del acompañamiento orquestal del yaraví del acto II, escena II</i>	34
Figura 9 <i>Acto II, escena III – Parte I</i>	35
Figura 10 <i>Acto II, escena III - Parte II</i>	36
Figura 11 <i>Acto II, escena III - Parte II</i>	37
Figura 12 <i>Pasaje de violín I en el acto II, escena III</i>	38
Figura 13 <i>Fragmento del segundo yaraví con acompañamiento del acto II, escena III – Parte I</i>	38
Figura 14 <i>Fragmento del segundo yaraví con acompañamiento del acto II, escena III - Parte II</i>	39
Figura 15 <i>Motivo de la cashua del tercer acto</i>	41
Figura 16 <i>Breve fragmento de los yaravíes del tercer acto</i>	42
<i>Breve fragmento de los yaravíes del tercer acto</i>	42
Figura 17 <i>Último dúo yaraví interpretado por los personajes principales – Parte I</i>	43
<i>Último dúo yaraví interpretado por los personajes principales – Parte I</i>	43
Figura 18 <i>Último dúo yaraví interpretado por los personajes principales - Parte II</i>	44
Figura 19 <i>Último dúo yaraví interpretado por los personajes principales - Parte III</i>	45
Figura 20 <i>Último yaraví coral del tercer acto</i>	48

Figura 21 <i>Fragmento del acto I, escena II</i>	50
Figura 22 <i>Motivo principal de la cashua del acto I, escena II</i>	50
Figura 23 <i>Notas de la escala pentatónica en modo cinco</i>	51
Figura 24 <i>Escala pentatónica de la cashua del acto I, escena II</i>	51
Figura 25 <i>Acto III, escena VIII</i>	52
Figura 26 <i>Acto III, escena VIII – Parte I</i>	53
Figura 27 <i>Acto III, escena VIII - Parte II</i>	54
Figura 28 <i>Acto III, escena VIII – Parte I</i>	56
Figura 29 <i>Acto III, escena VIII - Parte II</i>	56



Introducción

A lo largo de nuestra vida republicana (y antes de ésta también), hemos tenido importante material de música académica (que se conoce hasta el día de hoy como música clásica), creada por compositores reconocidos en el país, pero que, con el paso de los años, han ido quedando en el olvido y en muchos casos, en el anonimato. José María Valle Riestra Corbacho (1859-1925) es, en la actualidad, uno de los compositores poco recordados, pero, a finales del siglo XIX e inicios del XX, fue muy importante a nivel nacional e internacional.

En el marco del Bicentenario de nuestra Independencia, se ha querido, por medio de esta investigación, resaltar a este compositor, por su aporte y legado. También, se expone cómo nuestra historia republicana (al igual que en muchos países vecinos de nuestro continente) fue diseñada por medio de imaginarios que hasta la actualidad siguen vigentes para representar lo “autóctono”.

El musicólogo Aurelio Tello afirma en la Revista Musical Chilena (2001):

La obra de compositores como José María Valle Riestra (1858 -1925), Luis Duncker Lavalle (1874 – 1922), Daniel Alomía Robles (1871 -1942), José Castro (1872-1945), Luis Pacheco de Céspedes (1895-1985) o Federico Gerdes (1873-1953) se constituyó en pionera de una música de arte con color nacional. Cada uno de ellos tomó diversos elementos de la tradición musical peruana que encajaron en las más diversas formas y géneros. Ollanta de Valle Riestra fue el primer intento de crear una ópera nacional [...] (párr.1).

La corriente nacionalista del Perú y de los demás países latinoamericanos fue una manera de “recuperar el pasado perdido” o, como lo describe el mismo Tello (2011), “Los años aurales del siglo XX aparecieron marcados por la impronta de las corrientes nacionalistas que derivaron de las búsquedas del siglo XIX por encontrar una voz propia para nuestros pueblos” (p.145). Para el siglo XX la reflexión sobre la música de América Latina se

hizo dentro de un ideal nacionalista impulsado por diversos regímenes políticos y con ello, una tendenciosa toma de conciencia e identidad (Miranda, 2011).

Clara Petrozzi (2010) asienta en su artículo “Identidades en la música peruana del cambio del milenio. El caso Circomper”, en la sección “Identidades en la Música Peruana”, que las construcciones identitarias se manifestaron en base a composiciones que evocan lo patriótico, como marchas e himnos (pp.47-48).

Para el siglo XIX, desde la llegada del músico Andrés Bolognesi hasta la época de compositores como Pasta, Rebagliati y Maffezzoli, se vivió en Lima un interés por la ópera. En los inicios del siglo XX, ésta se convirtió en una expresión muy gustada por la sociedad de ese tiempo (Pinilla, 1980). Según Rengifo (2014):

La ópera era el espectáculo preferencial de las clases altas y de toda persona que se considerara como culta, refinada y, por consiguiente, perteneciente a la “gente decente”. Considerada como un arte civilizado y muy apreciado en Europa, lugar considerado símbolo de cultura y modernidad (p. 36).

Artistas como Daniel Alomía Robles, con su ópera *Illa Cori* (1911), y Ernesto López Mindreau, con su ópera *Cajamarca* (1926) (Pinilla, 1980) contribuyeron en este campo. En este trabajo se aborda la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra para ver cómo y cuáles fueron los elementos musicales que se utilizaron para una representación del pasado peruano, o de lo “incaico”. Según Gerard Béhague (1996):

Como en el caso del teatro, el desarrollo de la música incaica en el Perú debe ser entendido dentro del contexto de un esfuerzo nacionalista de corte indigenista que se desarrolló fuertemente en todo Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XX (citado en Mendoza 2006, p. 37).

La ópera *Ollanta* ha servido de modelo para puestas en escenas contemporáneas como la ópera *Akas Kas: La promesa del guerrero* (2012), del compositor Nilo Velarde, que más

allá de su similitud en cuanto a la temática, en lo musical apela a lo autóctono, utilizando transcripciones de melodías de la cultura Chimú contenidas en el código del obispo Baltasar Martínez de Compañón (1737-1797).

José Tamayo Herrera (1998) en su libro *Liberalismo, indigenismo y violencia en los países incaicos (1850-1995)*, menciona sobre los antecedentes de la problemática del indio que

Los planteamientos de tipo social reivindicativo e ideológico entorno al problema del indio en los países centrales incaicos pueden ser rastreados desde el siglo XIX en el Perú. Concretamente encontramos en Pío Benigno Mesa, escritor y político, bibliófilo y librero cusqueño una de sus primeras manifestaciones (p. 29).

También en su antología *El pensamiento indigenista*, explica cómo se gestó este concepto en el Perú en los siglos XIX y XX (desde 1867 hasta 1957, al que denomina indigenismo republicano), sobre todo en tres departamentos del país: Lima, Cuzco y Puno. Tamayo afirma que

Los tres indigenismos básicos tienen diversos matices, el cusqueño es principalmente historicista y sociólogo [Sic], constructor de teorías y doctrinas de inspiración y destino incaico, el puneño es principalmente literario, aunque no faltan tampoco las reflexiones sociológicas y jurídicas. El limeño se nutrió en un principio de la cantera del Derecho, y luego por la influencia primero del anarquismo y luego del marxismo derivó hacia un tipo de indigenismo nacional con fuerte contenido socialista, representado principalmente por Mariátegui (Tamayo, 1981, pp.10).

Así mismo, se refiere a un periodo cumbre y de auge para el indigenismo durante los años 20 (entre 1926 y 1930) citando a Karl Jaspers, quien llama a este periodo cenital como

“tiempo-eje”. El autor se pregunta: ¿Por qué el problema del indio alcanzó el relieve que lo hizo el movimiento ideológico nacional más importante durante el período de Leguía? El hace este cuestionamiento en vista de que, en los años del oncenio, hubo un interés por revalorar al indígena y su cultura de varias maneras, una de ellas, a través de la actividad de intelectuales como Francisco Tudela y Varela, Manuel Vicente Villarán, Dora Mayer, Pedro S. Zulen y Joaquín Capelo entre otros, que escribieron sobre este asunto en el diario El Deber de la Asociación Pro Indígena.

El escritor cuzqueño, en su prólogo, define el concepto de indigenismo como un movimiento que busca expresar la auténtica identidad nacional, a través de lo incaico; como un anhelo incipiente de verlo como un todo, para representar y redefinir al Perú como un estado multinacional (Tamayo,1981).

Una visión distinta la da José María Arguedas (1967) en su artículo “El indigenismo en el Perú”, cuando hace una crítica a los intelectuales José de la Riva Agüero y Osma y Víctor Andrés Belaunde “[...] Analizan la historia y reivindican la “grandeza” del Imperio Incaico, pero no se ocupan del indio vivo, marginado de todos los derechos constitucionales republicanos. Lo ignoran” [...] (p.2).

Otra interpretación del indigenismo lo plantea Rodrigo Míguez Núñez (2010) en su artículo “Las Proyecciones del indigenismo jurídico sobre la propiedad andina”. Míguez dice “El indigenismo es un movimiento ideológico que mediante diversas expresiones posiciona al indígena en el centro de la problemática de una nación. Aspira de este modo a expresar una identidad nacional, en nuestro caso, aquella andina [...]” (p. 767).

No solo el indigenismo estuvo presente en el escenario cultural del país, sino también el nacionalismo. Diversos compositores denominados como nacionalistas o americanistas crearon obras que fomentaran una identidad propia, a pesar de la influencia estética de Europa (Wolkowicz, 2017).

En el artículo “Chopin pentatónico”, Vera Wolkowicz (2017) dice lo siguiente,

A principio del siglo XX, sobre todo alrededor del período de los centenarios de independencia, se sucede en Latinoamérica una necesidad de construir, o en otros casos de reforzar los símbolos que diferencien a su nación de otras, replicando los nacionalismos europeos contruidos a mediados del siglo XIX (p. 46).

El clima intelectual de los músicos latinoamericanos, con sus conocimientos adquiridos en las escuelas de Europa contribuyeron al esfuerzo de hacer representaciones del imaginario cultural de cada país de la región.

Justificación

Muchos investigadores coinciden en una mirada crítica sobre el desarrollo musical del Perú en la última centuria. Enrique Pinilla, en su artículo “La música en el siglo XX” describe el desarrollo académico en los inicios del siglo pasado y afirma que tuvo un crecimiento atípico con relación a otras artes.

El estudio de la obra de José María Valle Riestra permite comprender la influencia de los diversos estilos del romanticismo y en específico de la ópera romántica, adecuada a la narración del tema peruano Ollanta. Así mismo, permite entender los componentes derivados de la ópera romántica con relación a la ópera de Valle Riestra. Por otro lado, se podrá corroborar posibles influencias estilísticas de compositores referentes a este género como Rossini, Verdi y Wagner. Se estará haciendo algunas comparaciones con la ópera Aida de Verdi con el fin de buscar similitudes estilísticas.

La revisión del material audiovisual de la puesta en escena del año 2004 de la ópera Ollanta como un referente para este estudio, ayudará a determinar rasgos musicales característicos del compositor. Otro elemento a revisar será la reducción de piano de la ópera, esto con el objetivo de contrastar algunas diferencias con la versión orquestal (si es que las

hubiera). Se debe señalar que se ha estudiado poco del lenguaje musical de Valle Riestra y en ese sentido se podría considerar este estudio como un punto de partida para futuras investigaciones.

Para una mayor comprensión de la ópera Ollanta, la presente tesis hace una revisión profunda de las fuentes musicales aplicando estrategias de estudio como el análisis armónico - retórico en los pasajes seleccionados, poniendo en evidencia el sentido retórico del uso de los acordes invertidos en momentos de tensión e inestabilidad. Además, se realiza el estudio de la instrumentación que se desarrolló en la obra para reflejar lo incaico a través del uso de los colores tímbricos que el compositor usó como recurso. Finalmente, se analiza la incorporación de cachuas y yaravíes en fragmentos vocales e instrumentales para resaltar momentos dramáticos, de tristeza y alegría con carácter nacional.

Por último, la presente tesis pretende revalorar la obra del compositor José María Valle Riestra y su ópera Ollanta y a partir de ella reflexionar acerca de cómo se concebía lo tradicional, a través de una serie de estereotipos que hasta el día de hoy siguen vigentes (Rengifo, 2014). El trabajo apunta a ver cómo se dio el estreno de obras locales en un medio dominado por la interpretación de óperas italianas y en qué medida Valle Riestra logró su propósito de establecer una escuela nacionalista teniendo como ejemplo la ópera Ollanta. A inicios del siglo XX hubo grupos musicales y compañías de teatro que dieron su aporte a la representación de lo peruano a través de sus funciones.

Otro punto de estudio será el contexto en el que se reestrena la ópera, debido a que en aquellos años el Perú celebraba el centenario de su Independencia en medio de un gobierno que fomentó a su criterio el espíritu patriótico. Se considera oportuno que las Artes Escénicas en el Perú, a través de este estudio, elaboren una reflexión sobre la construcción de identidad en tiempos republicanos.

Pregunta de investigación

Musicólogos como Juan Carlos Estenssoro, Enrique Iturriaga, José Quezada Macchiavello, Aurelio Tello, Raúl Renato Romero, entre otros, estudiaron sobre la música en la vida cultural en el Perú. Dentro de las investigaciones realizadas, siempre ha habido elementos nuevos de estudio. En la presente tesis, se desea responder a cuatro cuestionamientos sobre la ópera Ollanta de José María Valle Riestra.

La música, como todo arte, no solamente se limita a expresar cuestiones estéticas, sino ideas y discursos. Por ello se formula la siguiente pregunta:

¿Cómo se incorporaron en la ópera Ollanta los elementos de la tradición musical peruana para lograr una representación de lo “incaico”?

Una siguiente pregunta es ¿Cuál fue el impacto social que produjo la ópera de Valle Riestra, y que papel jugaron los elementos musicales o literarios para la representación de nuestro pasado “incaico”?

Continuando la línea de preguntas, Tello (2004) dice en su artículo “Aires nacionales en la música de América latina como respuesta a la búsqueda de identidad”, que el nacionalismo musical se gestó en el siglo XIX y se llamó de esta manera en los años 20 y 40 del siglo pasado, como una respuesta a la separación de la corona española (p. 7). Dentro de ese contexto nacionalista, se estrena la ópera Ollanta. ¿De qué manera los elementos como la cashua y el yaraví incluidos en la ópera, ayudaron a enfatizar lo nacional? ¿Fue el componente pentatónico en la obra en general un factor imprescindible para la representación de lo incaico?

Son estos asuntos los que se desarrollan en este trabajo de investigación, analizando la ópera para contestar las preguntas formuladas.

Objetivos

Objetivo general

Estudiar la incorporación de elementos de la tradición andina en la ópera Ollanta de José María Valle Riestra.

Objetivos específicos

a) Analizar la armonía que usó el compositor para acentuar el aspecto dramático de la obra y cómo los acordes de inversión ya mencionados en la justificación tienen un papel importante en el lenguaje retórico de Valle Riestra. Además, cómo lleva con este recurso al oyente a una conexión con la representación de peruanidad expresada en fragmentos de la obra. De esta manera se pondrá en evidencia la noción de unidad nacional expresada en la música de este compositor.

b) Analizar la instrumentación, con los recursos de la orquesta sinfónica, para recrear sonoridades cercanas a la música “incaica”. El compositor expuso a través de los instrumentos orquestales lo tradicional para la época, evocando la música de ese “pasado glorioso” y a su vez olvidado. Por ejemplo, el uso del arpa como acompañamiento de uno de los yaravíes de la ópera es un buen punto de referencia. En el presente análisis se habla sobre las decisiones que Valle Riestra tomó al escoger los instrumentos adecuados para transportar al oyente a lo “incaico”.

c) Entender el contexto en el cual se dio el reestreno de Ollanta, que significó la consolidación del nacionalismo musical en José María Valle Riestra. La obra en sí marca un antes y un después en la historia de la ópera en el país. Su trascendencia no se limita sólo al idioma (fue la primera en ser escrita en castellano), sino a la necesidad que en esos tiempos se tenía de consolidar una idea de unidad en nuestra identidad peruana.

d) Comprender cómo el reestreno de la ópera se enmarcó en la política de la Nueva Patria del presidente Augusto Bernardino Leguía. El contexto político de ese momento hizo que el gobierno de este presidente pusiera interés en el contenido tradicional que la obra tiene, sobre todo en el mensaje del imaginario incaico. A principios del siglo XX se gestó la

idea de revalorar nuestro pasado inca; dentro de este pensamiento estaba inserta la idea de reivindicar al campesino oprimido y marginado de los Andes.

Metodología

La metodología es analítica, ya que se centra en el análisis de la partitura orquestal de la obra, que contiene los dos primeros actos, el libreto de Federico Blume y Luis Fernán Cisneros, sumado con la reducción de piano que se conserva en el sótano de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como fuente secundaria se contó con el material audiovisual de la puesta en escena realizada en la huaca Puellana, Miraflores, el 30 de marzo del 2004 (Rengifo, 2014) publicado en YouTube. Dicho video fue una transmisión del canal del Estado en el marco de la 45ª Reunión anual del BID. El concierto fue organizado por Pro Lírica (Rengifo, 2014).

En el capítulo II se analiza el comportamiento melódico y armónico de la cashua y el yaraví, mostrando transcripciones y profundizando en el análisis estilístico.

Estado de la Cuestión

Durante el siglo XIX, el Perú fue testigo de diversas actividades realizadas por músicos extranjeros. Artistas como el genovés Andrés Bolognesi, Juan Carlos Eklund, Enrique Pasta, Francisco de Paula Francia, Claudio Rebagliati, Reynaldo Rebagliati, José J. Kuapil y Napoleone Maffezzoli, contribuyeron a la impronta musical del país (Pinilla, 1980). Según Enrique Pinilla (1980) junto a ellos destacó José María Valle Riestra, nacido en 1858, y cuya formación musical empezó desde los 9 años de edad (p. 509).

Cuando Valle Riestra compuso su ópera *Ollanta*, tuvo la idea de hacer una obra con características nacionales. Según Rebagliati (1924), el compositor dice:

Era la época de la ocupación chilena y vencidas ya nuestras armas y apagados por la desgracia y el destino nuestros ímpetus patrióticos, yo hube de buscar en la música un lenitivo para aquellas horas de desesperanza y zozobra. Y me

dediqué con ahínco al estudio del folklore y proyectaba escribir una ópera sobre un tema incaico [...] (citado en Iturriaga & Estenssoro, 2007).

En el tomo XVI de la Historia de la República del Perú de Jorge Basadre (1968), el historiador señala la incidencia que tuvo este compositor limeño en el ambiente cultural de ese entonces y, sobre todo, el prestigio que ostentó. Entre las actividades importantes que se llevaron a cabo, como el debate sobre una edición oficial del Himno Nacional del Perú, la opinión de Valle Riestra fue tomada en cuenta por su reconocida trayectoria (p.121).

Enrique Pinilla (1980) en su “Informe sobre la música en el Perú”, da una descripción sobre el autor, resaltando su formación en el extranjero y su desempeño como compositor, director de orquesta y maestro. También menciona aspectos musicales de la ópera Ollanta, como el registro vocal de cada cantante y el estilo de la obra en general (p. 509).

En el año 2014, el historiador David Rengifo Carpio publicó su libro *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, Nación y Sociedad a inicios del Oncenio*. Rengifo aborda la ópera de Valle Riestra con una mirada histórica y social, resaltando que, si bien se apoyó el reestreno de la ópera con fines políticos, no era esa la intención de José María Valle Riestra ni de los autores del libreto. Rengifo (2014) señala que:

Las características de dicha obra coincidieron con parte del discurso de la Patria Nueva y el proyecto cultural leguista; razón por la cual el Estado tuvo interés en “Ollanta”, lo cual no significó necesariamente que ellos simpatizaran, avalaran o quisieran incorporarse al Leguismo (p. 131).

Esta ópera se había estrenado en el año 1900 (Basadre, 1968), durante el gobierno del presidente Eduardo López de Romaña, y no tuvo una buena acogida. Antes del estreno de 1900, se ejecutó una romanza interpretada por el tenor Alberto Sormani, el 6 de marzo de 1883 (p. 129).

Rengifo (2014) anota que Federico Blume (autor del libreto para el estreno de 1900), Luis Fernán Cisneros, (que lo modificó para el reestreno en 1920), y el mismo José María Valle Riestra, plasmaron en la ópera Ollanta un arte genuinamente nacional (p.131).

Romero (2002), en su libro *Sonidos Andinos*, dice que:

Hasta la década del cuarenta los investigadores interesados en la música andina enfocaron su atención en dos aspectos fundamentales: la reconstrucción histórica de la música “inca”, y la estructura de la escala musical en las melodías andinas contemporáneas. Ambos temas fueron tratados dentro de una concepción evolucionista de la cultura, a través de la cual se llegó a establecer una analogía entre lo “inca” y la cultura andina contemporánea. Esta última fue considerada como una mera supervivencia de una civilización ancestral, que había permanecido a través del tiempo básicamente intacta. En consecuencia, conclusiones obtenidas de las investigaciones sobre la historia de la música “inca” fueron aplicadas a la escena contemporánea, y viceversa (p.11).

Con esta visión de reconstruir el pasado musical incaico, Valle Riestra compuso su ópera Ollanta. Otros compositores peruanos del siglo XIX contemporáneos a él, recurrieron, en la mayoría de los casos, a la escala pentafónica para representar lo “nacional”, o lo “incaico”. Esta escala es la que siempre se utilizó en la música académica peruana cuando se quería apelar a lo “tradicional” o “autóctono”. Para mediados del siglo XX, hubo compositores que exploraron nuevas técnicas vanguardistas, alejándose de lo estrictamente pentafónico.

Por diversos estudios etnomusicológicos, se sabe que en el mundo pre hispánico se utilizó no solo una escala musical de cinco notas, sino otras escalas de mayor o menor

registro. Lo que no se conoce es cómo sonaba la música de los incas y de otras culturas del antiguo Perú, ya que no hay registro alguno. Según Romero (2017):

La conclusión principal de lo observado, en materia de escalas musicales en esta muestra, es la confirmación de que la pentatonía no es de manera alguna una escala predominante en la música andina, sino una de las tantas posibilidades escalísticas que se utilizan (p.98).

Volviendo a Valle Riestra, Estenssoro (2002) señala que el interés de hacer una ópera de corte nacionalista, surge a partir de la guerra con Chile: “A los desastres de la guerra con Chile siguió el periodo de la reconstrucción nacional. La guerra fue el momento definitivo para el afianzamiento de la corriente ‘nacionalista’” (p.118). Muchos músicos, incluyendo a Valle Riestra, motivados por esta coyuntura, escribieron obras con carácter nacionalista.

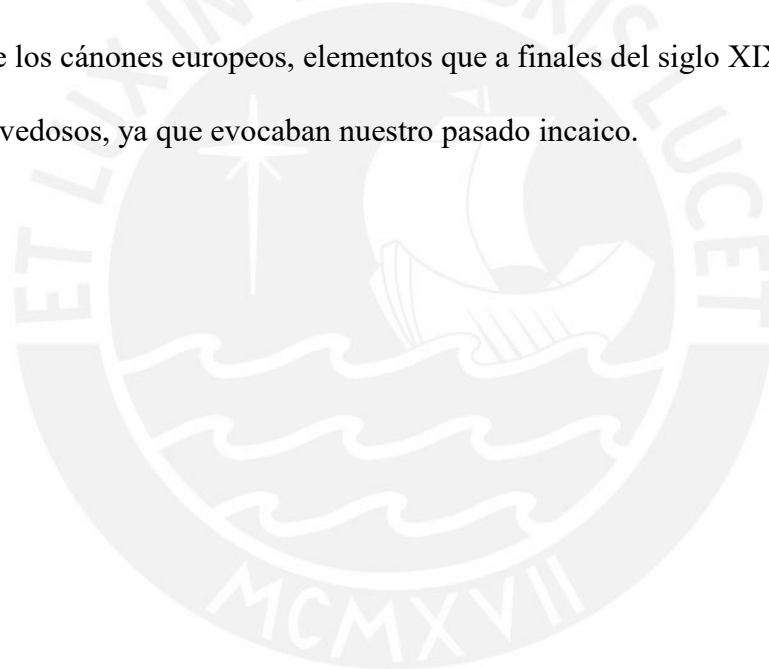
Tello (2011) menciona que el nacionalismo fue un movimiento que se gestó en el siglo XIX, trayendo consigo toda su pluralidad de alcances en cuanto a lenguaje y resultados en el continente latinoamericano (p. 7).

El año 2020, el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú publicó, en el marco de su programa de difusión “Saberes musicales”, un video en el cual la investigadora argentina Vera Wolkowicz hace una comparación entre Daniel Alomía Robles y José María Valle Riestra. Según Wolkowicz:

[...] Si bien Alomía Robles no tuvo una formación profesional en música como lo tuvo Valle Riestra, su interés por la música del pasado, lo llevó por distintas ciudades del Perú, realizando recopilaciones que dividirían entre música Incaica, es decir de origen precolombino, y música mestiza, que se supone es la combinación de esa música con las tradiciones musicales provenientes de Europa a partir de la colonización. [...] Por otro lado el compositor José María Valle Riestra, a diferencia de Robles, tuvo una

formación de músico profesional en Europa. Durante el siglo XIX los italianos Claudio Rebagliati y Enrico Pasta, escribieron obras musicales con temática nacionales peruanas, y es en esta línea en donde se inserta Valle Riestra. Siguiendo el modelo de los nacionalismos musicales europeos, que sustentaban el uso de melodías y /o ritmos folclóricos, en el marco de una música académica llamada por entonces “universal”, pero que refería particularmente a las tradiciones musicales de Alemania, Francia e Italia, Valle Riestra compuso sinfonías y óperas que se condecían con esta perspectiva [...]

Valle Riestra fue uno de los compositores que gracias a su formación académica, insertó dentro de los cánones europeos, elementos que a finales del siglo XIX fueron considerados novedosos, ya que evocaban nuestro pasado incaico.



Capítulo 1. José María Valle Riestra (1858-1925): Una aproximación biográfica y musical

1.1. Perfil biográfico del compositor

Valle Riestra nació en Lima el 9 de noviembre de 1858 (Pinilla, 2007). Otros autores, como Rodolfo Barbacci, señalan que nació en 1859 (1949, p. 506). Fue uno de los compositores limeños de música académica más destacados de fines del siglo XIX y principios del XX. En Lima, Valle Riestra tomó clases con el reconocido pianista Benjamín Castañeda (1846-1913). Según Carlos Raygada (1963):

Castañeda experimentaba un especial deleite en la educación musical de la juventud y llegó a constituirse en el primer profesor de Lima, al que acudieron, durante una actividad de treinta años, los mejores talentos locales, que él perfeccionó con no superada eficacia. Tuvo entre sus alumnos a un músico que más tarde habría de lograr sobresaliente posición en nuestro mundo artístico: José María Valle Riestra (p.7).

En *La música en el Perú*, Enrique Pinilla (1985) dice que este compositor: “[...] tuvo una sólida preparación académica obtenida en sus estudios en Europa, la cual, unida al prestigio de André Gédalge, garantizaron sus amplios conocimientos técnicos.” (p.137). Así mismo, Barbacci (1949), en su artículo “Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano”, dice que “A los pocos años fue llevado a Londres y después a Paris para cursar estudios clásicos. Su vocación musical fue contrariada por sus padres, que deseaban dedicarlo a las leyes. Pero en Paris pudo estudiar con A. Gédalge (armonía, contrapunto, y orquestación) y otros” (p.506).

Enrique Pinilla (1980), en su texto indica que Valle Riestra inició sus estudios en Londres a la edad de 9 años con el maestro Crepin (p.509).

En el libro *Música Popular en Lima: Criollos y Incaicos*, José Antonio Lloréns Amico (1983) describe a Valle Riestra como un compositor limeño de formación netamente europea y con estudios en los centros musicales más reputados de la época (p.100).

Entre sus maestros estuvo André Gédalge (1856-1926), quien fuera compositor, teórico musical y docente. Gédalge influyó en personalidades como Ravel y Florent Schmitt, entre otros (Citado en The Jewish Virtual Library).

Las obras más destacadas del compositor son *Elegía para Orquesta* (1908), *Ollanta* (ópera en tres actos estrenada en 1900), *Ave María* (1923), la fantasía incaica *Pachacútec, el conquistador*, *En Oriente* (para piano, y boceto sinfónico), *Rondel* (piano), *Melodía* (canto y piano), *La Rosa de Jamaica*, *El cigarrero de Huacho*, la opereta *La Perricholi*, canciones, piezas para piano y el “*Dies Irae*” de la Misa de Requiem (obra inédita de 1913), *Atahualpa* (ópera inédita e incompleta en tres actos), *Reminiscencias de la Opera Ollanta* (para piano), *Dúo-Yaraví* (de Ollanta, canto y piano), (Barbacci,1949; Pinilla, 1980).

Jorge Basadre (1968) menciona que en 1900, Valle Riestra envió una carta a Rebagliati expresando su disconformidad con las alteraciones en la música y letra que se hacían al Himno Nacional y le sugirió una edición correcta. En respuesta a esa carta, Rebagliati expuso que la obra que Valle Riestra sugería, ya estaba concluida, y que Alzedo había autorizado el arreglo hecho por él (p. 121).

Santiago Agurto Calvo (2004) en su libro *Levantando la humillada cerviz*, dice que la comunicación entre Valle Riestra y Rebagliati fue a través de “*El Comercio*” en un carácter de queja por las alteraciones de la música y letra del himno que la gente hacía (p.164). Esta tensa comunicación sugiere una suerte de rivalidad intelectual entre ambos autores.

Según Basadre (1968), ante la polémica sobre la pureza del himno, el gobierno nombró una comisión presidida por Valle Riestra para iniciar una búsqueda en el archivo de

la Municipalidad de Lima y encontrar la partitura original del himno. A pesar de los esfuerzos, dicha búsqueda no prosperó (p.121).

Agurto Calvo (2004) sostiene lo contrario, mencionando que se creó una comisión presidida por Javier Valle Riestra a solicitud de Rebagliati, para obtener con ayuda pública la versión original del himno de Alzedo (p.165).

La producción musical de José María Valle Riestra tiene naturalmente influencia europea debido a su formación en París (Pinilla, 1985). El pianista peruano Alberto Ureta realizó para el sello discográfico Alma Musik un álbum titulado MUSICA CLÁSICA PERUANA, con obras para piano que revelan una fuerte influencia de Frédéric Chopin o Franz Liszt.

En el libro La Mejor Música del Mundo – Tomo II de The University Society, New York (1918), se encuentra una sección de compositores latinoamericanos como Luis Abraham Delgadillo, Savino de Benedictis, Felix Otero, Hubert de Blank y José María Valle Riestra. En el libro se publicó la canción Ariette, compuesta sobre un poema del poeta inglés Percy Shelley y traducida al español por María Paz Sainsborg que evidencia la proyección internacional de Valle Riestra.

Valle Riestra, además fue autor de un Compendio de teoría musical para uso de las alumnas de la Academia Nacional y Escuelas fiscales.

Según Jorge Basadre (1968):

Los últimos años de Valle Riestra fueron muy tristes. Tuvo un modesto cargo docente en la Academia de Música y esta tarea le robó tiempo para crear y producir. Quedó sólo en el primer acto de su ópera Atahualpa, referente a la victoria de este inca sobre Huáscar. No pasó de un proyecto la comedia con música costeña sobre la tradición de Ricardo Palma, El cigarrero de huacho. Con una elegía muy celebrada en ocasión de inhumarse los restos de Grau y

Bolognesi en la Cripta de los Héroes, Valle Riestra consideró como su mejor obra una Misa de réquiem que sólo fue tocada en parte en un concierto religioso de la Sociedad Filarmónica en 1924 (p. 130).

Luego de la ceguera que lo aquejaba, José María Valle Riestra viajó en 1924 a los Estados Unidos para asistir a un concierto en su honor. Falleció en Lima el 25 de enero del año 1925 (Barbacci, 1949; Basadre, 1968).

1.2. Formación académica y rasgos estilísticos

Sus estudios profesionales, los realizó en Francia (Pinilla, 2007). Según Wolkowicz (2017) Valle Riestra ingresó al Conservatorio de París en 1893 (p. 78). En su estadía en esa ciudad tomó, a los 35 años de edad, clases de contrapunto y fuga con el maestro André Gédalge, ampliando sus conocimientos técnicos de composición durante cinco años (Pinilla, 1980; Pinilla, 2007).

Rengifo (2014) opina que “En Francia, entre 1893 y 1897, perfeccionó su formación musical en el Conservatorio de París con el maestro André Gédalge; ahí desarrolló la idea francesa de que todo país puede tener una música nacional” (p.183).

Según César Arróspide de la Flor (1999):

Valle Riestra se inserta en la línea academicista del post romanticismo europeo, pero, al mismo tiempo, asume una significación señera en el proceso de nuestra producción musical republicana por haber sido el primer peruano que incorporó citas folklóricas en estructuras musicales de la más alta jerarquía como la ópera, citas ensambladas en forma técnicamente irreprochable (p. 3).

En cuanto a sus rasgos estilísticos, recibió la influencia de la escuela italiana reflejada en muchas de sus obras. Según Pinilla (2007), José María Valle Riestra revela en sus obras un estilo romántico (p.138). En una de ellas, Elegía para orquesta, se aprecian melodías largas y

un tanto operáticas, mostrando una evidente influencia de Verdi (Italia) y Wagner (Alemania) (pp. 137-138).

Su música fue vista en el siglo XX, sobre todo comparada con compositores peruanos de la época, como más desarrollada. Según Wolkowicz (2017):

Both composer relied on Romantic aesthetics in their operatic work, but Alomía Robles appears to have been more socially engaged than Valle Riestra, a fact that can be observed in their respective composition; Robles was also received as a more “popular” composer, while Valle Riestra was seen as more “academic (p. 78).

Valle Riestra era percibido como un compositor de erudición indiscutible, evidente en el uso de melodías populares en sus composiciones. Por ejemplo, en la ópera Ollanta, en el segundo acto, se escucha una cashua, en una escena festiva. Esta pieza es la misma usada en la ópera Atahualpa de Carlo Enrico Pasta (1817-1893) y en la Rapsodia Peruana Un 28 de julio en Lima de Claudio Rebagliati (1843-1909) (Wolkowicz, 2017). El compositor inserta este elemento (cashua) en su ópera, debido a que la melodía en su tiempo sería muy popular. Al parecer fue conocida por la sociedad limeña de ese entonces, para que compositores de distintas generaciones la colocaran en sus obras.

El uso de ritmos y armonías en sus obras tiene semejanza con la música de Wagner (Pinilla, 2007). Valle Riestra, por ejemplo, en el boceto para orquesta En Oriente, recurre a las notas cromáticas para evocar lo exótico (Pinilla, 2007).

Otra característica se percibe en las obras vocales con y sin acompañamiento (a capella), por ejemplo la pieza Ave María (1923) para voces femeninas sin acompañamiento; muchos la consideran como delicada, con una armonización muy expresiva. Otra de los rasgos es el dominio de la instrumentación, como en el “Dies Irae” de la Misa de Réquiem, compuesta en memoria del Presidente de la República Juan Antonio Pezet (tío abuelo del

autor); en esta obra Valle Riestra se destaca por su tratamiento muy original del coro y de las voces solistas (Pinilla, 2007).

Este compositor puso un especial énfasis en la creación de obras vocales para coro y solistas. En la búsqueda de obras del autor del Ollanta, se localizó en la enciclopedia La Mejor Música del Mundo de The University Society (1918) la pieza Ariette. Como puede verse en la Figura 1, es notorio un manejo complejo de la armonía y, dentro de ella, el uso de cromatismos en el piano y en la voz.

Figura 1

Ariette: obra para voz y piano con letra española de María Paz Sainsborg

ARIETTE

SHELLEY
Letra española por
María Paz Sainsborg

J. Valle Riestra

Lento

Voz

Piano

Voz

Pno.

Voz

Pno.

Voz

Pno.

Nota. (Elson et al., ca 1918) [Elaboración propia]

Entre sus obras vocales también está el motete O Salutaris. Existe una versión digitalizada de la grabación de esta obra (que originalmente está en formato Long Play fechada en 1980). La interpreta el Coro de la Escuela Nacional de Música (hoy Universidad Nacional de Música), y dirige el maestro Aurelio Tello, para el volumen 1 de la Antología de Música Peruana. Siglo XX. Vocal-Coral. En la Figura 2, se ve el refinado trabajo técnico de este compositor con las voces tanto masculinas como femeninas, sobre todo en el manejo de distintas texturas (la homofónica y polifónica son las predominantes) y la rítmica lenta.

Figura 2

Motete Oh Salutaris plegaria a cuatro voces dedicada a Pedro López Aliaga

A Pedro López Aliaga
Oh Salutaris
Plegaria a 4 voces

José María Valle Riestra

Lento

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Sop.

A.

T.

Bajo

p cresc.

p cresc.

cresc.

p cresc.

O Sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,

O Sa - lu - ta - ris

Hos - ti - a, quae coe - li pan -

O Sa - lu - ta - ris Hos - ti - a, quae

quae coe - li pan - dis

Nota. (Valle Riestra, ca. 1963) [Elaboración propia]

Capítulo 2. La ópera Ollanta de José María Valle Riestra: descripción y análisis

Ollanta, compuesta en el contexto de la postguerra con Chile y estrenada en Lima el 26 de diciembre de 1900 por la compañía Lombardi (Basadre, 1968), es considerada como la primera ópera nacionalista escrita por un peruano, y, sobre todo, la primera en tener una temática indigenista. En otros países se estrenaron óperas y zarzuelas, con similar temática. En Argentina, por ejemplo, se estrenó en el mismo año (1900) la ópera Atahualpa de Ferruccio Cattelani (Sixto, 1953).

El libreto de la ópera está basado en el drama quechua colonial Ollantay, cuya autoría y origen es tema de debate, según lo afirma Aida Balta Campbell (2000) en su libro Historia general del teatro en el Perú (pp.33-35). Según Basadre (1968) “El libreto fue de Federico Blume, inspirado en la obra de Constantino Carrasco. El vestuario y decorado siguieron los figurines, modelos y dibujos presentados por el autor de la música” (p. 129).

En su estreno de 1900, Ollanta no tuvo gran repercusión, y solo se presentó en cuatro funciones, superando apenas a una obra que el mismo Blume y Valle Riestra escribieron titulada El comisario del barrio estrenada el 3 de setiembre del mismo año (Basadre, 1968).

La ópera trata del amor que se tienen Ollantay, general de alto rango del Inca Pachacútec, y Cusi Coyllur, la hija del inca; dicha unión es desaprobada por el monarca, ya que no se preservaría la pureza de su linaje.

El Ollanta de Valle Riestra tiene diferencias con la obra literaria quechua. Es decir, hubo necesidad de modificar algunas escenas debido al género musical utilizado. Wolkowicz (2020) afirma que “La obra original presenta un final feliz. Pero para un drama operático, la historia del amor prohibido necesita un final trágico”. (p. 8).-La ópera termina con el suicidio de Ollanta y Cusi Coyllur a causa de un veneno mortal, logrando escapar de la venganza del Inca (Blume y Cisneros, 1920). Dicho cambio causó un gran impacto. Según Sixto (1953):

Al utilizar la traducción castellana que Constantino Carrasco hiciera del drama quechua, Blume sujetándose a los convencionalismos exigidos por los moldes operáticos al uso, anula las figuras de Túpac Yupanqui e Ima-Súmac, presenta a Rumi-Ñahui como pretendiente desechado de Cusi-Coyllur, y adopta el trágico remate de la leyenda original, exhibiendo la muerte de Ollanta y su amada por doble envenenamiento. Acerca de estas singularidades del libreto, léase lo que “La Sombra de Piquichaqui” expuso en Todavía “Ollanta”, comunicación inserta en Hogar a raíz de cierta polémica ocasionada por el restreño de la ópera en 1920 (p. 308).

Para su estreno en 1900, la obra fue interpretada por integrantes de la Compañía Lírica Italiana “Mario Lambardi”. Entre los cantantes estuvieron Elisa Grenzi Bovero (Cusi-Coyllur), Teresa Carnevallini (Mama-Illa), Luigi Bovero (Ollanta), Salvatore Vinci (Rumi-Ñahui), Italo Picchi (Pachacútec), Carlo Vizzardelli (Orco-Huaranga), Gianni Mongini (Mensajero y Soldado) y fue dirigida por Natale Emanuel. Para el reestreno el 22 de septiembre de 1920, los empresarios del Teatro Forero (actualmente Teatro Municipal de Lima), Carlos Moreno y Paz Soldán y Adolfo Bracale, fueron los responsables de la puesta en escena teniendo como cantantes a María Luisa Escobar (soprano mexicana interpretando a Cusi-Coyllur), Pasquini Fabri, Ricardo Stracchiari, Marta Klinger (Mama-Illa), Antonio Nicolich (Pachacútec), y Armando Finzi (soldado), dirigidos por Alfredo Padovani. Según varias fuentes, el reestreno causó mucho impacto en el público. Los oyentes pidieron que se repitiera el Dúo-Yaraví interpretado por las cantantes Escobar y Klinger. (Sixto, 1953; Basadre 1968).

En la revista Mundial, el 18 de abril del año 1924 Valle Riestra decía que la primera versión de Ollanta tuvo fuertes reminiscencias de la ópera Aida de Verdi. En dicho momento, señaló que la obra en cuestión tenía coros, entradas triunfales y motivos melódicos demasiado

italianos. Por ello, tuvo que hacer ajustes en los dos primeros actos con la colaboración de Luis Fernán Cisneros, para el reestreno de 1920 (Basadre, 1968).

Las modificaciones al libreto que realizaron Federico Blume y Luis Fernán Cisneros, fueron muy marcadas con relación a la obra literaria original. Pinilla (1980) explica que:

En tanto que en la versión original Cusi-Coyllur permanece encerrada en el templo de las Vírgenes del Sol, mientras Ollanta se retira a Ollantaytambo, en la nueva versión el guerrero lleva a su fortaleza a la princesa incaica. Allí se produce siempre la traición de Rumiñahui y en medio de la fiesta, las canciones y las danzas, cuando se ven rodeados por las tropas del Inca, se suicidan, como en la ópera Aída, pero cantando a dúo un yaraví. La acción se ha acortado y dinamizado, si bien los textos son tremendistas por la influencia del modernismo y no superan la versión original. (pp. 510-511).

Rengifo (2014) hace otra comparación entre el estreno y reestreno:

La parte literaria de la ópera “Ollanta” reestrenada en 1920 estaba dividida en tres actos y 24 escenas, articuladas por coros permanentes y cinco escenografías. Para este reestreno el libreto había variado ligeramente al del estreno de 1900, debido a que contaba, en la elaboración del primer acto, con la colaboración del poeta y director del diario La Prensa Luis Fernán Cisneros, miembro de la generación del 900 (p.112).

A fines del XIX e inicios del siglo XX, hubo un despertar musicológico por entender el pasado incaico, sus orígenes y cómo sonaba su música a través de distintas narrativas (Mendivil, 2018). Al hacer este ejercicio retrospectivo de buscar lo “autóctono” surgieron muchos sesgos y estereotipos para crear un imaginario incaico, es decir, una “representación musical incaica”. Julio Mendivil (2018) en Cuentos Fabulosos, habla de las diferentes

narrativas creadas por investigadores musicales locales e internacionales con relación a la música incaica. (p.15).

La instrumentación orquestal de la ópera para el reestreno (1920) comprende la siguiente tabla:

Tabla 1

Lista de instrumentos sinfónicos en el primer y segundo acto de la ópera Ollanta

	Primer acto	Segundo acto
Instrumentos sinfónicos	Flautín	Flautín
	Flautas	2 Flautas
	Oboe	2 Oboes
	Corno inglés	Corno inglés
	Clarinetes en <i>si</i> b	Clarinete en <i>si</i> b
	Clarinete bajo en <i>si</i> b	Clarinete bajo en <i>si</i> b
	Fagotes	Fagotes
	4 Cornos en <i>fa</i> (cromáticos)	4 Cornos cromáticos en <i>fa</i>
	4 Trompetas en <i>fa</i> (cromáticos)	4 Trompetas cromáticas en <i>fa</i>
	3 Trombones	3 Trombones
	Bass tuba	Bass tuba
	Arpa	Arpa 1
	3 Timbales en: <i>la – si</i> b – <i>do</i>	Arpa 2
	Bombo	Timbales en <i>sol</i> b y <i>mi</i> b
	Platillos	Bombos y platillos
	Triángulo	Violines
	Violines	Violas
	Violas	Soprano (Cusi Coyllur)
	Barítono (Rumiñahui)	Mezzo soprano (Mama Illa)
	Sopranos 1	Coro de Vírgenes del Sol
	Sopranos 2	Violoncello
	Tenores	Contrabajo
	Bajos	
	Violoncello	
	Contrabajo	

Nota. (Valle Riestra, 1920)

En la ópera de Valle Riestra están presentes pasajes pentafónicos, como la transición del segundo acto. Se ejecuta un instrumento de viento muy similar a un pincullo, sobre la base de la orquesta sinfónica. También hay un yaraví que se interpreta por dos cantantes femeninas en el segundo acto. Las voces se mueven, en la mayoría de los casos, en intervalos de terceras, pero en la escala pentatónica.

2.1. Dialogo entre lo “autóctono” y lo “culto”

Autóctono alude a una persona, pueblo o cultura, oriunda de un lugar. Culto tiene que ver con la calidad del conocimiento de una persona, pueblo, cultura o lenguaje (Real Academia Española, 2020). La visión antropológica de finales del siglo XIX e inicios del XX, se basaba en una serie de prejuicios acerca de lo “autóctono” o “exótico”. Según Juanma Sánchez Arteaga (2010):

Para la poderosa corriente antropológica poligenista – que defendía la división biológica de la humanidad en un número variable de especies – podía afirmarse sin ningún problema que, de acuerdo con un análisis taxonómico riguroso, muchos de los pueblos no caucásicos se encontraban más próximos a otras especies de simios antropomorfos que al “hombre blanco” (p.274).

Muchos académicos, filósofos, antropólogos, escritores y artistas en general concebían a los pueblos colonizados por Europa como inferiores (Sánchez, 2010). José María Valle Riestra hablaba de su ópera Ollanta como un drama “aborigen” para recrear lo incaico (Iturriaga & Estenssoro, 2007). La representación de lo “autóctono” en dicha ópera está dada con elementos musicales como la escala pentafónica, los ritmos en galopas y tresillos de corchea; intervalos de terceras melódicas y armónicas, entre otros.

Julio Mendivil (2018), en su libro Cuentos Fabulosos, plantea que la recreación del pasado fue una imaginación histórica de la musicología del siglo XX (p.18). Algunos compositores académicos utilizaron ciertos recursos musicales para representar ese pasado imaginario. La ópera Ollanta de José María Valle Riestra es un claro ejemplo del dialogo entre lo “autóctono”, expresado a nivel melódico en la escala pentafónica, y a nivel rítmico en galopas y semicorcheas. Ese diálogo entre lo “autóctono” y lo “culto” se hace posible en un formato como el de la ópera, en la que se narra una historia que ocurre en la época del Imperio Incaico.

La ópera Ollanta dialoga con obras como Aida de Verdi (Wolkowicz, 2017). De este ejercicio de unir dos mundos culturales diferentes (el no occidental y el occidental), surgieron narrativas sobre el pasado que ocurren en ambientes y con personajes diferentes a los tradicionales europeos. (Mendivil, 2018). Valle Riestra tiene como mérito integrar ciertos elementos musicales de la cultura incaica, para construir una obra personal donde convergiera su formación técnica y el deseo de hacer un arte nacionalista (lo propio y lo ajeno) en un país sin mucha tradición en la creación operística.

Este vínculo entre lo culto “autóctono” y lo “culto” también tuvo un trasfondo político durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930). Para ese entonces, lo musical era visto como una herramienta para la difusión de un discurso nacionalista de unificación como el proyecto de la Patria Nueva de Leguía (Rengifo, 2014). Como Valle Riestra, hubo compositores que recurrieron a un ideal de representación de “lo autóctono”, como Theodoro Valcárcel, Carlos Sánchez Málaga, Roberto Carpio, Ernesto López Mindreau, Policarpo Caballero Farfán, los Cuatro grandes del Cusco y Daniel Alomía Robles. Vera Wolkowicz señala las diferencias y tensiones que hubo entre Robles y Valle Riestra, muy alentadas, por la prensa de ese entonces (Wolkowicz, 2017), aunque no se pueda comprobar objetivamente si entre ambos compositores hubo algún indicio de rivalidad, ya que la afirmación de Wolkowicz se sostiene sólo en recortes periodísticos.

2.2. Elementos del imaginario sobre lo “nacional” en el libreto de la música.

A principios del siglo XX, la música representó el mundo incaico a través de un discurso asentado en el descubrimiento de la pentatonía que provenía de las investigaciones de José Castro, Leandro Alviña, el padre Villalba y Daniel Alomía Robles. El libreto de la ópera que se hizo para el reestreno, sugiere elementos que apuntan a la construcción de nación, como lo planteaba la Patria Nueva. Según el libreto de Federico Blume y Luis Fernán Cisneros (1970) “¿En dónde están las hordas cobardes y alevosas que oscurecer quisieron de

nuestra gloriosa patria el fúlgido arrebol? Ante el valor de Ollanta huyeron temerosas cual huyen las estrellas al asomar el sol” (p.3).

Blume y Cisneros veían al imperio incaico como esa gloriosa patria. (Rengifo, 2014). El reestreno de 1920 fue apoyado por el Estado y fue bien recibido por el público, no solamente por la calidad y estética de la obra, sino por el discurso político que se vivía.

El fragmento citado líneas arriba es interpretada por un coro femenino y el movimiento armónico es de intervalos de tercera. Este efecto le da un carácter “incaico”, pero no deja de tener un estilo fuertemente lírico. En este mismo fragmento, también se puede ver la fusión de dos mundos, el incaico representado por terceras con melodías pentafónicas, y el europeo, representado por ritmos y melodías típicas de una ópera de Verdi, como Aida por dar un ejemplo.

Vera Wolkowicz (2017) resalta este hecho cuando menciona la unión estilística de Valle Riestra con Verdi en un determinado fragmento:

Figura 3

Unión estilística de Valle Riestra con Verdi

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal lines for Soprano, Tenor, and Bass, all with lyrics: "Can - ta - mos al gue - rre - ro que nos dá la glo - rio - sa vic-". The second system continues the vocal lines with lyrics: "to - ria! glo - ria! glo - ria! glo - ria al ven - ce - dor". The third system shows the vocal lines for Soprano, Tenor, and Bass, all with lyrics: "to - ria! glo - ria! glo - ria! glo - ria al ven - ce - dor". The score includes dynamic markings *f* and *ff*, and a variety of rhythmic and melodic patterns.

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

En esta cita hay una similitud con la “Marcha triunfal” de Aida (Wolkowicz, 2017), sobre todo en la sección donde se canta “Gloria”. En el dialogo con lo “culto”, lo “nacional” se relaciona con la construcción de una nación milenaria y poderosa, pero dominada estilísticamente por patrones de la ópera europea. Algo muy parecido sucede en este mismo primer acto cuando, en la tercera escena, Ollanta canta lo siguiente:

Figura 4

Acto I, escena III

Lento

con respeto

Tenor (Ollanta) *Oh ge - ne - ro - so Se - ñor___ yo no quie - ro ri-*

T. *que - zas ni ho - nor___ So - lo un fa - vor___ de tus ma - nos es*

T. *pe - ro hé de pe - dir te - lo a so - las Se - ñor___*

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

En esta sección en la cual el general Ollanta (tenor) le manifiesta al Inca Pachacútec (bajo) su amor por su hija Cusi Coyllur (soprano), el diseño melódico se ciñe al carácter lírico de las óperas románticas. Lo mismo sucede con la intervención de Pachacútec. Valle Riestra no emplea la escala pentafónica para representar al monarca del imperio Incaico. Por el contrario, cada intervención de Pachacútec, está diseñada según las convenciones de la escuela europea. La ópera muestra la diferencia de clases en la sociedad incaica, donde no se concebía la unión de una mujer noble con un plebeyo. Mucho menos si se trataba de la hija del Inca. Este asunto de la diferencia de clases es uno de los componentes de la ópera. Desde Mozart, pasando por Rossini, Bellini y Donizetti, hasta Verdi es un elemento recurrente. Así pasa en Las bodas de Fígaro, en La flauta mágica, en Norma, en El matrimonio secreto o en

Aída, como un recurso para acentuar el drama. Este mecanismo ya estaba en los cuentos de niños: en la Cenicienta o en Hansel y Gretel, que además fueron llevados a la ópera. Ollanta sigue los cánones de las tragedias de amor.

La sociedad de aquel entonces se había formado en los gustos por el clasicismo y el romanticismo que provino de los conciertos que organizaba Claudio Rebagliati desde 1863 cuando llegó al Perú. El gusto por la ópera supuso aceptar los melodramas o comedias de enredos amorosos que se cantaban y es por ello que la ópera Ollanta tuvo aceptación en todos los sectores sociales (Rengifo, 2014). También, como menciona Rengifo (2014),

El tema incaico, la música andina estilizada por la ópera, y la parafernalia incaica se prestaban para transmitir a ciertos sectores la identificación con símbolos culturales comunes, y el sentido de pertenencia a una nación; todo ello parte del proyecto demagógico de nación del Leguismo (p.186).

Más allá de los gustos de la sociedad, su identificación con la ópera y la intervención del gobierno de turno ¿qué elementos musicales jugaron un papel importante y fueron una constante para su asimilación? o ¿cuáles fueron los recursos que Valle Riestra utilizó para la representación del pasado “incaico”?

Ollanta fue una ópera de orientación nacionalista, cuyo reestreno respondió a un discurso como el de la Nueva Patria y a una determinada estética de la época (Rengifo, 2014) dominada por el indigenismo. Musicalmente, desde el primer acto hasta el tercero los protagonistas son el intervalo de tercera y el de sexta, a nivel melódico o armónico. Un ejemplo se ve en el siguiente fragmento de la obra, para voces femeninas (soprano 1 y soprano 2).

Figura 5

Fragmentos para voces femeninas

Soprano *p*
¿En don-de es-tán las hor - das co - bar - des ya - le -

Alto
¿En don-de es-tán las hor - das co - bar - des ya - le -

Tenor

Bajo

Sop.
vo - sas que os - cu - re - cer qui - sie ron, de mues - tra glo - ria pa tri - a el ful - gi - do a - re

A.
vo - sas que os - cu - re - cer qui - sie ron, de mues - tra glo - ria pa tri - a el ful - gi - do a - re

T.

Bajo

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

El fragmento de la figura 5 está situado en la tonalidad de fa menor. En compases previos la música está desarrollada en fa mayor, pero la melodía que cantan las voces femeninas en el pasaje siguiente está en el homónimo menor. Melódica y armónicamente se conducen con intervalos de terceras.

2.3. Estilos musicales utilizados en la ópera Ollanta

Ollanta cuenta con elementos pentatónicos en las líneas orquestales que evocan al pasado incaico. En el acto I, escena II, el compositor usa en la sección de maderas intervalos de terceras a nivel armónico, con ritmos de semicorcheas en lo melódico, creando una sensación de música tradicional.

Figura 6

Acto I, escena II

Andantino con moto

The musical score is presented in three systems. The first system includes parts for Flautín, Flauta, Oboe, and two Clarinetes en Sib. The second system includes parts for Fltn., Fl., Ob., and two Cl. The third system includes parts for Fltn., Fl., Ob., and two Cl. The music is in 3/4 time and features complex woodwind textures with various articulations and dynamics.

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Este pasaje, ubicado en la tonalidad de si menor que resuelve en re menor, brinda un carácter contrastante con relación a compases anteriores. Este recurso se llama Antitheton,

que es la expresión de ideas por medio de elementos musicales (López Cano, 2000). Este fragmento instrumental, que evoca una idea tradicional utilizando la imitación rítmica (hypotiposis), es usado para la llegada del Inca Pachacutec (bajo) al palacio, quien se sienta en su trono. Blume y Cisneros (1970) describen la escena II de la siguiente manera:

Interior del palacio del Inca. Gran sala adornada con flores, ricas telas, huacos de oro y plata, trofeos de armas, etc. El Inca sentado en un escaño de oro, tiene a su lado a Cusi que, llorosa y conmovida, está refugiada casi en los brazos de Mama-Illa, quien la consuela y acaricia. Solo mujeres y niños componen la corte de Cusi (p. 3).

El ostinato rítmico del fragmento es el recurso para dar estabilidad a la música, en el contexto de la llegada del Inca al palacio. La instrumentación emula queñas, por las apoyaturas en el tercer compás con la nota si que baja a fa sostenido y en el quinto compás con la nota re que va al do sostenido. Este recurso (Asimilatio) en retórica es muy usual para simular con el sonido y timbre a otro instrumento, en este caso a uno tradicional (López Cano, 2000).

2.4. El uso del yaraví como representación de lo incaico

Los yaravíes son canciones mestizas que desde sus orígenes en el Cusco (siglo XVI), tuvieron como centro asuntos religiosos. Luego se diseminó a las canciones profanas, eróticas y amatorias, según lo documentan Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala y Pereira Ruiz y tuvo su difusión en el Virreinato de Lima (Varallanos, 1989, p.65). En la época republicana, este género es atribuido al poeta Mariano Melgar. Dicha afirmación la desmiente José Varallanos (1989)

[...] Por eso, porque su adhesión a la causa libertaria fue repentina, no ideológica ni militancia revolucionaria y porque su poesía no es el reflejo del mundo que le rodeaba o vivía; no puede sindicarse a Melgar como precursor

La textura de este dúo es homofónica, predominando el intervalo armónico de tercera, que refuerza y acentúa la expresividad de cada frase musical. Con estos parámetros, el compositor recrea un ambiente evocativo de lo incaico. Otras características que el compositor muestra en el yaraví son los intervalos descendentes en cada final de frase (típico en la música tradicional andina). La escala de mi menor que eligió el compositor para representar lo “autóctono”, expresa dolor y profundidad (López Cano, 2011), concordante con el objetivo de Valle Riestra de reflejar la tristeza de la princesa Cusi Coyllur al no poder estar cerca de Ollanta. Se usan los adornos melódicos como notas de paso en semitonos. Un caso se encuentra en el segundo compás del tercer sistema. Cuando las voces cantan como lamento “ay”, el acorde que se forma en el bajo de la partitura orquestal es de sol mayor, tocado en arpeggio por los contrabajos, cellos y fagotes.

Figura 8

Fragmento del acompañamiento orquestal del yaraví del acto II, escena II

The musical score for Figure 8 is written in 6/8 time and G major. It consists of five staves. The vocal parts are for Cusi Coyllur (Soprano) and Mama Illa (Mezzo-soprano), both with the lyrics "Sus-pi-ro de pe-na llo-ro de do - lor, ay, ay!". The instrumental parts are for Fagot (Bassoon), Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The score includes dynamics such as *p cresc.*, *pp*, and *tenuto* with a triplet. The double bass part shows an arpeggiated chord in the third measure.

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Luego en el cuarto compás de ese mismo sistema, el acorde del bajo será el de do mayor, que luego va a sol mayor y resuelve en mi menor. El tenuto en la nota sol de la soprano y la nota mi de la mezzo soprano planteado en el cuarto compás del tercer sistema, es

el clímax del yaraví, dando dramatismo a la escena. Valle Riestra representa el pasado incaico descrito en la ópera con la sonoridad triste de la tonalidad de mi menor.

Cuando Valle Riestra compuso el yaraví de la figura 7, no solamente tuvo en consideración el espíritu incaico expresado en intervalos de terceras paralelas en las voces, sino también, las notas que cumplen el papel de bordaduras, que contribuyen en el aspecto estético del yaraví.

El segundo yaraví, que se encuentra en el segundo acto, es “Sin ver tus ojos, dulce amor mío”, donde canta Cusi Coyllur (soprano) acompañada de un arpa. El timbre de este instrumento se asemeja a una guitarra, de uso común en un yaraví. Para crear dicho efecto, el compositor duplica la línea instrumental.

Figura 9

Acto II, escena III – Parte I

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Soprano, which is mostly silent in the first system. The middle and bottom staves are for the Arpa, showing a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Soprano part begins at measure 5 with the lyrics: "Sin ver tus o - jos dul - ce a - mor mi - o sien to un va - ci - o den - tro de". The score includes dynamic markings such as *dolciss.*, *pp*, and *rall.*

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Figura 10

Acto II, escena III – Parte II

2

9 *tempo* *rall.*

Sop. *mi; y a-quí llo-ran-do pren-da del al-ma vi-vo sin cal-ma pen-san-do en*

Arpa

Arpa

13 *pp* *a tempo*

Sop. *ti! yá de mí pe-cho hu-yo el con-ten-to; par-ti-do*

Arpa *a tempo*

Arpa *a tempo*

18 *f tenuto*

Sop. *sien-to mi co-ra-zón! ya no le que-da al al-ma*

Arpa

Arpa

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Figura 11

Acto II, escena III – Parte III

21

Sop. *mi - a ni u-na a-le - gri - a ni u-na i-lu- sión*

Arpa

Arpa

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

De la tonalidad de mi menor, el compositor lleva el siguiente yaraví a la de fa menor, creando con esta modulación una sensación de mayor angustia y ansiedad (López Cano, 2011). Melódicamente, Valle Riestra utilizó en cada frase un salto de sexta menor ascendente, es decir, la ampliación del intervalo de tercera, muy utilizado en pasajes para la representación de lo incaico en esta ópera. También hay que considerar el comportamiento melódico descendente de todo el yaraví que sirve para expresar la tristeza de Cusi Coyllur, su vacío y soledad. La sexta resuelve en la dominante de la tonalidad, es decir en la nota do.

En cuanto a la armonía, la introducción del arpa se mueve en los grados I – III+ – V – I. La sensación del acorde cromático que va a la dominante, crea un ambiente de suspenso y angustia previo a la interpretación de Cusi Coyllur. En la ejecución de la solista, el inicio es acéfalo, siendo ésta una característica que el compositor ha usado para representar el sentimiento de desesperación y ansiedad en un personaje. También cada final de frase de la solista es concluido por un acorde de dominante, suspendido con una fermata, dando una sensación de preocupación en el personaje. Por ejemplo, en el segundo sistema, la armonía se

va al IV grado a partir del último pulso del quinto compás. Por ende, es la preparación a la dominante. La progresión exacta en esta sección sería IV-I-V.

Por otro lado, en el cuarto sistema, cuarto compás, Valle Riestra añadió en la sección de cuerdas, escalas cromáticas descendentes para crear tensión y sentimiento de tristeza en la escena. En esa sección, la frase cantada es: “Yá [sic] de mí pecho huyó el contento / partido siento mi corazón”. Se debe agregar que la retórica musical se refleja con el comportamiento melódico mencionado debido a la carga emocional expresada por la cantante.

Figura 12

Pasaje de violín I en el acto II, escena III



Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Estas escalas son implementadas a modo de imitación. En el ejemplo, se presenta la escala que inicia, en el primer tiempo, en la nota do y va descendiendo por semitonos hasta llegar a sol. Luego en el segundo tiempo del compás, se tienen las notas fa, sol, re y fa. La nota sol sería un salto consonante de dominante de la dominante.

Figura 13

Fragmento del segundo yaraví con acompañamiento del acto II, escena III – Parte I

Nota. Reducción para piano (Valle Riestra, 1920) [Elaboración propia]

Figura 14

Fragmento del segundo yaraví con acompañamiento del acto II, escena III – Parte II

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 3-4):** The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The lyrics are "ten - ta par - ti - do sien - to mi co - ra -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Markings include "rall." above the vocal line and "rit. col canto" above the piano part.
- System 2 (Measures 5-6):** The vocal line continues with "zón ya no le que - da al al - ma". The piano accompaniment has a more complex texture with chords and moving lines. Markings include "a tempo." above the vocal line, "f" above the piano part, and "tenuto" above the vocal line. A "2^{da} Red." (second reduction) is indicated below the piano part.
- System 3 (Measures 7-8):** The vocal line continues with "mi - a ni u - na a - le - gri - a, ni u - na i - lu -". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Markings include "rall." above the vocal line and "rall. col canto." above the piano part.
- System 4 (Measures 9-10):** The vocal line concludes with "sión!". The piano accompaniment ends with a final chord. Markings include "a tempo" above the vocal line, "p" (piano) above the piano part, and "rit." above the piano part.

Nota. Reducción para piano (Valle Riestra, 1920) [Elaboración propia]

En la figura 13 y 14, primer compás del segundo sistema, se observa en el acompañamiento del piano una dominante de la dominante en primera inversión (con bajo en

la nota si) en el último tiempo. Es decir, el V/V7 resuelve a la tónica en segunda inversión ($I_{6/4}$).

A nivel melódico, el compositor utilizó el cromatismo descendente partiendo de la nota fa. Valle Riestra tomó la séptima del acorde que antecede a la tónica ($I_{6/4}$) del segundo compás, segundo sistema, para colocarlo una octava arriba y hacer el motivo melódico transportado. Seguidamente, en el segundo tiempo, se forma el acorde del V/VII, que va al IV y resuelve al V grado en el primer compás del tercer sistema.

La frase “Yá [sic] de mi pecho huyó el contento, partido siento mi corazón”, está cargada de inestabilidad armónica y tensión. Para el verso siguiente “Ya no le queda al alma mía, ni una alegría, ni una ilusión”, el compositor usó el mismo recurso motivico descrito. La armonía, en el tercer sistema, luego de la fermata, inicia en el acorde de fa menor (tónica). En ese pulso, aparece el motivo arpegiado de cuatro semicorcheas y corchea. Valle Riestra elaboró en el ejemplo de la figura 13 y 14 un esquema melódico-armónico, debido a que la última corchea es la nota inicial del siguiente compás, replicando el motivo en una octava superior y construyendo el nuevo acorde.

Asimismo, en el cuarto sistema, segundo compás, la nota inicial do en la voz superior de la escala descendente del acompañamiento, es el resultado de un salto de intervalo de quinta ascendente de la nota anterior (fa). Si bien el acorde que se forma es la tónica en segunda inversión, el siguiente será la dominante. Cuando Cusi Coyllur termina la frase del pasaje, se resuelve a fa menor. En el acompañamiento se presenta el motivo principal, partiendo de la nota fa, seguidamente de un salto de octava para descender cromáticamente disminuyendo. El uso de las octavas en el acompañamiento es recurrente.

De manera similar, las flautas replican este motivo con la finalidad de acompañar a la solista. Por otro lado, este comportamiento melódico descendente se interpreta como catabasis, es decir, expresa situaciones deprimentes (López Cano, 1996, p.87).

En conclusión, Cusi Coyllur expresa desesperada la ausencia de Ollanta con inicios anacrúsicos, escalas descendentes, preparación del segundo grado en primera inversión para ir a las dominantes, secundaria y principal, y la tonalidad menor. Este patrón se observa en otros ejemplos similares, cuando se apela al sentimiento de tristeza.

En el tercer acto se presenta una cashua, pero también, breves fragmentos de yaravíes que están anexados a la danza.

Figura 15

Motivo de la cashua del tercer acto

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems are in 2/4 time and G major. The first system features a melody in the right hand starting with an anacrusis, marked with a forte (ff) dynamic, and a bass line with a descending scale. The second system continues the melody and bass line, with a triplet of eighth notes in the right hand at the beginning of the second measure.

Nota. Reducción para piano (Valle Riestra, 1920) [Elaboración propia]

Figura 16

Breve fragmento de los yaravies del tercer acto

Andantino

p
Hu - yó la Pa-lo-ma in - gra - ta de -

p
Hu - yó la Pa-lo-ma in - gra - ta de -

p
Hu - yó la Pa-lo-ma in - gra - ta de -

Piano
rall.
pp

4
jan-do a su com - pa - ñe - - - ra so-la en la vas-ta pra -
jan-do a su com - pa - ñe - - - ra so-la en la vas-ta pra -
jan-do a su com - pa - ñe - - - ra so-la en la vas-ta pra -

Pno.
p

7
rall.
p
de - ra llo - ran-do el per - di - do bien!
de - ra llo - ran-do el per - di - do bien!
de - ra llo - ran-do el per - di - do bien!

Pno.
p *rall.*
Poco più mosso (Bailan).

Nota. Reducción para piano (Valle Riestra, 1920) [Elaboración propia]

Valle Riestra crea dos atmósferas contrastantes, en cuanto al carácter, en una misma escena, debido a que primero se muestra un ambiente festivo (cashua) y luego secciones que

auguran una tragedia (yaraví). El yaraví viene antecedido de una tonalidad melancólica como si menor, para ir a mi menor, cuyo carácter expresa dolor (López Cano, 2011, p.64). Como en otros casos, el ritmo inicial es acéfalo, dando la sensación de desesperación por la historia de dos palomas amantes que mueren juntas, aludiendo a lo que sucederá con la muerte de Ollanta y Cusi Coyllur. El dominio armónico del compositor hace que el cambio de carácter sea sutil y natural a la escucha, y la progresión de acordes que se utiliza es I – VI – III – II^{7/4} – V⁷ – IV – I^{6/4}. Las inversiones contribuyen al carácter y desenlace posterior de la obra creando inestabilidad. De manera similar, con el ejemplo del yaraví expuesto en la figura 16, el compositor recurre a la heptafonía colocando la sensible (re sostenido) para resolver melódicamente a mi en la voz superior. La sensible también estará colocada en la segunda voz formándose una tercera en todo el fragmento.

En ese mismo acto, Ollanta (tenor) y Cusi Coyllur (soprano) cierran su interpretación cantando un yaraví escrito en la tonalidad de la menor, con un carácter lacrimoso y de nostalgia (López Cano, 2011) previo al acto del suicidio producido por un veneno mortal. El compositor deja escrita la indicación con dolor, para enfatizar la carga emotiva de ese momento.

Figura 17

Último dúo yaraví interpretado por los personajes principales – Parte I

(con dolor)

Soprano
Cusi Coyllur

¡a-dios! ¡oh! va-lles de la Pa-tria mi-a don-de él se-

(con dolor)

Tenor
Ollanta

un poco rall. cresc. f

Sop.
re-nu-co-ra-zón lá-tid! ¡a-dios oh dul-ces sue-ños de a-le-

T.

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Figura 18

Último dúo yaraví interpretado por los personajes principales – Parte II

7 *f*
Sop. gri - a di - chas y en can - tos pa - ra siem - pre a - diós!

8 *p*
T.

10 *poco meno.* *p*
Sop. Hu - ya - mos, si de és - tá man - sión os - cu - ra, dó bri - lla

8
T.

13
Sop. tris - te pa - ra el al - ma el sol jun - tos vo - le - mos por la in - men - sa al

8
T.

16
Sop. tu - ra. Jun - tos vo - le - mos por la in - men - sa al - tu - ra a - llá a la

8
T.

19 *p* *Lento*
Sop. pa - tria del e - ter - no a - mor a - llá a la

8
T.

22 *pp* *a tempo*
Sop. pa - tria del e - ter - no a - mor!

8
T. a - llá a la pa - tria del e - ter - no a - mor!

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Figura 18

Último dúo yaraví interpretado por los personajes principales – Parte III

The musical score consists of four systems, each with a Soprano (Sop.) and Tenor (T.) part. The lyrics are in Spanish and describe a moment of emotional intensity.

System 1 (Measures 25-27): The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The lyrics are "a - llá - ga la pa - tria del e - ter - no a -".

System 2 (Measures 28-29): The Soprano part continues with a pianissimo (*pp*) dynamic and a triplet. The lyrics are "mor - a - llá - ga la pa - tria."

System 3 (Measures 31-32): The Soprano part is marked *Lento* and *ppp* (pianissimo). The lyrics are "a - llá - ga la pa - tria del e -".

System 4 (Measures 34-35): The Soprano part is marked *piú.* (more), *p* (piano), and *ppp* (pianissimo). The lyrics are "ter - no - del e - ter - no a - mor!!". The Tenor part also has *piú.* and *p* markings.

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

El ataque rítmico, como en casos anteriores, es acéfalo evocando los sentimientos de angustia que tienen los personajes por la decisión de suicidarse. También, los tresillos como componentes ornamentales sirven para cierres de frase en donde se canta la palabra “amor”. Esta palabra aparece en la partitura con el mismo comportamiento rítmico en otras secciones, como en el caso del tercer compás en el sexto sistema y en el último compás del yaraví.

Armónicamente hay un bajo en el inicio que parte en el primer tiempo con la nota fundamental (la) y se dirige a los demás pulsos (2, 3 y 4 de ese compás) en una segunda inversión del mismo acorde, creando inestabilidad. El enlace que Valle Riestra usó en los primeros cinco compases es $I^{6/4} - IV^6 - I^{6/4} - V^7 - I^{6/4}$ da la atmósfera de inestabilidad emocional a la escena.

En las líneas melódicas, el compositor usa apoyaturas para enfatizar el sentimiento de tristeza, pero a la vez, representar lo incaico. La primera de ellas se encuentra en el segundo compás del primer sistema, con un sol que resuelve a fa; la segunda, en el tercer compás del segundo sistema.

Otros ejemplos se ven en el cuarto compás del tercer sistema donde se encuentra una apoyatura con la nota re que resuelve a do cuando la pareja canta “Huyamos, sí” y en el primer compás del cuarto sistema “de esta mansión”. En todos los casos donde hay apoyaturas de esa naturaleza, el compositor refuerza la representación de lo incaico debido a que estas ornamentaciones provienen de la manera de interpretación de la quena o de otro instrumento similar. Pero no solo los encadenamientos armónicos en segunda inversión, para provocar inestabilidad y las apoyaturas para emular un instrumento típico, son los que conforman los elementos representativos de lo incaico, sino también el uso retórico de las melodías con las indicaciones escritas en el libreto y los silencios.

En la segunda frase del yaraví (tercer compás con alzar del segundo sistema), la segunda semifrase (a partir del primer compás del tercer sistema), es decir el consecuente, tiene un movimiento melódico descendente al cantar “dichas y encantos para siempre adiós”, transmitiendo el desvanecimiento de los sueños de los personajes. Además, en esa sección, Valle Riestra sustituye el V grado de la escala con el II, es decir, si mayor; teniendo como fundamental a la nota ya mencionada, como retardo al siguiente compás. El segundo grado

resolverá en el I grado en segunda inversión creando incertidumbre en la escena, el enlace que usa el compositor será II – II7 – I_{6/4}.

La combinación de lo tradicional y lo culto se muestra con sutileza en una misma sección. Para dar un ejemplo, se tomará el cuarto compás del sexto sistema. Cusi Coyllur (soprano) canta “allá a la patria del eterno amor” en una melodía ascendente que reposa en la nota mi. Seguidamente Ollanta responde en forma de canon la misma frase, formando intervalos de tercera en la resolución de la menor en estado fundamental.

El trabajo que realizó el compositor a partir del cuarto compás del séptimo sistema con los silencios, es para evocar el último aliento de vida de los personajes. Cada vez la dinámica disminuye dando el efecto de desvanecimiento de la vida de Ollanta y Cusi Coyllur.

En la última escena, Orco Huaranga y el coro cantan arrodillados un yaraví, al ver los cuerpos sin vida de la pareja (Blume & Cisneros, 1970). La tonalidad que Valle Riestra usó para ese fragmento fue do menor, dando un carácter de lamento y tristeza al final de toda su obra. El uso de la dinámica en pianissimo se presta para una atmósfera de melancolía por la muerte de Ollanta y Cusi Coyllur. Otro factor es el armónico, debido a que el compositor recurre en la primera frase al enlace I – IV_{6/4} sus 2 – I – VI – III – I, y luego en la segunda al enlace V/IV7 – V/IV_{7/4} – IV_{7b} – IV – I_{6/4} – V – I.

Los enlaces mencionados reflejan el criterio del compositor para añadir inversiones de los acordes (de primera y segunda), el empleo de dominantes secundarias y acordes suspendidos, con la finalidad de representar un momento trágico, como la muerte de dos personas que se amaron.

Figura 19

Último yaraví coral del tercer acto

andante lento

pp

Soprano
Dul - ces a - man - tes dor - mid en paz — a -

Soprano
Dul - ces a - man - tes dor - mid en paz — a -

Bajo
Dul - ces a - man - tes dor - mid en paz — a -

5

Sop.
llá en el se - no del Pa - dre Sol

Sop.
llá en el se - no del Pa - dre Sol

Bajo
llá en el se - no del Pa - dre Sol

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

2.5. El uso de la cashua como representación de lo incaico

En 1940, el escritor y político Luis Velasco Aragón (1940) se refería a esta danza

Así la “Kashua” es la síntesis de la vida de un pueblo. Ella es mítica y grandiosa como la civilización que la creó. Su grandeza es todavía primitiva, bajo su rumor ondulado como río humano, debieron orquestar las montañas y temblar la tierra. Ella no se bailó bajo la estrechez de cuatro paredes; sino como el drama griego y la epopeya india, teniendo por anfiteatro y decorado las montañas y por luz las estrellas (p. 46).

Velasco Aragón compara la cashua con los productos de las culturas occidental y asiática, con la intención de resaltar el pasado inca, catalogando la danza como sagrada.

Según este autor (1940), la música incaica se usó en muchos rituales, “reflejando la grandeza del imperio” (p. 47).

Raúl Renato Romero (2002) describe en su libro *Sonidos Andinos* que la cashua o *Kashwa*, es un género de origen pre colombino asociado con rituales de cosecha nocturna y se efectúa como una danza colectiva en círculo realizada por jóvenes de ambos sexos (p. 39; Roel, 1959). También Pinilla (1980) da luces sobre este punto, mencionando que el cronista Guamán Poma de Ayala habla sobre cómo era concebida la música de los Incas

Más adelante, se menciona el “Taqui Cachiua”, es decir el baile Kachua, también escrito como qashwa, que junto con el Huayno y más antiguo que él, son hoy día ampliamente conocidos en toda la sierra. Guamán Poma considera a la Kachua como «canción alegre» (p. 379).

En el primer acto de la ópera se incluye una cashua, representada como una danza colectiva, cuando el Inca Pachacútec (bajo) ve a Cusi Coyllur (soprano) apenada e invita a las hijas del Sol a bailar y cantar para aplacar su pena. Si bien la tonalidad del acto I, escena II, es la de si menor, en la Figura 20 es la modulación a la de si mayor, es decir, el homónimo mayor. Todo ello es una región tonal que será de transición para ir a bailar y cantar, según lo expresado en los dos últimos compases por el Inca. En la melodía del solista está un do natural en los compases primero y tercero, debido a que armónicamente el compositor escribió un acorde de re mayor con la séptima menor; luego, en el segundo sistema, aparece como nota superior re sostenido definiendo el acorde de la tonalidad de si mayor.

Figura 20

Fragmento del acto I, escena II

Bajo (Pachacutec) *p* Hi - jas del Sol que es fue-go y a-le - gri - a, a - rru - llad las

Bajo *f* pe - nas de la hi - ja mi - a. Bailad ca - tad

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Después de la intervención del Inca en la modulación y región tonal mencionada, se ejecuta la cashua con la danza de las hijas del Sol escrita en la tonalidad de si bemol menor. El desplazamiento que ellas realizan al iniciar es en círculo, tomando el modelo original del baile típico. El instrumento protagonista en ese momento es la flauta, que recuerda el timbre de una quena.

Figura 21

Motivo principal de la cashua del acto I, escena II

Flauta *Allegretto* *pp* *rit.* *dim.*

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

El ritmo y la melodía desarrollada en la tonalidad de si bemol menor representan aires tradicionales. El compositor cambia la tonalidad que antes estaba en si menor para ir a un semitono más bajo, es decir, a si bemol menor, produciendo un cambio de temperamento (López Cano, 2011). Sin embargo, cuando se revisa la reducción para piano, se observa que la melodía se mueve en una escala pentáfona de mi bemol menor, la cual, según Vicent

Persichetti (1985, pp. 48-49) corresponde al modo 5, con la estructura interválica de tercera menor, segunda mayor, segunda mayor y tercera menor:

Figura 22

Notas de la escala pentatónica en modo cinco



Nota. (Persichetti, 1985)

Valle Riestra usa la escala de la cashua en mi bemol menor.

Figura 23

Escala pentatónica de la cashua del acto I, escena II



Nota. Reducción para piano (Valle Riestra, 1920)

Un papel importante lo tiene el carácter corto y ornamental en tresillos de semicorchea, debido a que la flauta evoca a instrumentos oriundos como la quena o el pincullo. Además, la síncopa de semicorchea - corchea – semicorchea era visto como un elemento indígena. Su uso era frecuente en compases binarios (D’Harcourt, 1990, pp.154-155). Valle Riestra, al escribir esta cashua, usó el parámetro mencionado con la variante de los silencios de semicorchea escrito entre cada motivo rítmico, dando la acentuación de la síncopa, para la representación de la música tradicional.

La cashua del segundo acto fue recogida por Rebagliati en su Álbum Sudamericano (1870) con el título “Catchua – baile No 19”. También Pasta lo adhirió a su ópera Atahualpa. Lo característico del fragmento de la cashua usada en Ollanta es el acompañamiento de la pandereta, que dobla la rítmica de semicorcheas y tresillos que hace la flauta. Este motivo rítmico melódico debió ser muy popular para la época, como para ser incorporado en la ópera.

En el tercer acto – Escena VIII, aparece una nueva cachua que viene a ser una variante de la primera, ya que comienza con el motivo de semicorcheas en staccato a manera de transición, mientras Ollanta canta desde su trono.

Figura 24

Acto III, escena VIII

Tenor (Ollanta) *f* (llamándolo) (orco se acerca)
 Or - co - hua - ran - ga
 Piano
 T. *p*
 la - es - pu - mo - sa - chi - cha - m - vi - ta - a - mis - a -
 Pno.
 T. *p*
 mi - gos - a - be - ber
 Pno. *pp*
 T.
 Pno. *ppp*
 (todos se colocan en sus puestos dejando despejado el centro de la escena. Los bailarines)
 T. *ppp*
 y - prin - ci - pie - la - fies - ta
 Pno. *ppp*

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

Son notorios dos aspectos en la partitura: el elemento lírico del personaje principal (Ollanta) y el desarrollo del motivo rítmico expuesto como transición para resolver en la tonalidad de si menor en la segunda cashua y en tempo *allegretto*. A partir del tercer compás del primer sistema, los elementos rítmicos como las semicorcheas o galopas y elementos melódicos como las notas con alteraciones, están expuestos como preparación para ir al motivo central de la cashua que se puede ver en el sexto compás, pero de una manera discreta siendo acompañamiento del solista hasta ir al tercer compás del tercer sistema donde se presenta la segunda cashua.

Valle Riestra crea una atmosfera con el motivo rítmico de la primera cashua presentada en el primer acto, pero ahora en la tonalidad de la menor, ya que el carácter de esa tonalidad evoca la dignidad, dentro del contexto en el que Ollanta pide celebrar, ante la amenaza de que el ejército del Inca invada Ollantaytambo, para llegar a la tonalidad de si menor con la nueva cashua, que tiene un carácter enérgico (López Cano, 2011). El ostinato en el bajo da estabilidad al carácter, concordando con la escena en la que un grupo de mujeres bailan la nueva danza (cashua) en la fiesta organizada por Ollanta en el palacio.

Figura 25

Acto III, escena VIII – Parte I

Nota. (Valle Riestra, circa 1920) [Elaboración propia]

Figura 26

Acto III, escena VIII – Parte II

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (T.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of eighth notes and rests, often grouped in threes. The score includes dynamic markings such as *p*, *bien marcado el ritmo*, *rall.*, and *dim.*

Nota. (Valle Riestra, circa 1920) [Elaboración propia]

En la sección en compás de 2/4, el compositor utilizó el esquema de corchea con puntillo y dos fusas, considerado como un patrón rítmico mestizo, empleado como

acompañamiento en instrumentos como el arpa (D'Harcourt, 1990, p.160). A través de este recurso, el compositor mezcló musicalmente dos sectores sociales: el popular, representado por la población indígena, y el culto, representado por la aristocracia de la época.

A nivel melódico, la cashua tiene una introducción en intervalos de octava. La nota central es si, acompañada de apoyaturas en figuras de fusa. Para la sección principal del tema, que está en el segundo compás del octavo sistema, la armonía se mueve en el acorde de si menor, teniendo como bajo a la nota fundamental. Con ello, el compositor crea seguridad en la escena hasta la llegada del yaraví.

También en esta danza, interviene el coro entonando una progresión de acordes menores con vocalizaciones que derivan en un gran unísono que se encamina a una cadencia en la tonalidad principal del fragmento (re menor). El enlace instrumental, previo a la sección coral, empieza en la región tonal de sol mayor con los grados $I_6 - IV - I_6 - I_6 - IV_6 - I_6$. Luego el mismo fragmento se transporta a sol menor, dándole un carácter más enfático en la interpretación coral (López Cano, 2011). El enlace de acordes es $I_6 - IV - I_6 - I_6 - IV_7_6 - I_7_6$. Seguidamente, el movimiento armónico va a la tonalidad de re menor, con la tónica en segunda inversión y el coro en disposición abierta en las voces, resaltando la intensidad sonora de esa sección. La línea vocal acompaña a la cashua, que cierra cíclicamente con el inicio de ésta, con un pedal en la nota la.

Figura 28

Acto III, escena VIII – Parte II

The musical score consists of two systems. The first system, measures 49-53, features four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass clef, all in a key with one sharp (F#). They sing the exclamation "ah!". The piano part is in a grand staff (treble and bass clefs) and includes dynamic markings such as *sfz*, *p dim.*, and *pp*, along with performance instructions like *rall.* and *Piano*. The second system, measures 53-56, shows the vocal parts with rests and the piano accompaniment continuing with a rhythmic pattern.

Nota. (Valle Riestra, ca. 1920) [Elaboración propia]

A nivel contrapuntístico, el compositor trabaja las voces sin perder de vista la esencia de la representación, con el acompañamiento, del imaginario incaico. Por ejemplo, en el tercer compás del cuarto sistema, una melodía en la segunda voz, da variedad a toda la danza en medio de los ostinati del bajo (fig. 26).

Conclusiones

El estudio propuesto en la presente tesis, brinda una aproximación al trabajo musical que José María Valle Riestra hizo al poner elementos que representan el imaginario incaico. Hoy en día, siguen vigentes muchas de esas formas para representar lo nacional.

Se debe entender que una mirada hacia el pasado ayuda a repensar la idea de una música que represente lo nacional y tener una visión de ello para futuras obras. Los esfuerzos que Valle Riestra realizó en su época para lograr dicho fin son meritorios, no sólo por la trama de la ópera, sino también, por los elementos musicales que el compositor desarrolló a lo largo de toda la obra.

Los yaravíes y las cashuas presentados en este estudio, logran representar la idea de peruanidad que se tuvo en la época republicana a inicios del siglo XX. Al momento de representar el pasado incaico, el compositor no solo utilizó un recurso como la escala pentafónica, sino también recurrió al manejo retórico de la armonía para evocar sentimientos de angustia, tristeza y de alegría. En ninguno de los yaravíes expuestos se emplea algún elemento pentafónico. El compositor recurrió a las tonalidades menores para evocar el pasado incaico y la tristeza en cada escena. En contraste, se evidencia el uso de la pentafonía en la cashua de la figura 21, donde una flauta traversa realiza la melodía. Como se mencionó, esa melodía fue un recurso usado por autores anteriores (Pasta, Rebagliati) que el compositor decidió incorporar en la ópera Ollanta.

Por otro lado, el contrapunto es otro recurso que Valle Riestra empleó para representar momentos festivos, con la cashua como elemento esencial.

También el uso de materiales rítmicos como los ostinati, semicorcheas, síncopas, tresillos y galopas enfatizan lo tradicional en cada yaraví y cashua, así como la presencia de ritmos acéfalos en momentos trágicos y de desesperación en cada escena. Las primeras y segundas inversiones de los acordes, usadas por Valle Riestra como un componente retórico

para evocar sensaciones de tensión, reflejan el profundo nivel de conocimiento que tenía este compositor al hacer una obra con sabor nacional uniendo lo musical con lo dramático. Los acordes de séptima de dominante jugaron un papel importante en los momentos tensos de la ópera.

Se puede decir que la representación de lo incaico en esta obra tiene componentes como la cachua y el yaraví que han sido aludidos durante todo el estudio. El impacto de Ollanta en la sociedad peruana a inicios del siglo xx fue debido a estos factores desarrollados por el compositor. En este punto se responde a cada pregunta planteada al inicio de la investigación de la siguiente manera:

- a. La representación de lo incaico se gesta desde un punto de vista social y musical a la vez. Al inicio de la presente tesis se menciona sobre la incidencia de la corriente nacionalista y el pensamiento indigenista en el país. También, la Guerra del Pacífico fue para ese entonces fuente de inspiración para exaltar el espíritu nacional. Valle Riestra se nutrió de todo ello para componer Ollanta.

Por otra parte, el gobierno de Leguía con su discurso de Patria Nueva fue una influencia, aunque el compositor de la ópera Ollanta no se guió por intereses subalternos en el reestreno de la ópera. Otros compositores de esos años contribuyeron a representar el pasado prehispánico que la sociedad consideraba como la raíz esencial de lo peruano.

Otros elementos son los recursos musicales, como los acordes de dominantes, acordes en inversión, un buen manejo de las voces a nivel armónico, el uso de terceras paralelas, el uso de la heptafonía, la retórica musical en momentos específicos del drama, los ostinati rítmicos melódicos y un claro uso del modo

menor para esos fines. También se evidencia la pentafonía, aunque no de manera determinante.

El uso de las cashuas y yaravíes en la ópera, con todos los elementos descritos en el párrafo anterior, contribuyeron a la representación de lo nacional, dentro de lo considerado incaico en esos años.

Existe una diferencia entre lo incaico y lo andino. Lo incaico se refiere a las culturas y tradiciones del Imperio Inca, mientras que lo andino es un término amplio, que abarca diversas culturas que han existido en la región a lo largo de su historia. Las representaciones que se hacen en este estudio, son sobre la mirada del músico peruano del siglo xx con relación al pasado.

Es pertinente reflexionar sobre el uso de lo incaico, como representación de lo nacional en esta obra. Como se mencionó anteriormente, el siglo xx fue una época donde se resaltó el imaginario del antiguo Perú, a través del Imperio Incaico. En esa misma línea, la autoestima nacional debía ser recuperada mediante la revaloración de la identidad nacional. Para ello, la cultura andina fue un elemento de estudio e interés en los círculos intelectual y político del país. Hoy en día existe en el ámbito de las artes escénicas, diversas representaciones de lo tradicional, teniendo un solo objetivo, la identidad peruana. Luego del Ollanta de Valle Riestra, han existido, y existen hasta la fecha, esfuerzos por la construcción de la peruanidad en distintas disciplinas.

- b. El impacto social que tuvo la obra de Valle Riestra fue ser un referente en la representación de lo incaico. Esta reconstrucción del pasado del Perú, ha servido para futuras manifestaciones de carácter intelectual y político. Los elementos musicales y literarios usados por Valle Riestra, Blume y Cisneros para el reestreno de 1920, fueron de gran aporte para futuros proyectos

literarios y musicales a lo largo de la historia cultural en el país. También ha servido de ayuda para repensar sobre la identidad nacional y sus orígenes. Las expresiones de identidad realizadas en esos años, tienen que ser vistas como narrativas que se desarrollaron por músicos que “descubrieron” la llamada música incaica (Mendivil, 2012). En ese mismo contexto, la ópera Ollanta resalta elementos significativos como los yaravíes y las cashuas.

- c. Los elementos mencionados en la ópera ayudaron a consolidar la idea de nación que se tuvo en esos años. Estos componentes eran conocidos por la sociedad como lo más cercano a las raíces peruanas. Como se señaló en párrafos anteriores, Valle Riestra usó recursos propios de la cultura peruana para una representación de lo llamado “tradicional”. El compositor incorporó la cashua y el yaraví para unificar su obra, no solamente, desde un punto de vista estético, sino que unió dos formatos (la ópera y la música tradicional) para describir el mestizaje que tiene el país.
- d. Solo se ha corroborado la presencia de un elemento pentafónico en la cashua de la figura 21, ejecutado por la flauta travesa. Como se ha señalado en el estudio, Valle Riestra recrea lo incaico con elementos de la música occidental en un formato orquestal.

José María Valle Riestra, a diferencia de sus contemporáneos, tuvo un nivel de conocimiento académico elevado que lo llevó a hacer la primera ópera nacionalista del país aprovechando su formación europea y conjugándola con un fuerte sentimiento nacional.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. (1967). *El indigenismo en el Perú*. Tlatoani, Vol. 18. Págs, 1 – 12
https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/Articulos_CCA/032_ARGUEDAS_El%20indigenismo_en_el_Peru.pdf
- Arróspide C. (1999). Para coro, solista y orquesta / José María Valle Riestra.
[https://pucp.ent.sirsi.net/client/es_ES/campus/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:295956/ada?qu=Dies+irae+valle+Riestra&d=ent%3A%2F%2FSD_ILS%2F0%2FSD_ILS%3A295956%7EILS%7E0&h=8](https://pucp.ent.sirsi.net/client/es_ES/campus/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:295956/ada?qu=Dies+irae+valle+Riestra&d=ent%3A%2F%2FSD_ILS%2F0%2FSD_ILS%3A295956%7EILS%7E0&h=8)
- Agurto, S. (2004). *Levantando la humillada cerviz*. Fondo editorial de la Universidad Wiener.
- Barbacci, R. (1949). “*Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano*” [Archivo PDF]. <https://revistafenix.bnp.gob.pe/index.php/fenix/article/view/367/1885>
- Basadre, J. (1968). *Historia de la república del Perú*. Editorial Universitaria.
- Blume, F., & Cisneros, L (1970). Libreto *Ollanta*.
- Castro, J. (2009). Música incaica. *Runa yachachiy, Revista electrónica virtual*, 1-9.
<http://www.alberdi.de/musincaclav,17.04.09.pdf>
- Contreras, C. et al. (2013). “El oncenio de Leguía y la crisis de 1930-1933”. En Contreras, Carlos. *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudio Peruanos. pp: 241-270.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qdvq9.11>
- D’Harcourt, R. & D’Harcourt, M. (1990). *La música de los incas*. Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- Elson, L. et al. (1918). *La mejor música del mundo*. The University Society.
- Iturriaga, E., & Estenssoro, J. (2007). Emancipación y República. Siglo XIX, en Bolaños *et al. La Música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, pp. 103-124.

- Estenssoro, J. (2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- Instituto de Etnomusicología PUCP. (s.f). *Publicaciones* [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 17 de julio de 2020 de <https://www.facebook.com/etnomusperu/videos/327919864873003>
- López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Amalgama Ediciones.
- López Cano R. (2000). *Música y retórica en el Barroco* (Amalgama (ed.)). <https://posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historiaInterpretacion/lopezCano/lopez-MusicaRetoricaBarroco-3.pdf>
- Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: criollos y incaicos*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Miranda, R., & Tello, A., (2011). *La música en Latinoamérica: La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Mendívil, J. (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias vol.16* (No31), 61-77. https://www.academia.edu/11734097/Wondrous_Stories._El_descubrimiento_de_la_pentafon%C3%ADa_y_la_inveni%C3%B3n_de_la_m%C3%BAsica_incaica
- Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Persichetti, V (1985). *Armonía del siglo xx*. Real Musical Madrid.

- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú en Juan Mejía Baca (Ed), *Historia del Perú procesos e instituciones* (1 ed., Vol. 9, pp. 361-610). Editorial.
- Pinilla, E. (2007). La música en el Perú. *Fondo editorial Filarmonía, 2007*
- Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 5(2), 43–59.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae5-2.impc>
- Rengifo, D. (2009). *El reestreno de la ópera Ollanta. Cultura y leguismo*. Issuu.
https://issuu.com/rchuhue/docs/david_rengifo/13
- Rengifo, D. (2014). *El Reestreno de la Opera Ollanta: Lima 1920: Cultura, Nación y sociedad a inicios del oncenio* Lima: Seminario de Historia Rural Andina Universidad Nacional Mayor De San Marcos.
- Romero, R (2002). *Sonidos Andinos*. Instituto Riva-Agüero de la PUCP.
- Romero, R. (2017). *Todas las Músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú* Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Raygada, C. (1963). *Guía musical del Perú*. Revista Fénix BNP.
- Real Academia Española. (s.f). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 20 de noviembre de 2021, de <https://www.rae.es/>
- Sixto, J. (1953). *El Perú en la música escénica*. Revista Fénix BNP.
- Sánchez, J. (2010). La antropología física y los “zoológicos humanos”: exhibiciones de indígenas como práctica de popularización científica en el umbral del siglo XX. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia, Volumen* (62), 269-292.
<https://doi.org/10.3989/asclepio.2010.v62.i1.305>
- Tamayo, J. (1981). *El pensamiento indigenista*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Tamayo, J. (1988). *El indigenismo Limeño: “La sierra” y “Amauta”, similitudes y diferencias (1926-1930)*. Lima: Universidad de Lima. Facultad de ciencias humanas.

Tamayo, J. (1998). *Liberalismo, indigenismo y violencia en los países incaicos (1850-1995)*.

Fondo Editorial Ulima.

Valle Riestra, J. (1920). *Ollanta* [ópera]. Universidad Nacional de Música.

Valle Riestra, J. (1965). *O Salutaris* [Coral]. Conservatorio. Nacional de Música.

Velasco, L. (1940). La música incaica [Archivo PDF].

<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/verbum/article/viewFile/2526/1940>

Wolkowicz, V. (2017). *Inventing inca music: Indigenist discourses in nationalist and americanist art music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)* [Tesis de doctorado, Jesus College, University of Cambridge].

<https://www.repository.cam.ac.uk/items/2dd6de38-a64b-4f90-880c-a780e54db01d>

Wolkowicz, V. (2020). Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20. *Teatro XXI*, (36), 91-106.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/8803/7629>