



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Mención: Musicología

DE LA TRISTEZA A LA IDENTIDAD:

**El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y
XX.**

Tesis que para optar por el grado de

doctora en musicología

presenta

Zoila Elena Vega Salvatierra

Tutor Principal:

Dr. Julio César Mendívil Trelles, Universidad de Viena

Comité tutor:

Dr. Gonzalo Camacho Diaz. Facultad de Música, UNAM

Dr. Enrique Cámara de Landa, Universidad de Valladolid.

**Ciudad de México
Coyoacán, noviembre de 2019**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Belén y Alberto, mis padres

A Pedro, mi esposo.

AGRADECIMIENTOS

A mis tutores

Dr. Julio Mendívil Trelles porque no solo ha sido un tutor metódico, sino, también, un amigo que supo orientar este trabajo y ayudarme a conocer y comprender procesos históricos de la música peruana ignorados por mí.

Dr. Gonzalo Camacho Díaz, por su ayuda y optimismo al darme ánimos para estudiar y culminar este doctorado y

Dr. Enrique Cámara de Landa, por su rigurosidad y minuciosidad que me han enseñado a escribir y pensar mejor mis textos académicos.

A los sinodales miembros del tribunal de grado

Dr. Fernando Nava, director del posgrado de la Facultad de Música de la UNAM, por su incansable apoyo y ayuda para constituir el tribunal, sus consejos y su generosidad al momento de facilitar todos los procesos que condujeron a la realización de este trabajo.

Dra. Yael Bitrán Gorem, por sus oportunas y detalladas sugerencias y por proporcionar una visión fresca, diferente y original que permitió perfilar mucho mejor la investigación.

Dr. Alfonso Padilla, por su escrupulosa lectura del borrador, sus aportes, sugerencias, observaciones y enseñanzas para la mejora de este trabajo.

Dr. José Manuel Izquierdo, por su incondicional apoyo, paciencia, colaboración y enseñanza y por haberme impulsado a hacer un doctorado en musicología abriéndome nuevos horizontes y posibilidades.

Al Personal del posgrado

Dr. Roberto Kolb, anterior director del posgrado de la Facultad de Música, quien me abrió las puertas de esta escuela y por haber puesto en mi camino a tan excelente comité tutor.

Jasmin Ocampo Paniagua, por ser un espíritu protector que a la distancia evitó peligros, distracciones, olvidos y demoras y que siempre me hizo sentir parte de este posgrado.

Investigadores, autoridades, instituciones diversas y amigos

A William Lofstrom por ser el iniciador del movimiento descubridor de Pedro Ximénez y por su generosidad al recibirnos en su casa y ciudad para continuar mi trabajo de pesquisa y también a la memoria de su esposa Ana María, que nos recibió con los brazos abiertos.

Dr. Máximo Pacheco, director del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), sede Sucre así como al personal de dicha institución por su apoyo, celo y excelente disposición para proporcionar no solamente material de archivo sino orientación e información oportuna, novedosa y precisa

Señora Avelina Espada y personal del Archivo Arquidiocesano de Sucre “Monseñor de los Santos Taborga” (ABAS) por su recibimiento caluroso, asesoría atenta y excelente disposición para estudiar los fondos musicales de la catedral de Sucre.

Dra. Laura Martínez directora ejecutiva de la Dirección de Patrimonio Bibliográfico y al señor Ricardo Rojas, musicólogo residente, ambos funcionarios de la Biblioteca Nacional de Perú, quienes me abrieron las puertas a sus fondos y recursos y me dieron acceso a fuentes nuevas y recientemente clasificadas en el catálogo de la Biblioteca. .

Dr. Raúl Renato Romero y el Instituto de Etnomusicología (IE) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) por haberme apoyado siempre que lo pedí, con toda generosidad y oportunidad, con acceso a los fondos del IE y del fondo editorial PUCP. .

Dr. Don Ismael Fernández de la Cuesta y su esposa Choni Gonzáles, sin cuya ayuda y amistad no habría iniciado investigaciones del patrimonio musical iberoamericano.

Omar Carrasco, además de su apoyo bibliográfico, por ser una voz de estímulo en nuestra ciudad.

Ana Lucía Cervantes, por ser dedicada transcriptor de varias obras empleadas en este trabajo.

A mi familia

Belén y Alberto, mis padres, ponerme con el ejemplo en el camino académico de superación permanente y por apoyar siempre mis iniciativas hasta culminar todo lo que inicio.

Pedro, mi esposo, por su generosa asistencia en los procesos de investigación y por ser compañero incomparable de aventuras en los lugares en que este trabajo tuvo lugar.

Tabla de contenidos

Dedicatoria	2
Agradecimiento	3
Introducción	11
Epígrafe	17
CAPÍTULO I	18
PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	
1.1. Planteamiento del problema	18
1.2. Objetivo general	22
1.3. Objetivos específicos	22
1.4. Justificación	22
1.5. Estado del arte	24
1.5.1. Desde la crítica literaria	24
1.5.2. Desde los estudios musicales	26
1.6. Marco teórico	31
1.6.1. El problema de la búsqueda del origen	34
1.6.2. El cambio	35
1.6.3. El olvido	38
1.7. Propuesta de investigación	40
CAPÍTULO II	42
PROPUESTA METODOLÓGICA	
2.1. Las fuentes musicales y sus características	42
2.1.1. Fuentes de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX	42
2.1.2. Fuentes del siglo XIX y XX	46
2.2. Problemática de las fuentes musicales	53
2.3. Procedimientos de obtención de datos.	58
2.4. Categorías de análisis	60

2.4.1.	La escala	60
2.4.2.	La “cadencia típica” o alteración efímera del III grado	82
2.4.3.	Los perfiles melódicos	85
2.4.3.1.	Los finales de frase	85
2.4.3.2.	El tempo y el compás	93
2.4.4.	El movimiento armónico	95
2.4.4.1.	Regiones armónicas y relativas mayores	95
2.4.4.2.	Las terceras paralelas y la ‘bimodalidad	95
2.4.5.	La forma	98
2.4.5.1.	La frase	98
2.4.5.2.	La introducción, el bordoneo y la copla o final	99
2.4.6.	Los esquemas galantes en el repertorio temprano	100
CAPÍTULO III		101
CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL YARAVÍ		
3.1.	¿Qué es el yaraví y de dónde procede?	101
3.2.	“El indio es triste (falso); el yaraví es indio (parcialmente verdadero); el yaraví es triste (¿verdadero?)” Enunciados y asignaciones de sentidos para el yaraví en las fuentes escritas.	107
3.3.	¿Es únicamente indígena el yaraví?	125
3.4.	Los aires nacionales en el salón antes y después de la independencia	129
3.5.	El yaraví arequipeño: hipótesis y discursos sobre su devenir. El “problema Melgar”	141
3.6.	El yaraví en Arequipa después de Melgar	151

TÓPICOS Y SONIDOS EN EL YARAVÍ DE LOS SIGLOS XVIII
Y XIX

4.1. El tópico de la música indígena	163
4.2. Tonadas y cachuas	169
4.3. Los yaravíes de principios del siglo XIX	177
a) El yaraví religioso	177
b) El yaraví de salón	184
4.4. Los sonidos del yaraví	188
4.4.1. Las categorías de Sicramio y Del Campo	188
a) Afecto	188
b) Tonalidad	189
c) Compás	189
d) Escala y cromatismos	189
e) Ornamentaciones	196
f) Número y comportamiento de las voces	197
g) Final de la melodía	199
4.4.2. Otras características	201
a) Introducciones e interludios instrumentales	201
b) Esquemas galantes y tópicos del clasicismo	206
c) El modelo armónico y el movimiento del bajo	214
d) Recursos retóricos	217
CAPÍTULO V	221
EL YARAVÍ EN EL REPERTORIO XIMÉNEZ: CANCIÓN PRERROMÁNTICA Y TÓPICO INSTRUMENTAL.	
5.1. La expansión del yaraví	221
5.2. El yaraví como canción	234
5.2.1. Un yaraví a la Virgen.	234
5.2.2. Las canciones profanas	237

5.3. El yaraví como tópicos vocal e instrumental	245
5.3.1. Tópicos religiosos vocales	245
5.3.2. Tópicos religiosos instrumentales	248
5.3.3. Tópicos instrumentales profanos	255
5.4. Elementos sonoros en el tópicos del yaraví	261
5.4.1. Afecto: temática del texto y relación con el material instrumental.	261
5.4.2. Tonalidad y giros armónicos	263
5.4.3. Compás y ritmo.	264
5.4.4. Escala, cromatismos y giros melódicos en el yaraví ximeniano	267
5.4.5. El perfil melódico descendente y ascendente: el primer y el tercer grado. Las ornamentaciones como sello ximeniano del yaraví prerromántico.	267
5.4.6. Comportamiento de las voces: terceras paralelas, falsa relación	272
5.4.7. La irregularidad de las frases. Esquemas galantes más escasos.	272
5.4.8. Los bordoneos e interludios.	273
5.4.9. Figuras retóricas.	274
CAPÍTULO VI	277
DE CANCIÓN ROMÁNTICA A CANCIÓN IDENTITARIA: EL YARAVÍ DE FINALES DEL SIGLO XIX Y DEL SIGLO XX	
6.1. La canción romántica y el espíritu nacional. Las fuentes escritas	276
6.2. La canción nacional en las fuentes. El yaraví como canción identitaria	287
6.3. El cambio de siglo: las recopilaciones de los investigadores	305
6.4. La llegada del disco	321

Conclusiones de la investigación	326
Fuentes consultadas	333
Anexos	353
1. Cachuyta de la montaña llamadas el buen querer	354
2. Fragmento de <i>Una pobre serranita</i> . Anónimo,	355
3. <i>Yaraví de Nabilidad</i> . Anónimos	356
4. <i>Noticia de Arequipa</i>	361
a. <i>Yaraví de Arequipa</i>	
b. <i>Yaraví de Potosí</i>	362
c. <i>Yaraví de Chuquisaca</i> .	363
5. <i>Repertorio de Pedro Ximénez Abrill y Tirado</i> .	365
a. <i>Yaraví N° 8 “Pobre corazón mío</i>	
b. <i>Yaraví a dúo para dos violines y bajo para Nuestra Señora de Belén</i>	367
c. <i>Yaraví “A dónde vas dueño amado”</i> .	371
d. <i>Yaraví N° 1, N° 29, “Amor préstame tus voces”</i> .	372
e. <i>Triste N° 35 “Cual un pajarillo triste</i>	374
f. <i>Oda de Safo, yaraví con acompañamiento de guitarra</i>	375
g. <i>Divertimento Concertante para guitarra, dos flautas y cuarteto de cuerdas Op. 43. Quinto movimiento (sección yaraví</i>	376
h. <i>Meditaciones para el Quinario,</i>	383
i. <i>Día 2, Primera meditación</i>	383
ii. <i>Día 2. Tercera meditación</i>	390
iii. <i>Día 3: primera meditación</i>	395
iv. <i>Día 4: primera meditación</i>	402
v. <i>Día 4, tercera meditación</i>	411
vi. <i>Salutaciones para la Fiesta de las Cinco Llagas. Salutación Primera</i>	424

- | | |
|--|-----|
| vii. <i>Cuarteto concertante en si bemol mayor para dos violines, viola y violonchelo Op. 55, segundo movimiento</i> | 431 |
| viii. <i>Vals al estilo americano</i> | 438 |

Introducción

El presente trabajo de investigación surgió a partir de los descubrimientos e investigaciones realizadas sobre música de compositores sudamericanos de la primera mitad del siglo XIX, con énfasis en las composiciones de Pedro Ximénez Abrill (1784? -1856) —cuyo catálogo ha sido realizado en años recientes por investigadores como Carlos Seoane y José Manuel Izquierdo— a raíz del descubrimiento de buena parte de su obra que hoy se conserva en la ciudad de Sucre. La difusión de este material se inició gradualmente a partir de la primera década de este siglo y para el año 2010 tuve acceso a algunas obras suyas que incorporaban música de salón de la época post independiente como el vals temprano y bailes o canciones “de la tierra”, como eran llamados los géneros musicales de raigambre americana, tales como el yaraví y los sesquiálteros bailables emparentados con el fandango español.

Llamó mi atención el hecho de que un compositor sudamericano empleara estas ‘citas’ musicales referidas a géneros de transmisión oral mucho antes de la aparición del llamado nacionalismo latinoamericano y que lo hiciera dentro de formas y lenguajes clasicistas que estaba en boga en los tiempos de la Independencia. La escasez de fuentes de esta época siempre ha dificultado la investigación histórica de géneros de transmisión oral y resultaba particularmente llamativo que la obra de Ximénez pudiera emplearse como una fuente poco común para el estudio del yaraví histórico y bailes sesquiálteros, además de danzas de salón como el minué y el vals, vigentes en el sur peruano en el siglo XIX, especialmente en la ciudad de Arequipa, donde nací, residí y ejerzo como músico y docente en la actualidad. En el pasado he realizado trabajos de musicología histórica enfocados en música arequipeña del siglo XX¹ y también sobre música

¹ Cf. Vega, Zoila Texto y Contexto de la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX (Arequipa, PubliUNSA, 2001); Vida Musical Cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía 1919-1930 (Lima, Asamblea Nacional de Rectores. 2006)

catedralicia², pero la música del temprano siglo XIX en mi ciudad y sobre todo la música de transmisión oral fue siempre un tema eludido, a causa, sobre todo, de la carencia de materiales. En cambio, con el descubrimiento de la obra de Ximénez, compositor arequipeño de nacimiento, parecía que las pruebas necesarias estaban disponibles para iniciar un trabajo serio sobre historia de estos géneros. Esa fue la idea matriz que dio origen a esta investigación.

Por otro lado, el programa académico de posgrado en música de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México ofrecía el espacio ideal para nutrir esta pesquisa a través de su doctorado en musicología. Cuando se me asignó el comité tutor, se dio el caso que los tres miembros eran etnomusicólogos, lo que ha enriquecido singularmente este trabajo, pues me ha permitido recibir orientación hacia miradas que complementaron el objetivo de investigación a la vez que ayudaron a precisarlo y reorientarlo.

El trabajo sobre búsqueda de referencias a géneros de tradición oral en la obra de Ximénez se reveló pronto como algo estrecho si se tomaba en cuenta únicamente aspectos concernientes a su trabajo compositivo y se desestimaba sus conexiones con fenómenos de su época y de la nuestra. Las citas y usos que hacía este compositor de géneros orales no eran ni etnográficos ni documentados, tampoco existían en tal abundancia que dieran pie a una amplia discusión. Se trataba de eventos singulares, esporádicos y enmarcados en circunstancias tan precisas que la explicación de su uso y sentido se revelaba más interesante que el simple análisis de sus estructuras.

Otro problema fue la amplitud del planteamiento original. El primer protocolo de investigación estipulaba hasta cuatro géneros como campo de estudio: el yaraví, el minué, el vals y formas sesquiálteras como el *gallinacito*, una danza ya olvidada que fue sustituida por la marinera en el transcurso del siglo XIX. Se hizo evidente que un campo de acción tan grande iría en menoscabo de la calidad de

² Cf. Vega, Zoila. Música en la Catedral De Arequipa 1609-1881 Fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia (Arequipa, Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo. 2011).

investigación, por lo que en el tercer año del doctorado tomé la decisión de reducir el estudio al yaraví, la canción identitaria arequipeña por excelencia, dentro de la obra del mismo compositor. Esta decisión demostró ser la adecuada debido a que si bien la literatura sobre el yaraví como forma poética es abundante, la que lo aborda como forma musical es más bien escasa y no está bien fundamentada. Al tratarse de una canción ampliamente difundida no sólo en Perú, sino también en Bolivia, Argentina, Ecuador y Colombia son diversos los estudios e hipótesis que se han desarrollado sobre su naturaleza, origen, usos, difusión y estilos regionales y nacionales. Hasta el día de hoy, junto con el huayno y la marinera, es considerado una de las canciones emblemáticas del Perú, pero no cuenta con estudios musicológicos suficientes y el tema no se ha agotado aún en las investigaciones. Los pocos escritos que existen se han convertido en paradigmas poco criticados o contrastados con nuevas evidencias, lo que vuelve urgente una revisión de lo que se conoce sobre este género.

Este cambio demostró pronto ser de gran utilidad y permitió un trabajo más acotado sobre las fuentes originales, pero en seguida dio origen a nuevas interrogantes. Una revisión de la literatura teórica arrojó nuevas ideas sobre discursos, mitologías, construcciones colectivas, imaginarios y saberes sobre este género que no se habían abordado hasta la fecha. Así mismo, la literatura que discutía el origen de la canción era abundante pero no había sido discutida ni interpretada desde perspectivas como el análisis retórico o la teoría de tópicos, ni se han ensayado explicaciones provenientes de la teoría musical de los siglos XVII o XVIII o de los usos litúrgicos de la misma época.

Además, la presencia del yaraví en el sur del Perú de hoy en general y en la ciudad de Arequipa en particular, daba pie para plantear preguntas aún más profundas: ¿Cómo era visto el yaraví en tiempos de la independencia y cómo es visto ahora? ¿Cómo se articulaban discursos y mentalidades en torno a esta canción y cómo se reflejaban tales discursos en los elementos sonoros? ¿Cómo cambió o permaneció el yaraví durante décadas en el imaginario popular?

Estas preguntas exigían revisar fuentes posteriores a Ximénez para entender los cambios que la canción había sufrido en el tiempo. Las teorías existentes hablaban de una progresiva desaparición del género a finales del siglo XIX, pero algunas —y muy breves— pesquisas de campo revelaron que la situación no era tal como la describían estas teorías: el yaraví no sólo no desaparecía, sino que incluso los esfuerzos por conservarlo inalterado estaban generando un cambio. Fue entonces que consideré un estudio comparativo sobre elementos musicales en distintos repertorios para comprender cómo habían cambiado con respecto a Ximénez a lo largo del siglo XIX y XX. La recopilación de colecciones y partituras se reveló más fructífera conforme se acercaba el siglo XX, pero Ximénez seguía siendo la fuente más lejana en el tiempo.

Esta situación cambió a comienzos del cuarto año de doctorado cuando pude tener acceso a fuentes escritas musicales anteriores a Ximénez gracias al apoyo de mi comité tutor y colegas con acceso a dichas fuentes. El estudio de estas fuentes permitió que se estableciera una relación entre discursos y elementos musicales del yaraví: la permanencia y cambio de tales elementos encontraba correlación en la manera cómo la canción había sido considerada y transmitida entre diversas audiencias entre los siglos XVIII y XX por lo que podía establecerse una continuidad en el proceso de cambio que había sufrido el yaraví en casi doscientos años con base en la evidencia documental.

Por esa razón, el título y el tenor de la tesis cambiaron radicalmente a inicios del último semestre del doctorado, lo que significó un ligero retraso en la redacción final de este documento. El estudio del yaraví en fuentes escritas tanto musicales como no musicales me ha permitido realizar un trabajo mucho más completo, rico y, sobre todo, útil para la comprensión de esta canción nacional. El hecho de que la obra de Pedro Ximénez Abrill y Tirado haya quedado enmarcada en tan sólo un capítulo, no le resta importancia, pues sigue siendo piedra angular de la investigación. Antes bien, dicha obra quedó mejor contextualizada en el devenir de un fenómeno (sobre el cual dejó un testimonio vital) al establecerse relaciones de causalidad con otros repertorios inmediatamente anteriores y posteriores al suyo.

En el capítulo I se presentan el planteamiento del problema, los objetivos y la justificación de este trabajo, además de un breve repaso sobre el estado de arte tanto del tema principal como de otros colaterales que se abordan en esta tesis y se establecen las miradas teóricas sobre las cuales se ha construido este trabajo, lo cual ayudará a comprender los procedimientos realizados en los capítulos siguientes. Para cerrar esta sección se presenta la propuesta de investigación centrada en

En el capítulo II se realiza una valoración de las fuentes musicales utilizadas en este trabajo para establecer su utilidad y ubicar adecuadamente cada una de ellas en un proceso diacrónico que permita un empleo más pertinente. Hago también una somera crítica de las fuentes que siempre pueden ser consideradas como registros no del todo fiables, debido a su intencionalidad. En la segunda parte del capítulo procedo a explicar las categorías de análisis que empleé en el estudio, muchas de las cuales derivé del trabajo de otros investigadores y otras formulé de acuerdo con la naturaleza del material investigado. Si bien en este capítulo se explican las categorías de análisis empleadas, los estudios realizados no pretenden ser descriptivos, sino que los resultados se agruparon y se categorizaron para servir a los propósitos de la exposición final. Por esa razón, no creí conveniente emplear un modelo de análisis específico, sino proceder a agrupar lo que consideré más resaltante para escribir los discursos de los capítulos subsiguientes.

El capítulo III resume y analiza la diversidad de discursos sobre el yaraví que se puede encontrar en fuentes no musicales desde el siglo XVI hasta el presente, la forma cómo fue visto y considerado, sus atribuciones indígenas, las paternidades que se le adjudicaron y cómo fue cambiando la percepción que se tenía sobre el mismo a lo largo de los siglos. Este capítulo ayudará a entender cómo cambió la percepción sobre el yaraví en las fuentes escritas no musicales desde los primeros tiempos de la conquista hasta mediados del siglo XX.

El capítulo IV presenta el análisis de los discursos musicales del repertorio del siglo XVIII y el temprano siglo XIX en el teatro, la iglesia y el salón, como canción triste o galante de atributos indígenas. En este capítulo intento explicar algunos

elementos presentes en las fuentes analizadas provenientes de sistemas teóricos dominantes en la época, la forma cómo circuló la canción entre audiencias tanto rurales, semirurales y urbanas como indígenas, mestizas y criollas en espacios colectivos y privados. Se ofrecen los resultados organizados de los análisis previos para sustentar mejor las afirmaciones vertidas en el capítulo.

El capítulo V está dedicado por completo a la obra de Pedro Ximénez Abrill y Tirado, tanto a sus yaravíes vocales como instrumentales, para uso religioso y profano. Debido a que el repertorio de Ximénez es muy singular, —ya que no existen otros contemporáneos con los cuales establecer comparaciones—, el uso reiterado de canciones “de la tierra” en obras de corte académico para uso de la iglesia o el salón —e incluso del teatro— supone una cantera muy rica para explorar sobre lenguajes musicales compositivos y costumbres de audición en su época y área geográfica.

El capítulo VI supone una revisión somera pero ordenada de las fuentes posteriores a Ximénez y referidas únicamente a transcripciones de música popular. He dejado de lado las composiciones de autores académicos nacionalistas de Perú, Bolivia y Argentina, debido a que fueron compuestos desde lenguajes y visiones muy personales y no era posible establecer relaciones de cambio y permanencia de elementos sonoros. La proliferación de fuentes de la llamada música popular o nacional con fines de divulgación o investigación ayudó a contar con materiales más numerosos y diversos.

Además de la bibliografía de rigor, se consignan las transcripciones de las fuentes empleadas en los capítulos IV y V, ya que las fuentes del capítulo VI han sido editadas o se encuentran disponibles en la internet, ello con el fin de no abultar demasiado el presente documento de investigación.

México, octubre de 2019.

**“El pasado no tiene rostro y las máscaras que hacen los historiadores es todo lo que
tenemos”**

Franklin Rudolph Ankersmit

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

El 3 de junio de 2017, el portal digital de noticias “El Búho”, con sede en la ciudad peruana de Arequipa, publicó la siguiente nota:

“Buscando promover la música arequipeña, **como un instrumento de conservación de la identidad cultural**, la Municipalidad Provincial de Arequipa, a través de la Comisión de festejos por el 477 Aniversario de Fundación de Arequipa, presentó las bases para el Concurso de Música Arequipeña: Yaraví, Pampeña y Vals, a nivel nacional.

La convocatoria es para los compositores que puedan presentar creaciones originales de piezas musicales que pertenezcan a una de las categorías mencionadas, **aludiendo a elementos arequipeños, tanto en instrumentación como en la lírica.**

La música arequipeña representa el patrimonio cultural inmaterial de la región, la que, a lo largo de los siglos, ha expresado el espíritu de sus habitantes con una calidad musical e interpretativa reconocida en el país y el extranjero. Por este motivo, informa la municipalidad, se decidió convocar a los músicos locales, regionales y nacionales, invitándolos a inscribirse y participar de este Concurso de Música Arequipeña, en el que se premiará la creación de composiciones inéditas de música arequipeña, solista o grupal.

Este concurso nacional de Música Arequipeña se llevará a cabo el martes 01 de agosto en la Plaza de Armas de la ciudad, tras el saludo oficial por el mes de aniversario de Arequipa. Allí, los 15 concursantes finalistas después de una precalificación interpretarán sus temas inéditos, en letra y música, en yaraví, pampeña o vals.

Toda la ciudadanía podrá escucharlos y serán calificados por 03 jurados reconocidos.

Los criterios de calificación, para escoger a los 15 participantes finalistas, **corresponden a la melodía, armonía y autenticidad del yaraví arequipeño, teniendo especial cuidado con el aporte en la textura musical o giro melódico que conserve la originalidad del género.** En la interpretación se evaluará el compás, afinación, dicción y la expresión corporal y escénica”³ (El énfasis es mío).

Varias expresiones se destacan de este texto. La más interesante es la referencia al patrimonio inmaterial que “a lo largo de los siglos ha expresado el espíritu de sus habitantes”, es decir, que se considera esta canción como una forma de expresión que ha permanecido inmutable por centurias. Este planteamiento es reforzado por otras frases —“conservación de la identidad”, el reconocimiento de características especiales y definitorias de la música arequipeña que la distinguen de otras tradiciones y las exigencias sobre textura y melodía que debe tener el yaraví, la canción más importante de todas y que es mencionada con especial vehemencia por delante de los otros géneros— que contribuyen el mismo mensaje: las nuevas canciones que se presenten al concurso han de ser originales, pero deben moverse dentro de parámetros aceptados colectivamente como auténticos, aunque no se especifique con exactitud cuáles son, ya que (se supone) son conocidos por los cultores y aficionados al género y, por lo tanto, se da por sobreentendido que los participantes sabrán emplearlos con propiedad. La denominación “nacional” que adopta el concurso se vuelve relativa, porque, al no especificar cuáles son esos parámetros, se limita la participación de cultores de otras tradiciones que no están familiarizados con lo que se considera arequipeño.

En 2019, el mencionado concurso ha alcanzado ya catorce ediciones y obedece a una preocupación por estimular la renovación de un género que se

³ “El Búho”, diario digital en <https://elbuho.pe/2017/06/anuncian-concurso-nacional-musica-arequipena-yaravi-pampena-vals/>, (Recuperado el 18 de febrero de 2019).

considera moribundo⁴. La participación de una institución como la Municipalidad Provincial de Arequipa y la designación de un espacio de poder como es la Plaza de Armas son muestras inequívocas del interés que reviste el preservar un tipo de canción cuya difusión, se cree, merma día a día⁵. La necesidad de conservar lo que declina a ojos vista parece explicarse en la estrecha relación entre yaraví e identidad que se ha establecido en Arequipa. ¿Qué ocasiona que esta canción genere tantos esfuerzos por conservarla “tal y como es” y se intente por todos los medios evitar su “pérdida”?

Los cambios sociales y culturales ocurridos en esta ciudad durante el último medio siglo han desafiado los conceptos de identidad y de “lo arequipeño”, ya que varios géneros musicales considerados tradicionales —como el yaraví, la pampeña y el vals— se han visto contrastados por expresiones culturales provenientes de regiones aledañas (zonas alto andinas de Arequipa, o de regiones vecinas como Cusco y mayoritariamente Puno), o por las que difunden los medios masivos de comunicación (radio, cine, televisión e internet), expresiones desconocidas hasta hace poco en la región que buscan y encuentran espacios y oportunidades de difusión en la zona urbana, sobre todo en los distritos de reciente fundación, en contraposición a los pueblos tradicionales y el centro histórico de la ciudad. Estos cambios han suscitado un notorio interés en la región por recuperar, conservar y descubrir raíces culturales denominadas ‘propias’, ‘tradicionales’ o ‘auténticas’ que sustenten la identidad local frente a estas influencias foráneas. Los estudios referidos a música, literatura, historia, cultura popular, gastronomía, lingüística y arqueología se han multiplicado durante los últimos lustros. Aunque se han hecho aportes notables, la tendencia parece reforzar el sentido de lo que se es (o lo que

⁴ Esto en el mejor de los casos. Hay quienes lo consideran desaparecido. En una entrevista para un medio digital, Augusto Vera, director de orquesta y pedagogo musical dijo textualmente: “El Yaraví está muerto, vivimos de su recuerdo”. (tomado de Universidad Católica San Pablo, Sala de Prensa, en <https://ucsp.edu.pe/saladeprensa/informa/lamentablemente-el-yaravi-es-un-recuerdo/>, recuperado el 5 de octubre de 2019).

⁵ La utilización de la Plaza de Armas para la realización del concurso supone una sutil ironía, como se observa en el capítulo tres, ya que, en los últimos treinta años, el yaraví fue desplazado de los escenarios de las serenatas de aniversario de la ciudad por considerársele poco apropiado para festejos jubilaes y fue relegado a espacios semiprivados o públicos de menor tamaño.

se piensa que se es) antes de descubrir información nueva o desarrollar nuevas perspectivas⁶. Como diría Peter Burke:

“se constata un gran interés popular por las memorias históricas. Este interés creciente constituye probablemente una reacción a la aceleración del cambio social y cultural, que amenaza las identidades escindiendo lo que somos de lo que éramos” (Burke 2004, pág. 87).

Pero dentro de estas expresiones no hay uniformidad ni unicidad. La revisión de la literatura indica que algunos géneros han permanecido dentro del imaginario popular o han sido revalorizados e incluso preservados conscientemente, por considerarse ‘auténticamente tradicionales’ (como es el caso del yaraví, que se convierte en el centro de este estudio), mientras que otros fueron reemplazados o cayeron en desuso como el gallinacito (un tipo antiguo de marinera), el minué o el bolero de origen español que, en su momento, fueron considerados parte de un acervo ‘propio’ o ‘local’.

Ante esta situación surgen varias preguntas referidas a la “naturaleza intrínseca” del yaraví. ¿Es realmente esta canción un símbolo identitario tan firme como se pretende en los discursos oficiales? ¿Fue siempre un articulador de identidad y un símbolo de lo “propio” frente a lo “foráneo”? ¿Desde hace cuánto y por qué se ha entronizado como símbolo de “lo arequipeño” frente a otras corrientes musicales consideradas foráneas? ¿Qué fuentes históricas pueden hallarse sobre esta canción y qué estudios musicológicos se han aplicado al corpus conocido y que compruebe o refute las afirmaciones que en el presente se hacen sobre su procedencia, naturaleza y significado? ¿Qué metodologías analíticas podrían ser ideales para encontrar la información requerida?

⁶ Para saber más sobre trabajos recientes en este tema, puede consultarse el artículo de Álvaro Espinoza de la Borda “La memoria local: una visión de la historiografía arequipeña” en *Revista Allpanchis Revista de Estudios Andinos*, T. 4, Vol. 76, Arequipa 2010 p. 11-77.

1.2. Objetivo general

Identificar los procesos y cambios por los que el yaraví pudo transcurrir a través del análisis, crítica y comparación de las fuentes escritas musicales y no musicales pertinentes entre los siglos XVIII y XX hasta convertirse en un símbolo de identidad local —como se le considera hoy en día—, para establecer posibles vínculos con procesos culturales de mayor envergadura, desestimar visiones estrechas sobre su devenir temporal y establecer nuevas rutas de investigación en los procesos históricos de los géneros musicales de transmisión oral de la zona andina.

1.3. Objetivos específicos

- a. Determinar qué procesos tuvieron lugar para convertir al yaraví arequipeño en canción identitaria.
- b. Contrastar estudios previos y fuentes musicales y no musicales para el desarrollo de nuevos discursos históricos sobre una canción de transmisión oral.
- c. Desarrollar procedimientos analíticos válidos y correlacionales en el estudio histórico de géneros de transmisión oral para sustentar hipótesis válidas sobre su desarrollo a lo largo de los últimos doscientos años.

1.4. Justificación.

Esta investigación resulta especialmente útil para elaborar un acercamiento a la diversidad de influencias y procedencias estilísticas en géneros de transmisión oral considerados tradicionales y, por tanto, inamovibles en el imaginario colectivo de algunas regiones latinoamericanas. Para tal efecto, se hace necesario dejar de lado la idea de que tales productos sonoros son categorías inamovibles en el tiempo y que responden a modelos preconcebidos. Si, como se intenta demostrar en este trabajo, estas canciones han sufrido modificaciones de uso, sentido y estructura, tales hechos sucedieron porque sus contextos así lo determinaron, o porque las mismas canciones respondieron a necesidades de su entorno. Para probar estos postulados, se deben diseñar nuevas metodologías analíticas que hagan una crítica meticulosa de fuentes musicales, literarias e históricas para establecer cómo se

realizó el devenir del género elegido, las cuales pueden servir para aplicaciones en otros casos de música latinoamericana de transmisión oral. En la presente investigación el estudio se centra en el caso del yaraví arequipeño porque es la variante que cuenta con mayor número de fuentes y por la actual pervivencia del género en la ciudad de Arequipa.

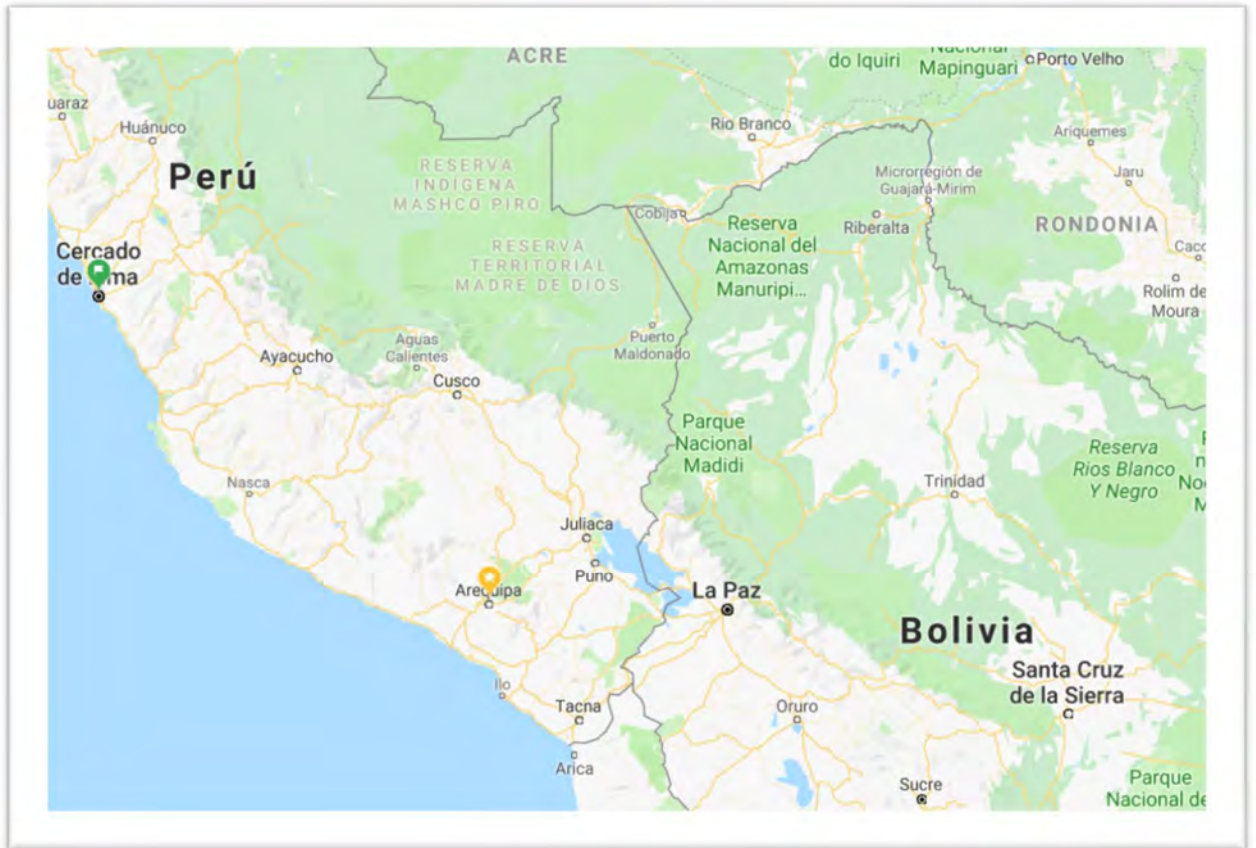


Ilustración 1.1. Mapa de la ubicación de la región y provincia de Arequipa en el sur del Perú.

Se observan otras ciudades mencionadas en el presente trabajo (fuente: GoogleMaps

(Recuperado de <https://www.google.com/maps/@-16.0328685,-70.1270196,6.01z>.

recuperado el 8 de octubre de 2019)

1.5. Estado del arte

1.5.1. Desde la crítica literaria

El yaraví ha sido objeto de estudios y revisiones abundantes que lo han relacionado con la figura del poeta arequipeño Mariano Melgar (1790-1815)⁷. Las referencias se hacen a través de análisis textuales o para hacer una crítica sobre el paradigma que se ha construido en torno a sus poemas. Otros trabajos mencionan casi obligatoriamente características consideradas inherentes al género que se repiten una y otra vez. Raúl Porras Barrenechea (1946) fue uno de los primeros en señalar que el tópico de tristeza atribuido a esta canción es posterior a la conquista y muy grato al siglo XVIII. Porras observó también que existía una heterogeneidad en las versificaciones de las letras del yaraví, pero su principal afirmación es que los factores indispensables de esta canción son la influencia del paisaje andino y su papel como vehículo de expresión del alma india. Para Porras, un poeta como Melgar asocia la tristeza inmanente del yaraví con la leyenda revolucionaria de la época independiente y lo atrae el ámbito criollo y urbano lo que lo convierte en un producto romántico, cambio que, a la larga, provocará su decadencia. Incluso sugiere que la forma de revitalizarlo es “devolverlo” a sus raíces indígenas para que pueda surgir con más fuerza en el escenario de un Perú mestizo. La palabra “decadencia” resulta arbitraria y subjetiva. La permanencia del yaraví no ha menguado tanto como los teóricos y críticos presuponen. Además, sus orígenes indígenas no están del todo claros. Por lo tanto, “una restauración” que se dirija hacia tales procedencias no sería necesariamente una vuelta al “estado original”, sino un cambio significativo en la historia del género. Años más tarde, muchos otros escritores y críticos mantuvieron la misma idea de ‘declive’ y expresan los mismos deseos redentores de Porras, a pesar de que la canción sigue entonándose, si bien de manera menos hegemónica, en varias ciudades del sur, tanto de la costa como de la sierra.

⁷ A Mariano Melgar se atribuyó durante varias décadas la invención del género, debido al doble papel de poeta y mártir de la Independencia que reviste este personaje. En el capítulo III se revisan brevemente su biografía y su obra poética.

Varios de sus postulados, serían retomados por estudiosos en las décadas subsiguientes, como Antonio Cornejo Polar (1966), quien, basándose en la clasificación que hizo Jesús Lara de la poesía quechua precolombina (1947), emparenta el yaraví con el jaray arawi de temática amorosa y afirma que el yaraví nace dentro del conflicto cultural de la conquista, con “fidelidad hacia lo indígena y asimilando de Occidente nuevos caracteres”. Pero quizás su aporte más notorio sea la clasificación de esta canción en dos tipos claramente diferenciados: el yaraví premelgariano y el melgariano. Esta tipología se convirtió en modelo para las siguientes generaciones de escritores. Por desgracia, Cornejo Polar no coloca ejemplos del primer grupo y aventura que Melgar confiere a esta canción “una dignidad literaria que no tenía”, con lo cual individualiza un fenómeno que quizás fue más amplio y diverso de lo que se piensa y le da a Melgar la autoría de un fenómeno que no puede probarse por la carencia de fuentes. Finalmente, Cornejo explica que Melgar no sólo toma elementos de poesía tradicional para su escritura, sino que sus propios poemas se vuelven parte y modelo de la poesía tradicional arequipeña y por extensión, sud-peruana, fenómeno que no es raro y puede apreciarse en otras tradiciones poéticas.

Más tarde, Enrique Carrión Ordóñez (1995) fue a contracorriente de varias ideas establecidas. Él sugirió que existía un movimiento circular y no unidireccional del yaraví entre sectores populares y criollos y reconoció tres momentos en el devenir histórico del yaraví: un inicio como canción indígena en quechua que se transforma en canción mestiza en castellano con contenidos y formas populares y en la cual se encuentran arcaísmos y formas anticuadas; una segunda etapa cuando se estilizan las formas populares al gusto de la poesía de arte y una tercera etapa cuando la obra culta vuelve a la vía colectiva a través de la oralidad y musicalizada. Él llama a este proceso “proyección folclórica”⁸. Carrión también observó que la variedad de versificaciones en las letras del yaraví impedía clasificarlo como una forma poética única y que el término es más musical que

⁸ Sobre el uso de esta expresión en los estudios sobre folklore y música, véase Cámara de Landa (2013) y Guerrero (2014).

literario ya que alude a determinadas características sonoras que lo distinguen de otras canciones andinas. Asimismo, aventuró que existía cierta influencia italiana en la escritura de Melgar que podía remitir a Metastasio. Juan Luis Dammert (2003) también apunta a la influencia del amor cortés en la estrófica melgariana de los yaravíes, basándose en las lecturas de los jóvenes ilustrados americanos de finales del siglo XVIII en las colonias sudamericanas.

1.2.2. Desde los estudios musicales

Los estudios musicales son menos frecuentes. En 1876, en Ecuador, Agustín Guerrero establecía la naturaleza indígena del yaraví, así como la estima de la que gozaba entre la población quiteña y la sencillez de su escritura y forma. Cabe añadir que Guerrero fue el encargado de recopilar los yaravíes que posteriormente Jiménez de la Espada presentó en Madrid para el Congreso de Americanistas celebrado en 1881. Jiménez de la Espada describe los yaravíes como canciones muy sencillas, casi carentes de dificultad o variedad pero que, debido a tales características, gozaban del favor de las clases populares quiteñas (Guerrero 1984 [1876], 12).

Leandro Alviña, en 1919, en uno de los primeros ensayos musicales dedicados a la música incaica en Perú, estableció el uso y existencia del harawi en la época precolombina y del yaraví, como descendiente suyo, en la época republicana. Alviña fincaba la conexión tanto en el uso de ciertas escalas que él ya identifica como pentáfonas y en las letras lastimeras y amorosas que tenían en común ambas canciones. Alviña hacía notar la influencia de la “música europea” en los yaravíes cuya creación atribuía directamente al poeta arequipeño Mariano Melgar, repitiendo un mito que se había creado en torno a la figura del héroe y que demostraría estar errado algunas décadas más adelante. El autor cusqueño plantea desde entonces una suerte de dicotomía en el yaraví: producto criollo con letras de poesía popular adaptados a música indígena (Alviña 1929 [1919], 312 y ss.).

En 1925, los esposos Raoul y Marguerite D'Harcourt definían al yaraví como un producto de la mestización del harawi con las que ellos denominaron "influencias extranjeras". De acuerdo con su propuesta, la música indígena se expresaba en una escala pentatónica diatónica que ellos llamaban "india pura" y que al ser influenciada por escalas occidentales generaba otros tantos sistemas (hexatónicos, heptatónicos, cromatismos, etc.) que se convertían en pruebas de este mestizaje. Para los D'Harcourt, solamente un yaraví, que Daniel Alomías Robles había recogido en Arequipa alrededor de 1912, titulado *Delirio*, con letra de Mariano Melgar, y del que ellos también ofrecían una transcripción, conservaba lo que creían era "la supervivencia intacta de la gama pentatónica con sus cadencias indias, junto a una forma y a ritmos más civilizados". El resto del corpus eran ejemplos de la mestización que la tal escala india había recibido a lo largo de siglos de influencia hispánica, por lo que el yaraví era una canción mestiza. (D'Harcourt 1990 [1925], 141).

En 1936, Carlos Raygada ya establecía con claridad que Melgar no era el creador del yaraví y que este debía por fuerza anteceder al poeta. El desmoronamiento de esta creencia supuso no sólo la búsqueda de nuevos "creadores" sino que se planteó la necesidad de que la canción tuviese un origen más antiguo y diverso de lo que generalmente se había concebido. Por ejemplo, Carlos Vega (1962a) asegura que el yaraví es el fruto de un movimiento artístico americano que se inicia a mediados del siglo XVIII y encuentra su máxima expresión en el movimiento prerromántico de comienzos del siglo XIX. Traza un esbozo histórico de la canción basado sobre todo en fuentes argentinas, que proporcionan información acerca del desarrollo de un género que en sus orígenes fue indígena y que habría encontrado en las élites criollas de las ciudades andinas del sur peruano, Bolivia y el Tucumán argentino un ambiente propicio para su difusión. Si bien Vega menciona a Melgar, no le atribuye la invención del género, sino que prefiere aludir a un proceso de asimilación y reutilización de materiales que en su origen habría pertenecido a castas indígenas de gobierno, es decir a caciques y descendientes de panacas nobles, y luego fue muy cultivado en un amplio espacio geográfico que

abarca desde el norte argentino, el altiplano boliviano y la casi totalidad de los territorios peruano y ecuatoriano.

Consuelo Pagaza (1961) trabajó el aspecto musical de los yaravíes, ofreciendo transcripciones, clasificaciones, análisis y crítica del corpus recopilado por ella en la ciudad del Cusco, así como un acercamiento a sus orígenes y desarrollo en el tardío siglo XVIII basada en un estudio serio de las fuentes consultadas, lo que convierte su trabajo en uno de los estudios más completos de que se tiene referencia hasta la fecha.

Juan Carpio (1976) realizó un estudio sociológico del género como producto en letra y música y lo ubicó como expresión ideológica del campesinado local (al que define como mestizo, arrendatario de tierras y poseedor de cierta autonomía frente a la clase terrateniente) de finales del siglo XVIII. Dicha expresión musical entronca a comienzos del siglo siguiente con la poesía occidental de la mano de Mariano Melgar, lo cual da origen a la variante arequipeña que hasta hoy se conoce. Su libro consignó, además, una valiosa colección de letras de yaravíes recopiladas por el autor. En un siguiente trabajo, Carpio (1984) enuncia también características musicales y literarias, aunque de una manera aproximativa y genérica, sin recurrir al estudio analítico del corpus musical disponible para refrendar sus afirmaciones. En Carpio (2014) se ofrece una versión corregida y aumentada de los dos trabajos anteriores al incorporar las propuestas de Dammert sobre la poesía cortés y reafirma el carácter único del yaraví arequipeño con respecto a sus contrapartes foráneas como el cusqueño o ayacuchano. En este trabajo incluye una gran cantidad de material fonográfico producido en el último siglo, recopilado en la ciudad de Arequipa en el siglo XX, cuando, según él, el género estaba en franca decadencia y presentaba un estilo moldeado por la tradición oral durante más de cien años que incluía influencia foránea recibida de diversas corrientes musicales. Los trabajos de Carpio no han incluido ningún tipo de análisis musical en sus metodologías.

Otro estudio interesado en la génesis y naturaleza del yaraví es el de José Varallanos (1989), quien lo vincula (en la línea de Cornejo Polar) con el harawi

prehispánico, específicamente el jaray arawi, y esboza una historia del género partiendo del temprano siglo XVII hasta la actualidad. Este libro es el único que intenta una historia general del yaraví en el Perú vinculándolo con fuentes históricas desde una fecha tan temprana como la segunda mitad del siglo XVII. El libro de Varallanos también aboga no sólo por la división entre harawi y yaraví sino también por la existencia de diversos tipos de yaraví: mestizos, acriollados, etc., aunque sus argumentaciones no sean del todo precisas ni estén sustentadas en evidencias musicales.

En 2000, Julio Mendivil ofreció una explicación y clasificación de los diversos tipos de yaraví basándose en las descripciones y testimonios de varios cronistas, trabajo que constituye hasta ahora la propuesta más seria en lo que se refiere a clasificación del género y que será de utilidad para el presente trabajo. Por último, Marcela Cornejo (2012) presenta un estudio etnográfico de los géneros tradicionales del valle del Chili (Arequipa y alrededores) bastante completo pero enfocado sobre todo hacia el siglo XX, con numerosas reseñas históricas y resumiendo información de varias fuentes sobre este tema. Ha sido una de las reflexiones mejor construidas especialmente con referencia al uso social de yaraví. En su libro alude a la existencia de dos tipos de canción: uno de tradición señorial propio de las ciudades, creado desde la tradición poética del amor cortés y del romancero, que se canta en castellano, de temática exclusivamente amorosa y se acompaña con instrumentos occidentales; y otro de tradición indígena, con fines profanos o religiosos, cantados a veces en español, a veces en quechua, y acompañados con instrumentos indígenas. Más adelante, siguiendo a Dammert, también divide el repertorio entre “yaraví melgariano” (que asume las características del yaraví señorial) y “yaraví no melgariano” que asimila aquéllas del yaraví de tradición indígena. Las diferencias están basadas sobre todo en el idioma y las escalas en que son entonadas estas canciones, pero la autora no ofrece ejemplos musicales que sustenten sus afirmaciones. También efectúa una bien documentada reflexión sobre el verdadero aporte de Melgar a la creación del género que no sería consciente, sino que formaría parte de un fenómeno colectivo de atribución de un corpus de canciones a un creador casi mítico, como se ha visto en otras historias

musicales⁹. Se retoman algunos de sus argumentos en el capítulo III, cuando se trata de las consideraciones históricas sobre el yaraví.

En cuanto a estudios más específicos sobre relaciones entre tratamientos formales occidentales y temáticas localistas, José Manuel Izquierdo (2016a) estudia las contraposiciones existentes en el segundo movimiento del cuarteto concertante Op. 55 de Pedro Ximénez entre el yaraví y la escritura clasicista del modelo haydeniano. De acuerdo con Izquierdo, es posible captar en estas obras proyecciones hispano/andinas del yaraví entendido como género criollo, más que como una construcción mestiza orgánica; de hecho, Izquierdo considera que, para Ximénez, el yaraví es un género criollo y que no tiene una aspiración localista, sino más bien universalista, al combinar sus elementos con otros del lenguaje clasicista de finales del siglo XVIII, expresados tanto en el formato elegido (el cuarteto de cuerdas), como el estilo galante al que hace referencia. Más adelante, Izquierdo escribe su tesis doctoral sobre procesos de apropiación y adaptación musical en dos compositores sudamericanos del temprano siglo XIX, Pedro Ximénez y José Bernardo Alzedo. Izquierdo especifica la participación de Ximénez como “músico ilustrado” y, en referencia al yaraví, piensa que, a principios del siglo XIX, este pudo ganar impulso como un género, asumido como peruano, que expresaba al mismo tiempo pertenencias urbanas cosmopolitas con múltiples influencias españolas y europeas. Izquierdo también considera que Pedro Ximénez estaba consciente de este fenómeno sin que el mismo fuera extraño a las audiencias para las que componía (Izquierdo, 2017).

⁹ Mathew Gelbart ha explicado cómo la literatura inglesa del siglo XVIII realizó algo parecido al atribuir la totalidad del repertorio de las tierras altas de Escocia a diferentes personalidades según la mentalidad de la época: se le adjudicó tal creación al músico italiano David Rizzio, cuando se necesitó vincular la música escocesa a una corriente cosmopolita e internacional como la tradición italiana; al rey Jaime I de Escocia, cuando fue evidente que el capital cultural nacional ganaba terreno frente al extranjero, y al mítico poeta Ossian, cuando la cuestión del origen y la antigüedad se volvieron más importantes que el propósito y la funcionalidad en los discursos historiográficos de la música escocesa (Gelbart, 2007).

1.6. Marco teórico.

Para el caso concreto de la ciudad de Arequipa, el historiador Eusebio Quiroz afirmaba en 1990 que el carácter fundamentalmente mestizo de la ciudad se expresa a través de rasgos específicos, como su arquitectura, su conciencia histórica y su música, especialmente en el yaraví mestizo. Quiroz establecía que a partir de 1960 la migración había modificado la identidad local (Quiroz 2011, 65). Si la identidad es mestiza y está asociada a un género musical que también lo es, la sinécdoque que encarna el yaraví es evidente por sí misma: preservar la canción es preservar una identidad que podría estar amenazada por la migración y la modernidad. Es conservar lo que se es, o por lo menos, lo que se piensa que se ha sido en el pasado y proyectarlo en el presente¹⁰.

Para explicar este tipo de fenómeno, Caroline Bithell sugiere que el pasado es una fuente de símbolos culturales que tienen poder más allá de la mera historia (Bithell 2006,5). El poder de estos símbolos culturales, dentro de los cuales se enmarcarían los géneros musicales, tendría entonces vigencia no sólo en la dimensión histórica, sino en el presente. Por esa razón, los habitantes buscan emplearlos con mayor asiduidad según sus necesidades y su poder se ve reforzado por las implicaciones que dichos símbolos tienen con la identidad y con la memoria colectiva. Bithell añade que “las tradiciones del pasado ofrecen un refugio para las complejidades y confusiones de la vida moderna, al servir como un ancla en la tormenta que amenaza destruir identidades desde sus raíces [...] Las elecciones musicales pueden ser parte del proceso en el cual la gente en el presente escoge o construye una historia que sustenta sus necesidades actuales.” (Bithell 2006, 5) y más adelante afirma que: “al mantener aspectos vivos del pasado, la música

¹⁰ La preocupación por la preservación de la identidad local expresada a través de géneros musicales también se observa en otras ciudades y regiones como Cusco, Ayacucho, Cajamarca, Puno y la misma Lima. Los discursos y actividades orientados a crear conciencia sobre la conservación de canciones, danzas y otros recursos del llamado patrimonio inmaterial considerados en peligro de desaparecer, sugieren que estos están en constante cambio y que esta circunstancia, la de la transformación permanente, es lo que origina los intentos de conservación de modelos considerados correctos.

también puede funcionar como un símbolo de resiliencia y supervivencia [...] el estilo musical define no sólo quién es la gente sino quién no es” (Bithell 2006, 8).

Esta necesidad de buscar —y conservar— símbolos de identidad no es nueva. Espino Relucé ya ha explicado cómo, durante el siglo XIX, centuria de independencias y construcción de identidades de las nuevas naciones, se elaboró en los imaginarios nacionales la figura del *héroe cultural* como portador de la identidad, y ha señalado cómo estos héroes culturales fueron apropiados como íconos por las naciones decimonónicas. Algunos de ellos, como Mariano Melgar o Joaquín Olmedo (Guayaquil 1780-1847), fueron escritores cuya vida y obra se convirtieron en mitos fundacionales de la identidad de sus respectivas localidades o países de procedencia. “La nación decimonónica procuró para sí un tipo de héroe cultural, cuyas cualidades encajaban con el imaginario que deseaba crear” (Espino Relucé 2009, 78-80).

Esta apropiación de personajes y la creación de su correspondiente mitología hablaría de esa búsqueda de raíces, de contenidos, de símbolos que definen una identidad que no está completamente afianzada. Lo mismo puede aplicarse a los géneros musicales. Esta búsqueda ha sido una constante en las ciudades sudamericanas; lo demuestra el hecho de que sus símbolos de identidad provengan de legados culturales diferentes, aunque quienes los eligen no sean plenamente conscientes de esa diversidad o de la transformación que han sufrido en el transcurso del tiempo, al cambiar sentidos, prácticas e incluso características que hoy se consideran inmutables o al menos “típicas” o “tradicionales”.

La tradición en sí puede ser un concepto susceptible de crítica. Para María Madrazo la tradición

“es un proceso de transmisión, que viene del pasado al presente, se realiza mediante una cadena de repeticiones que no son idénticas, sino que presentan cambios e innovaciones, y se van acumulando para crear lo que sería la gran tradición, un acervo reunido a lo largo de las repeticiones y que abarca las diferentes versiones de la transmisión (Madrazo 2005)”

¿Significa esto que no estamos ante una tradición sino ante múltiples tradiciones? Es lo más probable. También podría darse el caso de que nos encontremos ante corrientes sonoras y culturales que han tenido mayor o menor aceptación en el tiempo y que lo que vemos en el presente sean sus remanentes o herencias. Los cambios e innovaciones a los que alude Madrazo son las aristas que revisten mayor interés para la investigación histórica porque nos obliga a mirar con mayor atención qué los provoca. Alan Merriam sostenía que, si la música es parte de la cultura y esta se mueve a través del tiempo, la música puede aproximarnos a ciertos tipos de historia (Merriam 1967, 90). Los cambios también aparecen en los discursos sobre tradición, pues aquéllos construyen y reconstruyen a esta permanentemente, modificándola de acuerdo con las necesidades de los grupos que construyen tales discursos. Como afirma Blum “la así llamada invención de la tradición no es sino una de las estrategias seguidas en este siglo por grupos sociales con intereses conflictivos”. (Blum 1991, 6). La tradición se construye, cambia o se desecha en función de las necesidades de estos mismos grupos.

Los géneros musicales considerados tradicionales en la actualidad no siempre han estado ligados a la identidad y a la memoria colectiva como sucede en el presente. Lo que es considerado “propio”, bien pudo ser visto como “ajeno” hace no mucho tiempo hasta que el uso, la costumbre o incluso la necesidad política le otorgó carta de pertenencia. Algunos han permanecido dentro del imaginario popular o han sido revalorizados e incluso preservados conscientemente, mientras que otros sufrieron cambios notorios, fueron reemplazados o cayeron en desuso. Timothy Rice alude a esta característica cambiante al explicar que “viejas formas musicales pueden disminuir en importancia, continuar, pero con nuevos significados culturales o cambiar para satisfacer nuevas demandas o ser abandonadas. [...] . A veces el cambio social y político causa que viejas formas musicales cambien de manera que nuevos significados pueden asignarse a ellas” (Rice 2008, 93). Canciones como el yaraví reflejan comportamientos y pensamientos de la gente que las cultiva y consume en distintas épocas, de manera que cualquier cambio o modificación tanto en el género como en el discurso referido a él sirve para entender procesos de transformación en las comunidades que los producen.

Por ello, dichos géneros se vuelven interesantes puntos focales de trabajos de investigación histórica especialmente para descubrir cómo eran pensados y empleados en el pasado y en qué difieren tales usos de los del presente. Pero dada la dificultad de acceder a fuentes escritas de géneros transmitidos por vía oral, que resulten además de fiables, coetáneas, ¿cómo historiar estos géneros, con tales restricciones?

Cuando la etnomusicología aborda la dimensión histórica, puede hacerlo, según Nettl, desde dos perspectivas: origen y cambio, pero “mientras que el estudio de los orígenes tiene un sentido que en muchos casos es imposible profundizar, el estudio del cambio promete ser de más grande interés cuando se han resuelto algunos de los problemas metodológicos” (Nettl 1958, 518).

1.6.1. El problema de la búsqueda del origen

Ya en 1962, Warren Dwight Allen planteaba que la búsqueda del origen, tema que fue recurrente en las historias de la música de los siglos XVIII, XIX y parte del XX, se mostraba estéril e imprecisa. Allen abordó el tema de la búsqueda de los orígenes en la historia de la música, es decir, la forma cómo esta disciplina se vio influenciada por la aparente necesidad de encontrar el origen de un fenómeno, el punto de partida, por muy elusivo que este sea, y que fue una constante en las historias que se han escrito desde mediados del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX (Allen 1962, 183).

Allen planteó seis interrogantes que cuestionan la naturaleza misma de este enfoque y que reproduzco aquí:

- a) ¿Es necesario, o siquiera posible, encontrar la genuina “primera aparición o los orígenes” [de un fenómeno musical, género, proceso, o de la música en general]?
- b) ¿Por qué se considera necesaria esta búsqueda?
- c) ¿Qué métodos se han utilizado para hallarla?

- d) ¿Cuál es la diferencia entre orígenes históricos, propiamente hablando y orígenes especulativos que conducen al "gris amanecer de la historia", donde "la visión más clara" es imposible?
- e) ¿Es la "cosa que precedió a" el único medio por el cual podemos entender la historia?
- f) La concesión de su valor y la necesidad [del fenómeno estudiado], ¿es suficiente? ¿No podría haber otras fuentes importantes de los datos históricos, tales como las correlaciones con los acontecimientos contemporáneos y realidades de vida?

Con estas interrogantes Allen llamaba la atención sobre lo especulativo que puede volverse un estudio sobre el origen, debido, especialmente a la carencia de fuentes fidedignas o sólidas que puedan proporcionar información valedera. (Allen 1962, 183). A esta necesidad de encontrar el momento germinal de un tipo de música, de un movimiento o de un estilo, no fueron extrañas muchas historias de canciones de transmisión oral del sur peruano escritas en los siglos XIX y XX. Aún hoy en día es común escuchar formularse la pregunta fatídica que parece dividir por igual opiniones, ciudades y regiones: ¿Dónde nació el yaraví? ¿En Arequipa, Cusco, Ayacucho, Chuquisaca? Y también es costumbre afirmar que el yaraví de cada zona es el "verdadero", por ser "natural de allí", ya que la confirmación de este dato legendario proporcionaría una hipotética supremacía de la ciudad que resultase vencedora de la contienda sobre las otras que le disputan el término de "sedes iniciales". Tal afirmación, además de atrevida, pecaría de imprecisa, no sólo por la ausencia de fuentes, sino porque los géneros musicales, precisamente en razón de su movilidad, en la diversidad de significaciones y usos que han tenido en el tiempo y en el espacio, no podrían ser amarrados a un único punto de partida sin caer en el riesgo de que tal punto sea rebatido, reasignado y modificado una y otra vez.

1.6.2. El cambio

Mientras que el estudio de los orígenes de un género musical es una cuestión que llama a cautela, el estudio del cambio se muestra más prometedor. Nettl explicó

que el cambio requiere distintas visiones para poder estudiarlo y que nos interesa explicar las razones del cambio o de su ausencia, ya que esta es tan significativa como su presencia (Nettl 1958, 519). Así, la etnomusicología histórica tendría el “doble objetivo de develar los acontecimientos históricos y el estudio de sus relaciones en términos de procesos de cambio tomando en cuenta toda la evidencia incluyendo la continuidad socio musical y el cambio observable hoy en día”. (Richard Widdes citado por Hebert y McCollum 2014, 92)

Volviendo a lo explicado por Nettl, el problema del cambio se plantea en la pregunta básica: ¿cómo cambia la música?, tomando en cuenta que dicho cambio no se produce de igual forma en las culturas de música oral que en las de tradición escrita. Para Nettl, en ambas ocurre el cambio por **sustitución**, cuando elementos constitutivos, géneros, estilos, etc., de nueva factura sustituyen a los anteriores. Una diferencia fundamental entre ambos tipos de culturas musicales es que el cambio en las culturas musicales escritas (o académicas) produce en forma acumulativa, es decir nuevo material se añade al antiguo, mientras que en las orales el viejo material es eliminado según se introduce el nuevo (Nettl 1958, 521). De esta manera, no sólo los géneros musicales que pertenecen a la oralidad se ven reemplazados por otros, sino que muchos elementos que les son propios están sujetos a la dinámica de cambio y permanencia parcial o total, lo que da por consecuencia que un género considerado inamovible contenga en sí mismo partes constitutivas que han ido modificándose o desechándose de acuerdo a las necesidades de los usuarios, lo que quita sustento a la idea de que estas canciones son hoy como siempre han sido. Las fuentes escritas se vuelven entonces registros aproximados, aunque no del todo fieles, que permiten registrar al cambio que tiene lugar en la oralidad y, por ahora, las que pueden ser empleadas como objeto de estudio para estudiar ese cambio.

En 1978 Nettl suministró una serie de categorías para clasificar la manera en que músicas no occidentales respondían a la occidentalización (Nettl 1978:130-134) y posteriormente Margareth Kartomi empleó y amplió estas categorías para hablar sobre procesos y resultados que se obtienen del contacto entre culturas musicales

(Kartomi 2001, 367-373). De todas ellas, las que pueden resultar de mayor utilidad para un estudio sobre el yaraví son las de abandono, diversificación y consolidación, empobrecimiento, preservación, (de las propuestas por Nettl) y la transferencia de rasgos musicales discretos y el revival musical nativista (de la ampliación de Kartomi), aunque el orden mencionado no haga alusión a cómo ha sido la historia de esta canción ni tampoco se refiera a ella como un todo indivisible, ya que puede aplicarse a sus partes componentes¹¹.

De igual manera, la diversificación, consolidación y transferencia de rasgos musicales discretos son herramientas útiles en este estudio. La combinación de elementos de distinta procedencia en un contexto social (diversificación), la creación de músicas reconocidas en ciertos niveles geográficos a partir de una serie de tradiciones distintas (consolidación) y la adopción de lenguajes foráneos (transferencia de rasgos musicales discretos), son herramientas de análisis para entender cómo el yaraví adoptó, transformó e incluso desechó elementos locales o foráneos (y cuando digo foráneos no me refiero únicamente a los occidentales) tanto musicales como extra musicales, al apropiarse de modelos y discursos retóricos, galantes, románticos y nacionalistas durante casi doscientos años de existencia. La asimilación de idiosincrasias, discursos, tecnologías, lenguajes, medios sonoros y recursos expresivos ha marcado la pauta del cambio en la historia de esta canción.

El empobrecimiento y la preservación son dos caras de un mismo fenómeno que puede encontrarse en los discursos y comportamientos modernos del yaraví, como puede observarse en la nota de prensa que abre este apartado. Si el empobrecimiento, de acuerdo con Nettl, es el abandono de componentes de una tradición, también lo es el estatismo y la resistencia al cambio, ya que interrumpen una dinámica que ha construido el género en cuestión mientras emplea el cambio como insumo. Si el yaraví no ha sido único en doscientos años, si ha conocido diversos estados e influencias, el estatismo presente, aparentemente fomentado por

¹¹ Vale la pena hacer hincapié en que he elegido estas categorías por la posibilidad que proporcionan de ser aplicadas al estudio de las fuentes disponibles en la actualidad, en el período de tiempo que se ha delimitado, sin descartar que otras puedan ser empleadas al aparecer nuevos datos o elementos de juicio.

concursos oficiales y discursos colectivos que se preocupan por la “autenticidad”, la “originalidad” y la “pertenencia”, pretendería anular ese proceso de cambio que lo ha enriquecido y formado. La preservación, entendida como la conservación de algo tal y como está, significa impedir que asimile o deseche lo que necesita acoger u olvidar, de acuerdo con las necesidades de la comunidad que lo utiliza. Por otro lado, el revival musical nativista (que Kartomi identifica con culturas que son conscientes del peligro de extinción que corren y por diversos motivos deciden revitalizar sus contenidos) por el que atraviesa el yaraví, no sería entonces un intento de conservarlo y preservarlo sino un cambio en el significado de este: de canción amorosa a símbolo de identidad y resistencia cultural. La ironía se revela en que, al intentar que un producto cultural permanezca inalterable, este resulta afectado por el cambio.

Así mismo, elementos que tuvieron un significado menor o que no pertenecen a la tradición en una época, adquieren nuevos significados y se incorporan a esta en otro tiempo. Julio Mendívil ha abordado una problemática parecida en el huayno peruano al argumentar que éste, lejos de ser un género monolítico e inamovible, ha mostrado suficiente evidencia de su transformación e incorporación de distintos elementos motivados por una gran diversidad de factores. Mendívil incluso ha discutido la clasificación de ‘tradicional’ y ‘moderno o híbrido’ que se aplica al huayno, pues como él observa, aún el tradicional posee una serie de elementos de distinta procedencia. La clasificación que él propone consta de dos categorías: huaynos híbridos de estructura abierta y huaynos híbridos de naturaleza cerrada; los primeros incorporan nuevos aportes mientras los segundos intentan permanecer fieles a una tradición dada, respectivamente. (Mendívil 2004, 49).

1.6.3. El olvido

El abandono de la práctica de géneros en su totalidad es, como dice Kartomi (2001, 372), algo que rara vez sucede. Pero el abandono de características parciales puede relacionarse en cierta forma con el olvido y no únicamente de características sonoras, sino de universos mentales y memorias asociadas a la

canción. En 1873 Friedrich Nietzsche ya había reflexionado sobre los inconvenientes de no olvidar. Para él, “lo histórico y lo ahistórico son igualmente necesarios para la salud de los individuos, de los pueblos y de las culturas. La acumulación del pasado produce un peso que ralentiza y, en ocasiones, aplasta el desarrollo de las personas”. Más aún, con tono que parece dirigido a sociedades obsesionadas con su pasado para recrearlo o conservarlo, afirma: “Cuando la sensibilidad de un pueblo se petrifica de tal suerte, cuando la historia sirve al pasado hasta el punto de debilitar la vida presente, cuando el sentido histórico ya no conserva la vida, sino que la momifica, entonces el árbol muere de modo no natural, disecándose gradualmente desde la cúpula hasta las raíces”¹². Olvidar es casi tan necesario como recordar e incluso cuando se realiza de manera colectiva responde a necesidades circunstanciales, conscientes o no, que determinan la suerte de fenómenos sonoros y de sus significados. Cambiar es olvidar algo y en materia de géneros musicales de transmisión oral el olvido es un fenómeno de cambio inevitable pero no sólo ocurre con unidades enteras sino que sus partes constitutivas también pueden ser afectadas por este proceso. Un género musical puede conservar un mismo nombre aunque reúnan elementos que se desechan con el devenir del tiempo, o puede englobar funciones y significados que más adelante dan cabida a nuevas representaciones y utilidades, aunque sus componentes parezcan inamovibles. En el estudio sobre formas tempranas de yaraví trataré de destacar elementos intra y extra musicales que pueden encontrarse no sólo en fuentes tempranas, sino en discursos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX y que fueron abandonados en el transcurso de esa misma centuria. Asimismo, intentaré dar un sentido a estas prácticas olvidadas y la razón de su abandono.

¹² Friedrich Nietzsche [1873]. Tomado de <https://criticalatinoamericana.files.wordpress.com/2010/11/nietzsche-de-la-utilidad-y-los-inconvenientes-de-la-historia.pdf>, (Recuperado el 19 de febrero de 2019).

1.7. Propuesta de investigación.

La principal propuesta del presente trabajo es que el yaraví no tuvo un origen heroico ni es producto de un sólo hombre ni tuvo un origen distinto en Arequipa que el que tuvo en ciudades del sur peruano, de Bolivia y del norte argentino. Si el yaraví fue una construcción colectiva en una vasta zona geográfica que pudo involucrar a varios grupos sociales desde la conquista hasta la primera mitad del siglo XIX, también es posible que continuase su proceso de cambio y resignificación hasta el presente en respuesta a necesidades y contextos específicos que cambiaron en el transcurso del tiempo y que provocaron su desaparición paulatina en ciudades como Buenos Aires, Sucre o La Paz y su conservación en otras como Arequipa y Cusco; su predominio en regiones como la zona alrededor de Quito, la región Ayacucho y la aparición de gran número de variantes que incluso recibieron nombres diferentes. A causa de la carencia de fuentes no puede decirse mucho sobre el yaraví en los siglos XVI y XVII, pero sí que a partir del XVIII, este, asociado primero a lo indígena y luego a la tristeza, fue asimilado por audiencias urbanas y criollas que lo destinaron a los usos que eran de costumbre entonces: el religioso (que parece haber sido su aplicación más antigua de acuerdo con el diccionario de Diego Holguín), el escénico, (en el cual tiene una presencia bastante temprana en concordancia con las modas imperantes de la tonadilla española) y de salón o de cámara, estimulado por el auge de clases medias (Miranda 2011, 28) y afianzado por el movimiento denominado “criollismo”¹³ (Waismann 2014, 638), lo que dio paso, por un lado, a la aparición de repertorio vocal para canto y acompañamiento bien de guitarra o de piano y por el otro, al empleo de motivos y melodías de yaraví en música de cámara instrumental. En las fuentes escritas que dicho uso generó, pueden encontrarse remanentes de elementos que sobreviven en el yaraví moderno, los cuales pueden ser empleados como material de análisis que otorguen respuestas para sustentar estas afirmaciones, lo cual no significa que el género haya permanecido inamovible desde la época que es central en esta tesis. Sus usos

¹³ En un trabajo más reciente, Leonardo Waisman ha llamado “criollismo” a la toma de consciencia de identidad específica de españoles americanos, la cual estaba llamada a desempeñar un papel fundamental en las revoluciones independentistas de comienzos del siglo XIX (Waisman 2019, 246).

y significaciones siguieron cambiando a lo largo del siglo XIX y XX, influenciados por corrientes políticas, culturales, sociales y tecnológicas y, si bien el estudio de la totalidad de estos factores escapa al foco central de este trabajo, haré una breve referencia a los mismos para entender mejor los procesos de cambio y permanencia por los que ha transitado esta canción durante los últimos doscientos años. El estudio de estas fuentes escritas, musicales y no musicales a través de determinados procedimientos analíticos será la herramienta que emplearé para sustentar mi propuesta.

Pero, ¿cuáles son las fuentes que podrían emplearse para aplicar tales métodos de estudio? En el siguiente capítulo se hace referencia a ellas y a los métodos de análisis y sistematización de datos empleados para sustentar la argumentación de este trabajo.

CAPÍTULO II

PROPUESTA METODOLÓGICA

2.1. Las fuentes musicales y sus características.

Las fuentes musicales que se proponen para este estudio provienen de varias colecciones de música peruana, ecuatoriana y boliviana recopiladas durante los siglos XIX y XX y de las obras del catálogo de Pedro Ximénez que llevan el título de yaravíes o que contienen elementos afines a esta canción y que pueden entenderse como tales. Las transcripciones empleadas son más, salvo que se indique lo contrario.

Las colecciones se dividen en dos grupos: fuentes inéditas y fuentes publicadas. El primero de ellos servirá para sustentar mis argumentaciones sobre el desarrollo del yaraví a comienzos del siglo XIX y el segundo se empleará como apoyo y referencia para el estudio del desarrollo de esta canción en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

2.1.1. Fuentes de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX (se hallan en manuscrito. Muy pocas han sido publicadas).

1. *Códice Trujillo del Perú del obispo Baltazar Martínez Compañón*. Manuscrito en nueve tomos sobre la visita que realizara el obispo Baltazar Martínez a la diócesis del obispado de Trujillo entre 1782 y 1785, en la cual consigna veinte transcripciones de canciones de esta diócesis. Se conserva en la Real Biblioteca de Madrid¹⁴. Las que se han seleccionados no son yaravíes de título, pero por elementos de letra y algunas características musicales se les tomará en cuenta para el estudio. El original se conserva en la Real Biblioteca de Madrid.

¹⁴Puede consultarse la versión digital en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/trujillo-del-peru--volumen-ii/>. Consultada por última vez el 24 de agosto de 2019.

Se usará la versión transcrita de Andrés Rodríguez Van der Spoel (2013, 224-226, 229,231, 234).

- a. *Tonada de El Diamante.*
- b. *Tonada el Tupamaro de Caxamarca.*
- c. *Tonada el Tuppamaro de Caxamarca.*
- d. *Cachuyta de la montaña.*
- e. *Tonada de la Brujita.*

2. *Yaravíes sacros.* Dos yaravíes de uso religioso. (c.1810-1819)

- a) *Una pobre serranita.* Villancico de la Catedral de Sucre (antes La Plata) que en la sección de coplas lleva el título de yaraví y texto en quechua. Bernardo Illari ha datado su composición entre 1801 y 1819, con preferencia hacia esta última fecha (Illari 2007, 430). Las partes que se conservan son de violín solo, bajo, y una voz para la sección de las coplas. La sección que componen las coplas en yaraví ofrecen material de análisis El manuscrito original se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, sede Sucre, con número de código 1350, Colección de la Catedral de La Plata.
- b) *Yaraví de Nabad* (sic). Un villancico anónimo encontrado en una colección de partituras sin catalogar asociada a músicos arequipeños que se halla en la Biblioteca Nacional del Perú. El manuscrito original no consigna fecha, pero podría ser contemporáneo del anterior, por los esquemas de composición que emplea. Está escrito para dos flautas, dos tiples, dos violines y bajo. Número de signatura: Carpeta 38 N° 1493.

3. *Noticia de Arequipa*, del prebendado Antonio Pereyra Pacheco (Tenerife, 1816). Escrita por el sacerdote canario que fuera sacristán de la Catedral de Arequipa, ciudad en la que vivió entre 1809 y 1814. El original se conserva en manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, en Tenerife, Gran Canaria, España y contiene transcripciones que hizo Pereyra de canciones que recopiló durante su estancia en Sudamérica, entre ellas tres melodías de yaraví de uso profano, con textos de amor desdichado. Tanto las estructuras

musicales como los textos denotan influencia del estilo clasicista. Número de código JAAR3/18.

- a) *Yaraví de Arequipa*. Línea melódica con texto en castellano
- b) *Yaraví de Potosí*. Línea melódica con texto en castellano.
- c) *Yaraví de Chuquisaca*. El más elaborado de los tres. Es una canción a dos voces con acompañamiento de piano.

4. *Repertorio Ximénez*: Las obras de Pedro Ximénez que son denotadas con el nombre de yaraví son:

- a. *Yaraví N° 8 "Pobre corazón mío" para voz y piano*. Impreso como parte de una serie de veinticuatro yaravíes publicados en Lima por la casa Niemeyer e Inghirami, en lo que parece ser una edición póstuma. El N° 8 es el único que se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú. Lleva el número de signatura de XRH 457 / v.8
- b. *Yaraví a dúo para dos violines y bajo para Nuestra Señora de Belén*. Canción religiosa en honor a la Virgen. El manuscrito original de encuentra en la colección privada de Andrés Orías Blüchner. En el catálogo crítico de Izquierdo (en adelante CCPXAT) lleva la signatura CaobMV01.
- c. *Yaraví "A dónde vas dueño amado"*. Línea melódica para voz aguda, sin título, firma ni fecha. La atribuyo a Ximénez porque aparece en la misma página que contiene el yaraví "Oda de Safo", pese a que no es la misma caligrafía de esta canción. Los giros melódicos, las ornamentaciones y las progresiones armónicas son muy semejantes a las que usa Ximénez en canciones similares. En CCPXAT lleva la signatura Caob MV08.
- d. *Yaraví N° 1, N° 29, "Amor préstame tus voces"*. Línea melódica manuscrita en un cuaderno sin catalogar en el Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia. Transcripción de José Manuel Izquierdo. Aparece en un manuscrito de canciones sin acompañamiento existente en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia sin número de signaturas.
- e. *Triste N° 35 "Cual un pajarillo triste"*. Línea melódica manuscrita en un cuaderno sin catalogar en el Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia, sede Sucre. Transcripción de José Manuel Izquierdo. Aparece en un manuscrito de canciones sin acompañamiento existente en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia sin número de signaturas.

- f. *Oda de Safo, yaraví con acompañamiento de guitarra*. No tiene firma ni fecha, pero la caligrafía coincide con la de Ximénez. El manuscrito se encuentra en la colección privada de Andrés Orías Blüchner. En CCPAXT lleva la signatura Caob MV08¹⁵.

Por otro lado, las obras de Pedro Ximénez que hacen referencia o contienen elementos de yaraví son:

- a) *Divertimento Concertante para guitarra, dos flautas y cuarteto de cuerdas op. 43*. Quinto movimiento (*sección yaraví*): La obra consta de cinco movimientos, pero la sección intermedia del último es el que contiene una cita explícita de yaraví. El manuscrito original se encuentra en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, sede Sucre. Transcripción de Carlos Villalba. Se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia con el número de signatura N° ABNB 1305.
- b) *Meditaciones para el Quinario*, Las meditaciones fueron compuestas para la fiesta de las Cinco Llagas y están escritas para dos flautas y cuarteto de cuerdas. Como ha descubierto José Manuel Izquierdo (Izquierdo comunicación personal, enero 2018), contiene extractos de otras obras como los cuartetos op. 55 y 56 y el Divertimento op. 43, incluyendo, además, nuevos materiales de yaraví. Las partes se encuentran incompletas repartidas entre el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, N° 1444, el Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos de Sucre con el N° 60 y la colección privada de Andrés Orías Blücher con el N° M13. Se emplearán las transcripciones de José Manuel Izquierdo De ellas usaré los siguientes extractos
- i. *Día 2, Primera meditación*: Reelaboración del material empleado en la introducción del tercer movimiento del Divertimento op. 43.
- ii. *Día 2: tercera mediación*. Reelaboración del material utilizado en el Quinto movimiento del Divertimento op. 43.
- iii. *Día 3: primera meditación*: Reelaboración del material usado en el segundo movimiento del Cuarteto op. 55.

¹⁵ Existe un cuaderno de canciones y yaravíes de Pedro Ximénez que permanece en una colección privada, pero no me ha sido posible acceder a él, lo cual es una limitación muy lamentable.

- iv. *Día 3, Tercera meditación:* Reelaboración del material usado en el segundo movimiento del Cuarteto op. 56. No es propiamente un yaraví, pero por ciertos tópicos relacionados con la tristeza y la introyección, propios del yaraví es que lo incluyo en esta lista.
- v. *Día 4, primera meditación.* Material no relacionado con otras obras.
- vi. *Día 4, tercera meditación.* Material no relacionado con otras obras.
- c) *Salutaciones para la Fiesta de las Cinco Llagas. Salutación Primera.* Esta obra hace juego con la anterior, pero añade dos sopranos a los instrumentos de las Meditaciones. Cada salutación está dedicada a una llaga de Cristo y la primera es la única que incluye elementos de yaraví. El manuscrito completo se conserva en Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, con la signatura 1363. Transcripción de José Manuel Izquierdo.
- d) *Cuarteto concertante en si bemol mayor para dos violines, viola y violonchelo op. 55, segundo movimiento.* La línea melódica y el bajo obedecen a ciertos patrones de yaraví. El manuscrito se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, con la signatura 1299. Transcripción de José Manuel Izquierdo.
- e) *Tercera Colección de minuets, andantes, Pastorelas, Valses, Rondos, Contradanzas, Pasos Dobles, Quadrillas y dos Marchas Fúnebres.* Es un cuaderno manuscrito con obras para guitarra que se encuentra en el Centro de Documentación de la Universidad Mayor San Francisco Xavier de Chuquisaca. Se emplea el N° 23. *Vals al estilo americano.* Versión para guitarra. No es propiamente un yaraví, pero tiene características que lo asemejan con esta canción. Transcripción de José Manuel Izquierdo.

2.1.2. Fuentes del siglo XIX y XX (se encuentran editadas o disponibles en la red).

1. *Antigüedades Peruanas:* Libro publicado en Viena en 1851 por Mariano de Rivero y Johan Jakob von Tschudi en el que se transcriben tres yaravíes arreglados para piano, sin letra, con introducción.
 - a) *Haraví por sol menor*
 - b) *Haravi por la menor*
 - c) *Haravi por re menor.*

2. *Álbum sudamericano, Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano*, de Claudio Rebagliati, publicado en Milán en 1870 por la casa editora Edoardo Sonzogno y reeditado por Filarmonika Music Publishing, Texas, Estados Unidos en 2010. Contiene cinco yaravíes arreglados para piano sin letra.

- a) *El pajarillo*
- b) *La palomita*
- c) *¡Qué fatal es mi destino!*
- d) *Al cielo pido la muerte*
- e) *Los imposibles*

3. *Yaravíes Quiteños*, presentados al congreso de Americanistas de Madrid en 1881, por Marcos Jiménez de la Espada y copiados por Francisco Asenjo Barbieri, aunque originalmente recopilados en Ecuador por Juan Agustín Guerrero. El manuscrito original se conserva en la Biblioteca Nacional de España¹⁶. De ellas tomaré en cuenta las siguientes:

- a) *El Masalla*
- b) *El Albacito*
- c) *El Llanto*
- d) *Yupaichisca*
- e) *El Yumbo*
- f) *El San Juanito*
- g) *El mayordomo*
- h) *La Bartola*
- i) *Doña Lorenza*
- j) *Calliman*
- k) *Cuxnico*
- l) *Otro Cuxnico*
- m) *Los pastores*
- n) *Don Jacinto*
- o) *Amormío*

¹⁶ Se puede acceder a la versión digital en el portal de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000160944>. Consultada por última vez el 24 de agosto de 2019.

- p) *Amor fino*
- q) *El Desengaño*
- r) *Cuando me muera*
- s) *La purificadora*
- t) *La robadora*
- u) *La Parranda*

4. *Yaraví Peruano Boliviano*, dentro de la colección de *Cantos, Bailes Populares e Himnos Nacionales Americanos*, para canto, con acompañamiento de piano y guitarra. Editado por Ruperto Santa Cruz, en Santiago de Chile en septiembre de 1890¹⁷.

5. *Colección de Daniel Alomía Robles*. En 1990, fue publicada la colección de canciones recogidas por Robles entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Entre ellos se cuentan varios yaravíes de Arequipa, probablemente alrededor de 1912, año en que Robles visitó la ciudad, aunque no existe datación exacta. Son líneas melódicas a una o dos voces sin acompañamiento, algunas con texto y otras sin él. A continuación, aparecen con el número asignado en esa edición.

- a) 224. *Chamaicuna*
- b) 388B. *Despedida*
- c) 293. *Adiós, Adiós*
- d) 357. *Conque al fin habéis tomado*
- e) 377^a. *Segunda Calandria*
- f) 297. *Ya que para mí no vives*
- g) 387B. *Sin causa*
- h) 298. *Las quejas*
- i) 389A. *La palomita del prado*
- j) 395. *Yaraví*
- k) 300. *El retrato*
- l) 371. *Despedida*
- m) 373B. *Tirano Dueño*
- n) 375. *Ya empieza el pecho a sufrir*

¹⁷ Se puede acceder a la versión digital en el portal de la Biblioteca Nacional Digital de Chile en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/MU/MU0025002.pdf>, consultada por última vez el 25 de agosto de 2019.

- o) 376. *Como el pajarillo triste*
- p) 372Aa. *Amor delirante*
- q) 372Ba. *Sin ver tus ojos*
- r) 372A. *Por más que quiero*
- s) 374A. *El suspiro*
- t) 374B. *El volcán*
- u) 377B. *Recuerda*
- v) 380. *En el Silencio*
- w) 388A. *La carcelera*

Canciones no llamadas yaravíes, pero conocidas como tales en Arequipa.

- x) 283. *El destino*. Robles la menciona como cachua lenta, pero es el mismo texto y melodía del yaraví "La Partida".
- y) 312. *Si dos con el alma*. (Robles la coloca como canción huanuqueña, pero es la misma melodía cantada en Arequipa)

6. *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken* de Albert Friedenthal, editado por Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung en Berlín, en 1911 en dos tomos. El primero de ellos se titula *Die Volksmuik der Kreolen Amerikas* y reúne canciones, danzas y otras piezas de todo el continente. Incluye cuatro canciones tituladas tristes o yaravíes para voz y piano recopilados en Perú después de 1882.

- a) *En lo frondoso*
- b) *Por la falda de un cerro*
- c) *yaraví*
- d) *De Aquel cerro*
- e) *Serenada*

7. *La música de los Incas y sus supervivencias* de Raoul y Margherite D'Harcourt., publicado en 1925 por P. Geuthner, en París y traducido al castellano y publicado con el auspicio de la Occidental Petroleum Corporation del Perú en Lima en 1990; incluye dos yaravíes de Arequipa consignados como línea melódica sin acompañamiento.

- a) *Delirio*, muy semejante a la transcripción realizada por Daniel Robles.

b) *Paloma Blanca*.

8. *Cantares arequipeños*. Cancionero recopilado, transcrito y arreglado para una o dos voces y piano por Benigno Ballón Farfán, publicado por la casa Maldonado en Lima, en 1940: Contiene cinco yaravíes. Cuatro más se han encontrado sueltos en el catálogo de la Biblioteca Nacional del Perú impresos por otras casas musicales. Es posible que formen parte de *Cantares Arequipeños 2* cuyo único ejemplar también se encuentra en la Biblioteca Nacional del Perú. La totalidad de estos yaravíes fueron recogidos en la ciudad y pueblos tradicionales de Arequipa en la década de 1930.

- a) *Amor infame*
- b) *El retrato (versión manuscrita)*
- c) *Ruegos*
- d) *Dueño Inhumano*
- e) *Picando la flor*.
- f) *El retrato (versión impresa)*
- g) *Delirio*
- h) *Crueldad o Resolución*
- i) *¡Ay, amor!*

9. *El Yaraví*, de Consuelo Pagaza, artículo publicado en la revista Folklore Americano N° 8 y 9, Lima, 1960-1961. Contiene transcripciones de cincuenta yaravíes recopilados por la autora en Cusco y consignados como línea melódica simple sin acompañamiento. Ella señala que al menos catorce son de procedencia arequipeña y son:

- a) N° 5. *El volcán*
- b) N° 6. *Ya me voy a una tierra lejana*
- c) N° 13. *Delirio*
- d) N°16. *El nocturno*
- e) N° 23. *Sin ver tus ojos*
- f) N° 29. *Ollanta 1*
- g) N°33. *Qué desgraciado día*
- h) N°34. *Verbenita*

- i) N° 35. La colina*
- j) N° 42. Crueldad*
- k) N° 43. Dueño inhumano*
- l) N°44. El pajarillo*
- m) 45. El silencio.*
- n) 50. Paloma blanca*

Pero otros yaravíes también se encuentran relacionados con Arequipa, aunque Pagaza no lo reconozca así:

- a) N° 17. Resignación*
- b) N° 28. Un pajarillo cautivo”*
- c) N° 30. El retrato*
- d) N° 31. Despedida*
- e) N° 32. Quejas*

1780	1810	1820	1830	1840	1850	1870	1880	1890	1910	1911	1920	1930	1940	1960
Códice Martínez Compañón	Yaravies religiosos anónimos	Yaravies de P. Ximénez				Yaravies C. Rebagliati	Yaravies quiteños Ximénez de la Espada	Yaravies S. XIX (anónimos e impresos)	Yaravies de la colección Daniel A. Robles	Yaravies de A. Friedenthal	Colección D'Harcourt	Yaravies de B. Ballón		Yaravies C. Pagaza.
	Yaravies de la <i>Noticia</i> de A. Pereira			Yaravies J. Tschudi										
Fuentes del siglo XVIII y primera mitad del XIX (manuscritas)				Fuentes de la segunda mitad del siglo XIX y XX (editadas)										

Tabla N° 2.1. Tabla cronológica de las fuentes empleadas. Elaboración propia.

2.2. Problemática de las fuentes musicales.

Las fuentes propuestas para este trabajo de investigación no están exentas de crítica. El problema que enfrenta un historiador al abordar una fuente escrita es el mismo que encontramos aquí: la partitura posee en sí una intencionalidad que la aleja del sonido que intenta representar.

Peter Burke señala en su libro *Formas de hacer historia cultural*, que en la transmisión de la memoria colectiva “los recuerdos se ven afectados por la organización social de la transmisión y por los medios empleados para la misma”, pero enumera además algunos medios de transmisión de dicha memoria colectiva entre las cuales contaba las tradiciones orales y el “registro escrito”, haciendo hincapié en que “dichos registros no son concreciones inocentes de recuerdos sino más bien intentos de persuadir, de moldear la memoria de los demás” (Burke 2000, 70). Burke afirma que las fuentes escritas carecen de inocencia, pero Carl Ginzburg va más allá al calificar las fuentes escritas que hablan sobre cultura popular como productos de culturas de élite que hablan de culturas subordinadas y por lo tanto las interpretan a su manera: “Los historiadores tienen que echar mano de fuentes escritas (y, eventualmente, de hallazgos arqueológicos) doblemente indirectas: en tanto que escritas y en tanto que escritas por individuos vinculados más o menos abiertamente a la cultura dominante. Esto significa que las ideas, creencias y esperanzas de los campesinos y artesanos del pasado nos llegan (cuando nos llegan) a través de filtros intermedios y deformantes” (Ginzburg, 1999: 3).

Así mismo existe el problema sobre la música que no se escribe porque es tan familiar que no se considera necesaria su escritura. Natalia Bieletto ha reflexionado sobre este tema y ha observado que la ausencia puede darse no únicamente en fuentes musicales, sino en textuales, lo que lleva al investigador a formularse preguntas sobre el olvido histórico. Si las fuentes no son confiables, si han sido escritas tendenciosamente, si obedecen a mentalidades, intenciones y visiones que no alcanzamos a comprender del

todo, basar en ellas nuestros discursos históricos se vuelve un asunto mucho más delicado de lo que parece a simple vista. Bieletto propone estudios de su alteridad y performance como alternativa al estudio de “historias silenciadas”: esa que está plasmada en la fuente que nos ocupa pero que no alcanza a ser mencionada explícitamente (Bieletto 2016,17-18).

Ninguna fuente es inocente y mucho menos lo es una que refleja usos distintos del material que nos interesa. Cada colección de canciones aquí enumerada fue reunida o elaborada con propósitos específicos que posteriormente han sido superados por las diferentes interpretaciones, aplicaciones y usos que los investigadores les han dado. Algunas fueron producto de una época en que la Ilustración volvía curiosos a europeos de amplia cultura que en sus viajes recopilaban toda la información posible sobre aspectos sociales y culturales de los lugares que visitaban para conocerlos mejor y, por tanto, crear herramientas más adecuadas para su administración (Martínez Compañón y Pereira Pacheco). Otras fueron creadas por compositores como Ximénez, quienes emplearon materiales que eran familiares para sus audiencias en repertorios influenciados por el neoclasicismo europeo. Más adelante, el romanticismo fomentó el gusto por lo exótico y lo lejano, impulsando viajes de naturalistas y exploradores y la redacción de relaciones geográficas no sólo por extranjeros, sino también por locales (Colecciones de Rivero y Tschudi, Jiménez de la Espada) o músicos que encontraron novedosos materiales sonoros cuya difusión entre públicos occidentales facilitaron (Rebagliati y Friedenthal). A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la mirada etnográfica hace su aparición; el interés ya no por sonidos exóticos sino por músicas que se consideran propias y diferentes al canon occidental impulsa la labor de estudiosos como Alviña, quienes no sólo recopilan, sino que proponen análisis y estudios sobre el material obtenido que les sirve para construir interpretaciones sobre el mismo, cual es el caso de los esposos D’Harcourt y Consuelo Pagaza. A otros los guía el interés por

reunir material sonoro que consideran se están perdiendo y contribuyen a darle un nuevo impulso al transcribirlo y editarlo, como Ballón Farfán y, en menor medida, Juan Francisco Chanove y Mariano Nicolás Reynoso, contemporáneos de Ballón en Arequipa o Rosa Ayarza y Romualdo Alva en Lima.

Pero independientemente de las coyunturas que les dieron origen y de los universos mentales de aquéllos que las crearon, de su intencionalidad, de su finalidad —circunstancias todas susceptibles de ser sometidas a análisis y comentarios—, está la consideración del impacto que estas fuentes han tenido en los estudios musicológicos o en el gran público. Algunas han pasado desapercibidas o han salido a la luz recientemente, como es el caso de los yaravíes religiosos del temprano siglo XIX¹⁸, los yaravíes de la *Noticia* de Pereyra¹⁹ o las obras de Ximénez. Otras se han convertido en referentes obligados en los estudios de música peruana como las de Daniel Robles, Alviña, D'Harcourt y Pagaza. Además, existen las interpretaciones que cada colección pueda originar. Por ejemplo, la compilación que más estudios ha generado es, sin duda, el código Martínez Compañón. Desde los de Robert Stevenson (1968), Carlos Vega (1978) y Samuel Claro (1980) hasta los más recientes de Tiziana Palmiero (2011 y 2014) y Adrián Rodríguez Van der Spoel (2013), todos han construido discursos muy dispares e incluso antagónicos o complementarios alrededor de él. Alejandro García Sudo (2018) ha realizado una crítica sobre estas interpretaciones, desde aquéllas que consideran que el código es un registro fiel de cantos y bailes indígenas o que puede leerse

¹⁸ En el caso del *Yaraví de Nabad*, la partitura apareció en una colección de los fondos de la Biblioteca Nacional del Perú, catalogada por el musicólogo Ricardo Rojas Salinas. Agradezco al doctor José Manuel Izquierdo el haberme enviado copias de esta obra para los análisis del capítulo III.

¹⁹ Los yaravíes de la colección Pereyra figuraban como perdidos en la copia facsimilar que sobrevivía en la Biblioteca Nacional del Perú. En 2019, el doctor Julio Mendivil encontró los originales en la crónica manuscrita de Antonio Pereyra, que se conservan en la Biblioteca de la Universidad de la Laguna de Santa Cruz de Tenerife, Canarias, España. Agradezco al doctor Mendivil haberme facilitado las copias de los yaravíes que se emplean para el desarrollo del presente trabajo.

como un instrumento al servicio de colonizadores imponiendo ideologías a colonizados o como registro de prácticas de resistencia de aquéllos que batallaban contra estas imposiciones, hasta las que alegan, como sostiene el mismo García Sudo, que el código es una representación de acuerdos y pactos políticos dentro de un sistema de gobierno que no necesita ser interpretado necesariamente desde miradas poscoloniales sin contar con información suficiente del contexto que lo rodeaba. Por otro lado, Julio Mendívil (2018) ha hecho un estudio sobre cómo los discursos escritos por los etnomusicólogos que trabajaron el concepto de música incaica durante el siglo XX fueron contruidos con base en datos recogidos, pero estructurados de tal manera que su representación no remite al mundo real sino a la imaginación histórica de quien elabora el discurso. En su objeto de estudio incluyó las obras y discursos de Leandro Alviña, Carlos Vega, los esposos D'Harcourt e incluso Josafat Roel Pineda, de quien fue discípula Consuelo Pagaza. Las otras colecciones no cuentan todavía con críticas similares, aunque la *Noticia* de Pereyra y Ruiz fue objeto de un estudio filológico por parte de Enrique Carrión Ordóñez (1983).

Con esto quiero decir que las fuentes son también herramientas que interpreto de un modo particular, de acuerdo con los discursos que se construyen en esta tesis, los cuales no son aseveraciones finales y están sujetos a permanente crítica y revisión. Como ejemplo, en la obra de Pedro Ximénez, que es una de las de descubrimiento más reciente²⁰, no existen suficientes estudios interpretativos sobre este compositor y aún es muy pronto para establecer criterios definitivos sobre su estilo, entorno y circunstancias creativas. Cuando se trata de yaravíes (y ocasionalmente de otros géneros de

²⁰ El corpus ximeniano salió a la luz en 2006, cuando documentos manuscritos con obras de su autoría y otros compositores del periodo empezaron a salir al mercado en la zona de Sucre y Santa Cruz, en Bolivia. La colección completa no se vislumbra todavía y se reparte entre tres archivos públicos (ABNB, ABAS y la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca) y varias colecciones privadas, algunas de las cuales no son de fácil acceso. Para más detalles véase Lofstrom (2006) y Rossels (2006).

procedencia semejante como el gallinacito o el vals), las partituras de Pedro Ximénez no pueden considerarse fieles transcripciones de música de transmisión oral de su tiempo ni apuntes hechos con el deseo de conservar o recopilar canciones populares que estaban desapareciendo. Son, muy probablemente, material sonoro que tomó de su entorno y empleó como insumo para su propio lenguaje, de manera que, al usarlo como testimonio de una forma de yaraví del pasado, se está cambiando su motivación original.

Pero para lograr estos objetivos no debe contarse únicamente con fuentes exclusivamente musicales, que, como ya he señalado, tienen sus propias limitaciones. El uso de fuentes textuales coetáneas a las musicales se hace necesario, así como estudios referentes a las segundas. A causa de la carencia (o desconocimiento) de estas fuentes, los historiadores pueden sentirse tentados a repetir *ad nauseam* paradigmas que se consideran tan tradicionales como las canciones que estudian, a menos que estos mismos paradigmas o, mejor dicho, discursos sobre el objeto de estudio (el género musical, en este caso) se vuelvan a su vez objetos de estudio que complementen al primero. Si los discursos históricos sobre canciones y sus contextos sonoros han sido repetidos y continuados en narrativas aparentemente inamovibles, es quizás por la necesidad de que tales narrativas jueguen un rol dentro de las dinámicas sociales. De acuerdo con Ankersmit (2014), lo que un historiador hace es traducir un texto del pasado a su propio texto narrativo, en el cual expresa una idea histórica que no contiene conocimiento en sí, sino que es una propuesta de cómo debe verse ese pasado. Esta propuesta puede ser estudiada a su vez como una fuente para construir un nuevo discurso sobre el tema a tratarse, ya que contiene no sólo datos objetivos, sino paradigmas, modos de pensamiento, filiaciones ideológicas y miradas que proporcionarían información adicional sobre la forma cómo los historiadores y sus entornos consideran y observan el fenómeno estudiado. Lo mismo puede aplicarse a cronistas, escritos de

viajeros y otras formas de narración no ficticia. Este uso de las narraciones históricas como insumo de la investigación ya lo ha planteado el mismo Ankersmit al especificar que sólo se puede obtener un punto máximo de claridad en la historiografía gracias a una proliferación de interpretaciones históricas y no al intentar reducir su cantidad. Una sola manera de mirar el pasado no es una interpretación. Esta mirada sólo puede reconocerse como tal en presencia de otras miradas. El trabajo de Mendivil (2018) supone un claro ejemplo de esto, al ampliar los alcances de los estudios sobre música incaica contrastando y analizando los discursos que se han escrito sobre ella. Por esa razón, en esta tesis se emplean como fuentes no sólo registros escritos o sonoros de fuentes musicales, sino también discursos empleados por historiadores y críticos, testimonios de viajeros y coetáneos de los fenómenos estudiados para la construcción de un discurso propio con la esperanza de elaborar una mejor interpretación del fenómeno que deseo abordar.

2.3. Procedimientos de obtención de datos.

María Nagore hizo en 2004 un breve resumen sobre la naturaleza, objetivos y corrientes imperantes en el análisis musical a finales del siglo XIX y principios del XX, cuestionando las visiones tradicionales de esta disciplina y haciendo hincapié en las nuevas tendencias, una de las cuales era no considerar al análisis como un fin en sí mismo sino como un medio empleado por otras disciplinas como la historia, la estética y la interpretación (Nagore 2004, 8). Veinte años antes, Ian Bent, en su artículo sobre Análisis publicado en el Diccionario *Grove*, señalaba que entre el análisis musical y la historia de la música existía una relación de mutua ayuda. Para el historiador el análisis es una herramienta de investigación histórica, mientras que para el analista la historia provee de información sobre los procesos evolutivos de las estructuras musicales (Bent 1980, 340).

Este empleo del análisis como herramienta puesta al servicio de la construcción de conocimiento en otras disciplinas, en concreto la historia de la música, es el que más se ajusta al que empleo en este trabajo.

Parte de lo propuesto por Alfonso Padilla resulta especialmente de utilidad. Padilla considera que el análisis musical consta de cuatro momentos que podríamos resumir de la siguiente manera:

1. Fase descriptiva de los elementos de la obra o texto elegidos.
2. Fase de búsqueda de coherencia y articulación en tales elementos.
3. Fase de interpretación musical y musicológica de la obra (estilo personal, global, corpus, etc.)
4. Fase de reflexión sobre el significado de la obra o corpus en términos interdisciplinarios.

Los niveles de análisis autónomos son apenas previos a los de su utilización en contextos de investigación más amplios y ambiciosos (Padilla 1995, 92). Se propone un resumen de las fases descriptiva y de búsqueda de coherencia y articulación (fases 1 y 2 del modelo Padilla) en este capítulo, y se deja las fases de interpretación y reflexión para los capítulos siguientes. La fase descriptiva no consistirá en una descripción de las canciones analizadas, sino en la enunciación de las categorías empleadas para su examen, seguida de una discusión sobre los procedimientos analíticos efectuados por otros autores que pueden vincularse directamente con esta investigación. La fase de búsqueda de coherencia y articulación de los elementos también se incluye mediante la sistematización de la información obtenida a través de tablas comparativas y resúmenes. En los capítulos siguientes tales categorías sirven para sustentar las propuestas de la investigación a través de la interpretación musicológica de la obra y la reflexión sobre el significado del corpus en términos interdisciplinarios (fase 3 y 4 del modelo Padilla).

2.4. Categorías de análisis.

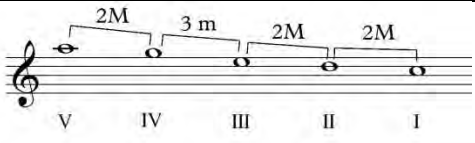

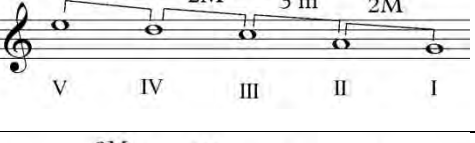
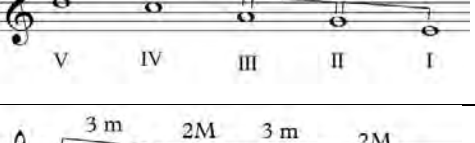
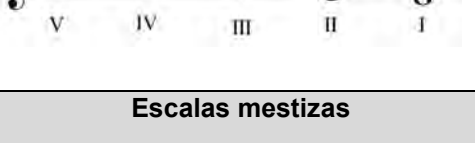
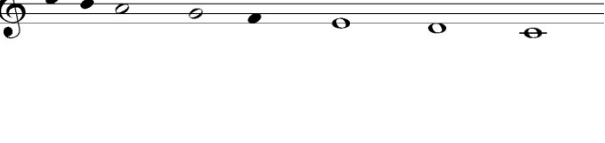
Puesto que no se trata de un análisis como fin en sí mismo, no era factible aplicar metodologías tradicionales que enfocaran determinados aspectos de los ejemplos seleccionados para el trabajo de investigación. Ni siquiera un estudio estilístico era viable ya que, salvo el caso del repertorio Ximénez, las fuentes son disímiles y poseen distintas procedencias. Por tal motivo, las fuentes mencionadas fueron sometidas al escrutinio basado en determinadas categorías de análisis que facilitaron la obtención de datos y registros útiles para articular los capítulos de la discusión. Los datos se ordenaron de forma inductiva, de tal manera que al encontrarse semejanzas se infirieron generalidades aplicables al estudio. Dichas generalidades, expresadas como categorías, son: escala, “cadencia típica”, perfiles melódicos, movimiento armónico y forma.

2.4.1. La escala

El problema de la escala en música andina ha sido abordado por muchos autores. Recientemente, Raúl Romero ha establecido que, si bien la escala no es un patrón absoluto para definir un género musical, sigue siendo una referencia importante de clasificación (Romero 2017, 96-98). Los tipos de escala que pueden encontrarse en el yaraví han sido motivo de estudio en décadas pasadas.

Un paradigma repetido incesantemente es el que favorecieron los esposos D'Harcourt en 1925, pero que ya había sido sustentado por José Castro (aunque trabajó en esta idea desde la década de 1890, recién publicó sus aportes en 1938), Daniel Alomía Robles (mencionado por Villalba en 1910) y Leandro Alviña (1919). Consiste en la suposición de que la música incaica fue predominantemente pentatónica y que aquella música que llegó al siglo XX escrita en esa escala era “india pura”, mientras que la que había llegado “mezclada” con otros sistemas tonales (escala de seis y siete notas,

cromatismos, etc.) era criolla (producto local de las élites dominantes) o mestizada con música española o de otras procedencias. Los D'Harcourt elaboraron una lista de variantes de la pentatónica y “otras categorías de escalas” que podían encontrarse en las canciones que recopilaron que, a su juicio, no eran “indias puras” y que dividieron en:

Escalas pentafónicas (escalas indígenas primitivas)		Observaciones
Modo A mayor (4ta escala pentatónica)		Se encuentra a menudo en las canciones peruanas.
Modo B, menor (2da escala pentatónica)		Es el más extendido en el Perú.
Modo C, mayor, (1ra escala pentatónica)		Se encuentra poco en Perú, es más frecuente en Ecuador-
Modo D, menor, (5ta escala pentatónica)		Se encuentra más en Ecuador, región de Cuenca.
Modo E, (inusitado) (3ª escala pentatónica)		Desconocido entre los quechuas, pero existente en otros lugares de América.
Escalas mestizas		Observaciones
Modo mayor Aa		las notas en negrita son las notas de paso agregadas al modo pentafónico A. A menudo se encuentra incompleto, sin séptimo o cuarto grado.

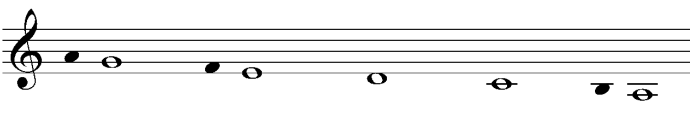
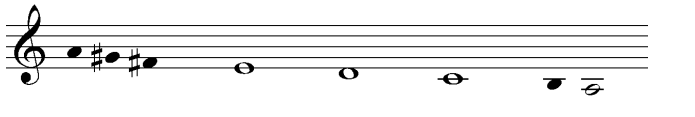
Modo menor Bb		Reproduce el antiguo modo Re de los modos eclesiásticos (dórico).
Variante del modo Bb		suele combinarse con el Modo B indio puro.


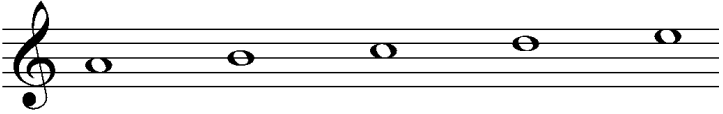
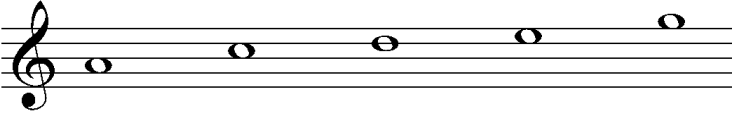

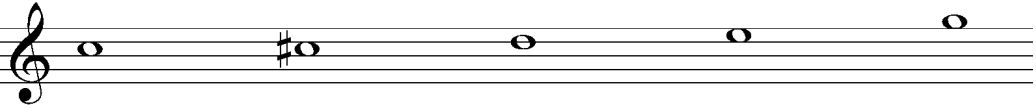
Tabla N° 2.2. Escalas indígenas y mestizas según D'Harcourt

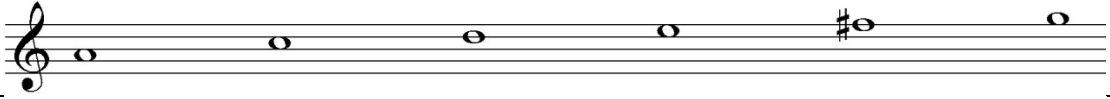

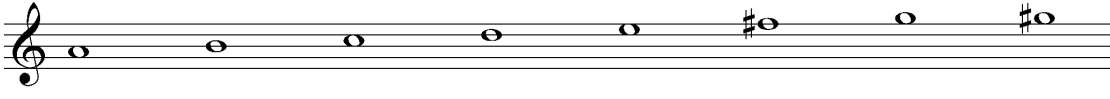

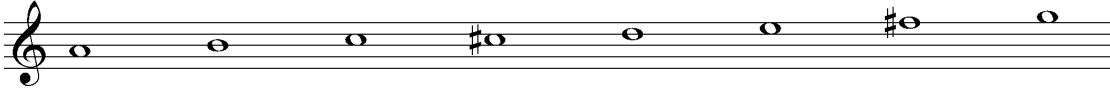
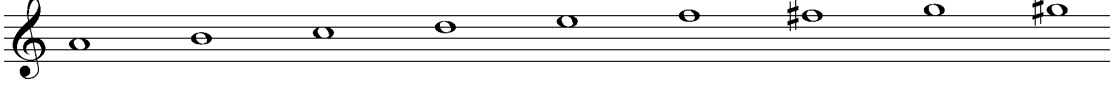
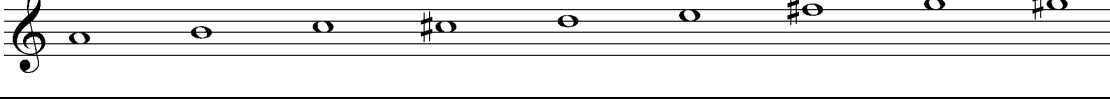

Para los D'Harcourt, la variante del modo Bb menor, una escala mestiza, era la que más se utilizaba en los yaravíes. Las categorías que establecieron en cuanto a la “pureza de la escala” determinaba a su vez la “pureza” o “mestizaje” del género, por lo que para ellos el yaraví es un género mestizo. Únicamente uno de sus ejemplos, el yaraví *Delirio*, cuya melodía recopilaron en Arequipa de la voz de Luis Duncker Lavallo y que consignan con el N° 67, estaba escrito en pentafónico del Modo B²¹. Mientras más se alejaba la escala del patrón pentafono original, más “mestiza” se volvía haciendo que esta palabra se volviera incluso una categoría para determinar la procedencia de una canción. Ellos, la llamaron “mestizaje de mestizajes” (D'Harcourt 1990: 141-146).


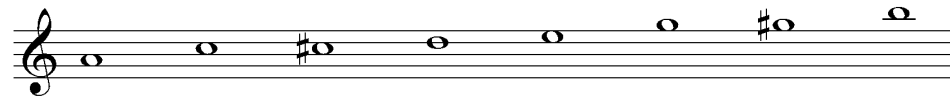

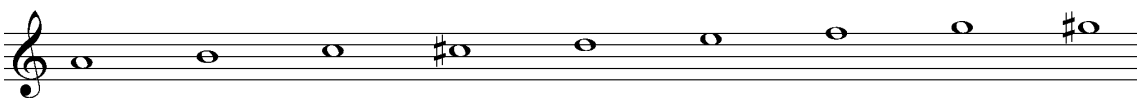

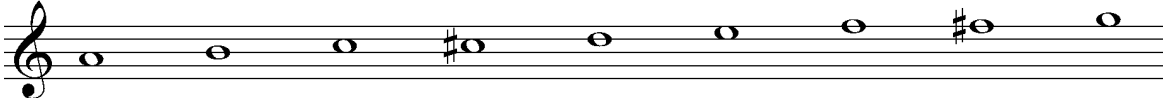
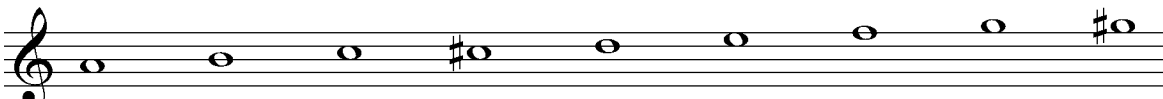
Consuelo Pagaza, en su estudio sobre el yaraví publicado en 1961, elaboró una clasificación mucho más amplia, pero con menos adjetivos, al diferenciar sistemas pentafónicos, con variantes de séptima alterada, sexta alterada o tercera, etc. A excepción de los ejemplos pentafónicos, ella consideró difícil clasificar los diversos sistemas tonales que aparecían en las

²¹ Este yaraví aparece en la colección de Daniel Robles con el título de “Las quejas” (N° 298), también escrito en escala de cinco notas, algo raro para un yaraví arequipeño, si lo comparamos con otros ejemplos de esta misma colección y procedencia. Robles creía que Melgar era el autor de la música de sus yaravíes y que había caído en un “error involuntario” cuando, en lugar de emplear las melodías pentafónicas como lo hizo en “Las Quejas” prefirió emplear cromatismos en sus otros yaravíes, a la usanza occidental (Robles 1990, 250). La idea de que Melgar compuso la música de los yaravíes llamados melgarianos será discutida en el siguiente capítulo, pero el hecho de que a finales del siglo XIX y sobre todo en el primer tercio del siglo XX la pentafonía se convirtiera en una característica de “lo auténtico”, quizás explique por qué muchos cancioneros, colecciones y otros se volvieron más pentafónicos que los producidos en el siglo XIX. Me refiero a este detalle en el capítulo VI.

canciones. No se prestó a definirlos como escala menor melódica o ejemplos “impuros” de otros sistemas europeos y se limitaba a señalar el parecido entre el sistema pentáfono y otros que lo contenían añadiendo notas de paso y cromatismos. En su meticulosidad llegó a señalar hasta veintiún escalas distintas, presentes en los cincuenta ejemplos de yaraví que recopiló.

Sistemas tonales según Pagaza		
A. Pentafónico		
B. Pentafónico con 2ª o 9ª	Ba Sin cadencia típica (alteración efímera del III grado). Inicia	1.1.1. Con segunda 
	Ba1 melodía comienza en 5º grado, termina en 3º y no aparece el 1º	2.4.1.1.2. Con novena 
C. Pentafónico con 2ª y 3ª variable	Cb: con cadencia típica. Cb 2. Empieza en el quinto grado, finaliza en el tercer grado.	
D. Pentafónico Incompleto. (omisión del primer grado.	Db con cadencia típica Db1 melodía inicia en el 3er grado.	
E. Pentafónico con 6ª	Ea sin cadencia típica	

mayor (6 sonidos)	Ea1 inicia en 5º grado y finaliza en 3º.	
	Ea2 Pentafónico con 6ª mayor de siete sonidos	
	Ea3 Pentafónico con 2ª y 6ª mayor de ocho sonidos.	
	Eb1: Pentafónico con 6ª mayor de 8 sonidos. Con cadencia típica	
	Eb 2 Pentafónico con 6ª mayor de 8 sonidos	
	Eb 2[a] Pentafónico con 6ª mayor de 9 sonidos	
	Eb 3 Pentafónico con 6ª mayor de 9 sonidos	
F. Pentafónico incompleto	Fa. Sin cadencia típica.	
	Fa1 Inicia en 5º grado y termina en 3º	

	Fa ² Pentafónica sexta menor de 6 sonidos	
	Fb pentafónico incompleto o modificado de 8 sonidos.	
	Fb1 con cadencia típica	
	Fb2 Pentafónico con 6ª menor, 2ª y 3ª variable.	
	Fb2a Pentafónico con 6ª menor, 7ª variable y 3ª variable	
G. Pentafónico con 6ª variable, 7ª variable, 4ª variable y 2ª	Ga Sin Cadencia típica	
	Gb Pentafónico con 6ª variable, 2ª 3ª variable y 7ª variable.	
	Gb2 Pentafónico de 6ª variable, 2ª, 3ª variable y 7ª variable.	

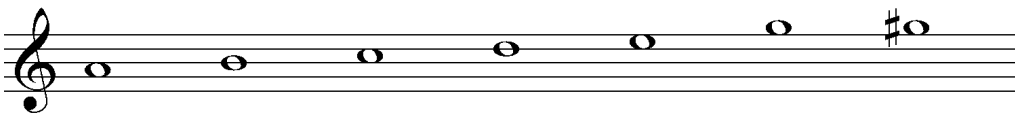
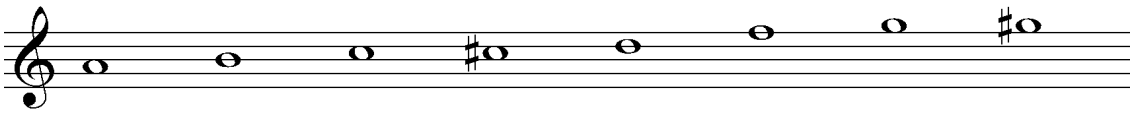
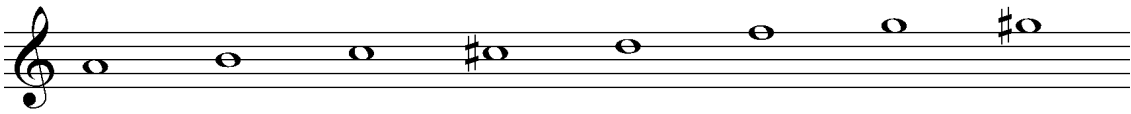
H. Pentafónico con variable 7 ^a	Ha Sin cadencia típica	
	Ha1 Inicio en el quinto grado.	
H Pentafónico con variable, 2 ^a y 3 ^a variable.	[2] H Pentafónico con 7 ^a variable.	

Tabla N° 2.3. Los sistemas tonales en los yaravíes de Pagaza


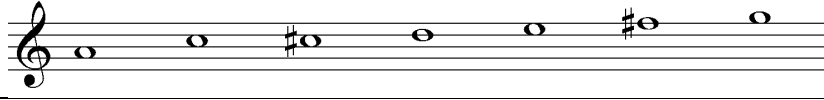



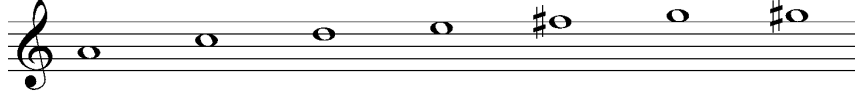
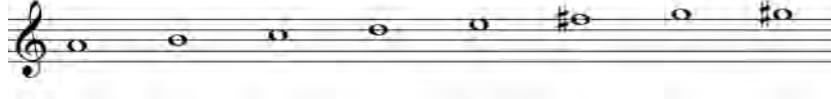

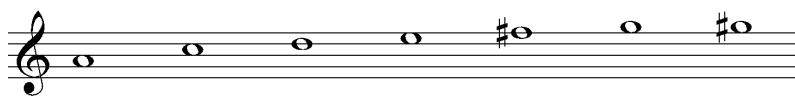
De forma parecida procedió Josafat Roel Pineda en su estudio del wayno de 1967, cuando identificó un sistema tonal hexáfono muy usado en el wayno cusqueño, el yaraví y la marinera cusqueña. Para Roel, la frecuencia con que esta escala aparecía en el repertorio le hacía pensar que “Cusco pudo ser el centro de difusión de este sistema tonal que no tiene equivalentes en Europa” (Roel 1990:39)²².

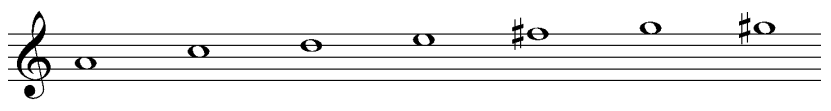

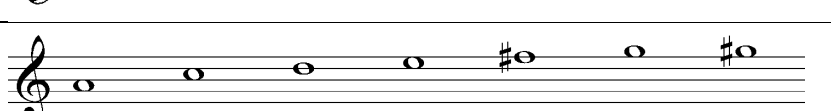


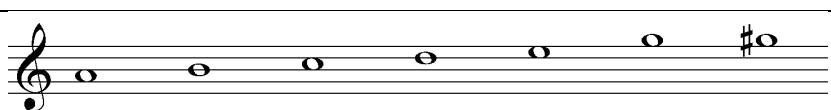
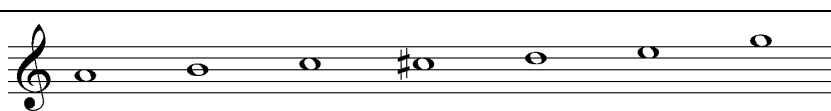
Ejemplo N° 2.1. escala hexáfona cusqueña de Josafat Roel.



Roel señaló que la tonalidad de los waynos (y de los yaravíes) siempre era menor en el acompañamiento armónico, pero, al igual que Pagaza, estableció una serie de sistemas tonales que partían del pentafónico e iban agregando sonidos cuando se analizaban las melodías. En su trabajo recopiló ciento cincuenta canciones e identificó veinte sistemas tonales diferentes, en la misma línea que Pagaza. Las canciones que recopiló se dividen en dos grupos: los wuaynos de la ciudad del Cusco y los de la región del Cusco. La mayor diversidad de sistemas se encuentra en el primero, mientras que el segundo está escrito casi en su totalidad en escala pentafónica.

²² Como se ha visto en el capítulo I, la defensa del Cusco como punto de origen del yaraví también la hizo, con más entusiasmo y menos pruebas, José Varallanos (1989). Si bien la afirmación de Roel cuenta con el estudio de sistemas tonales como apoyo a su hipótesis, la verdad es que las combinaciones sonoras que él llama escala hexáfona con distintas variantes probablemente se dieron en varios lugares desde mediados del siglo XVIII, como se revisará en el capítulo IV. Los yaravíes religiosos y los de la colección Pereyra que provienen de Arequipa, Potosí y Chuquisaca mostrarían que estos sistemas tonales eran de uso común en el Alto Perú y el sur peruano a comienzos del siglo XIX y por lo tanto no son exclusivos de Cusco.

Sistemas tonales según Josafat Roel			
I. Canciones con 6ª menor invariable	A. Sonido más grave en 3er grado, concluye en tercer grado, ausencia de primer grado.		
		con cadencia típica 7 sonidos	
		8 sonidos	
		9 sonidos.	
		sin cadencia típica con seis sonidos	
		sin cadencia típica con 7 sonidos	
		sin cadencia típica con 8 sonidos.	
	B. Sonido más grave en tónica, comienza en el 5º grado y	sin cadencia típica de 6 sonidos	
		sin cadencia típica de 7 sonidos	

	termina en el 1º	sin cadencia típica de 8 sonidos	
	C. Sonido más grave en la tónica, termina en tercer grado y comienza en la 8ª	sin cadencia típica de 7 sonidos	
		sin cadencia típica de 7 sonidos sin segunda	
	D. Sonido más grave, 2º grado y termina en el 3º. Comienza en el 8º	con cadencia típica de 8 sonidos	
2.4.1.2.C anciones con 7ª variable.	A. Sonido más grave en 1º grado	con cadencia típica 7 sonidos	
	B. Sonido más grave en tónica, termina en 3º, inicia en 10º grado.	con cadencia típica de 8 sonidos	
		con cadencia típica de 7 sonidos	

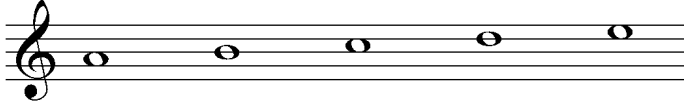

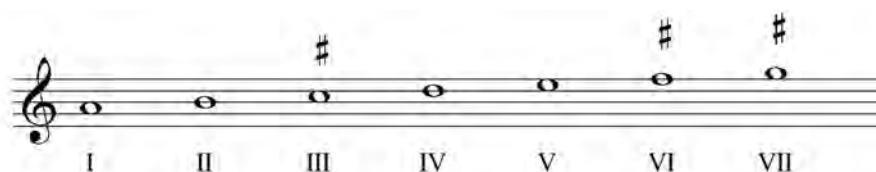
2.4.1.3.C on sólo la novena	A. Sonido más agudo en la tónica, termina en 3° comienza en 4°	Sin cadencia típica	
2.4.1.4.P entafónico puro	A. Sonido más grave en el 1° grado, terminar en 1° comienza en 5°.		
	B. Sonido más grave en el 1°, termina en el 1ero y final en el 3°		
	C. Sonido más grave en el 1°, termina en 1° y comienza en 10°		

Tabla N° 2.4. Los sistemas tonales en los huaynos (y yaravíes) de Roel Pineda

El primer problema que se observa en las clasificaciones precedentes es que parecen derivar del “modelo primigenio” pentafónico casi a la fuerza. Escalas de seis, siete, ocho y hasta nueve sonidos son clasificadas como pentatónicas con variantes, lo que las vuelve poco útiles como herramientas de clasificación. La segunda dificultad radica en la proliferación de categorías a partir de la presencia de una simple alteración.

Si se observan detenidamente las clasificaciones de Pagaza y de Roel, se podrá detectar que las alteraciones que los hicieron identificar tantas categorías diferentes ocurren siempre en los mismos grados de la escala menor: el III, el VI y el VII, a veces en los tres, en dos o sólo en uno de ellos. Pero tales alteraciones no sólo aparecen en dichas colecciones, sino que se encuentran en la mayoría de otros repertorios que se han analizado en este trabajo. Esa recurrencia sí se vuelve una categoría de análisis que vale la pena intentar explicar.

Ejemplo N° 2.2. la escala menor con alteraciones efímeras sobre los grados III, VI y VII



En muchos de los repertorios examinados, sobre todo en los más tempranos, las alteraciones ascendentes o descendentes se producen cuando se desea realzar una nota en particular que puede ser la más aguda de la frase, el final de un verso o de una copla, o el mayor peso de una sílaba, según la prosodia del texto. En la mayoría de los yaravíes analizados para este trabajo las alteraciones aparecen y desaparecen según la dirección de la melodía y, tanto la nota alterada como aquella sin alterar, pueden aparecer en un lapso

breve, en un mismo compás o frase e incluso en voces diferentes. Esta característica será profundizada en la categoría de “cadencia típica”.

Si se escribiera una escala por cada vez que aparece una alteración accidental, esta categoría de análisis se volvería estéril. Más aún, en el caso del corpus de Pedro Ximénez, se volvería una tarea titánica, visto el gusto que este autor sentía por el uso abundante de cromatismos tanto ascendentes como descendentes. No creo posible que Ximénez escribiera sus obras con una paleta de escalas en todas las tonalidades donde variara minuciosamente el nombre de la escala según el sostenido o el bemol de turno. Es más plausible afirmar que empleaba las escalas occidentales con ciertos giros melódicos que eran habituales en el yaraví de su época y empleaba los cromatismos como ornamento de la melodía de la manera que le era más familiar.

Algunas canciones pueden omitir algunos grados. Esto sucede especialmente en repertorios más recientes como los de Robles, Friedenthal, Ballón Farfán y Pagaza, lo que ha llevado a algunos estudiosos a jugar con las expresiones “mestizo” o “pentafonía incompleta” o intentar el uso de las categorías tetráfona o hexáfona. No estoy segura de que cuando “falta” una nota, la escala deba clasificarse como incompleta o recibir un nuevo nombre. En los yaravíes de Pagaza la razón de esta ausencia podría ser que las canciones sólo están notadas en una voz, y la segunda no figura. En los yaravíes de Ballón la simplificación de las líneas melódicas y la eliminación de las ornamentaciones sería la razón de las ausencias²³, como puede verse en este ejemplo:

²³ O quizás obedezca a un mandato de la época, pues resulta curioso que conforme se fue asentando el paradigma de la pentafonía, las canciones se hicieron más pentatónicas en las colecciones del siglo XX. Ballón recopiló sus canciones cuando estaba en auge el entusiasmo generado por los D'Harcourt y las publicaciones del Boletín Americano de Música en 1938 que se referían a la pentafonía como música “auténticamente nacional”. ¿Fueron sus transcripciones formas de “indigenizar” el yaraví para ponerlo más a tono con el discurso de una Arequipa mestiza? Imposible saberlo.

Ejemplo 2.3. Línea melódica del yaraví *Picando la flor* cc. 17-24 (Ballón 1940, 14).



Esto no significa que no existan yaravíes escritos en otras escalas como la pentáfona, ya que, de hecho, sí existen. Las tonadas del *Tupamaro* y del *Diamante* del código Martínez son pentatónicas y muchos yaravíes recolectados por Robles y Pagaza en el siglo XX también²⁴.

Para no incurrir en clasificaciones largas y abstrusas, en el análisis que se ha aplicado a las fuentes se usaron dos tipos de escalas claramente diferenciadas: La primera es la escala pentatónica de quinto modo²⁵, que aparece tanto en los estudios de D'Harcourt como los de Pagaza y Roel, cuya estructura es 3m-2M-2M-3m:

Ejemplo N° 2.3. Escala pentáfona modelo sobre la. (puede ser transportable a cualquier centro tonal²⁶)



La segunda es la escala menor con el uso de alteraciones efímeras sobre los grados III, VI y VII para producir cadencias o cláusulas melódicas, tal y como

²⁴ En la colección Robles, son los harawis los que están escritos en sistemas pentafónicos, mientras que los yaravíes emplean escala menor antigua, armónica o melódica, según el uso de cada alteración. Esto dio pie a pensar que los harawis eran “más indígenas” y los yaravíes “más mestizos” por la diferencia de escalas entre ellos (Robles 1990).

²⁵ Para referirme a las escalas pentafonas diatónicas y sus diferentes modos, usaré la clasificación de Vincent Persichetti (1985, 49).

²⁶ Se usa el criterio de centro tonal empleado por Holzmann en su estudio sobre las escalas andinas (Holzmann 1989, 13). También los D'Harcourt mostraron reticencia a llamarla “tónica” y emplearon en su lugar el término “nota de apoyo” (D'Harcourt 1990, 132).

figura en el ejemplo N°2.2. No se ha considerado necesario distinguir entre otros detalles como, por ejemplo, diferencias entre una escala menor con intervalo de sexta menor y otra también menor con intervalo de sexta mayor por la aparición esporádica de un sostenido²⁷. En el capítulo IV se presenta una propuesta para explicar la procedencia de esta escala en el marco de transformación de sistemas tonales que tuvo lugar a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.

De esta manera, los ejemplos fueron clasificados en función de su semejanza o diferencia con estos dos modelos de escalas: el pentáfono y el menor con alteraciones esporádicas. A continuación se muestra una tabla con los ejemplos de escalas más destacados hallados en cada colección.

²⁷ Josafat Roel asigna mucha importancia a la escala menor con sexta mayor, la cual, según él, es uno de los sellos que distinguen el “sistema peruano” del sistema universal. Roel cita varias canciones con esta característica aduciendo que la alteración ascendente del sexto grado es muy importante. Al revisarlas, sólo he podido constatar que las alteraciones ascendentes sirven para destacar notas como el séptimo y octavo grado y siempre están en contextos de melodía ascendente (Cf. Robles 1990, 106)

Colección	Escala pentáfona diatónica de quinto modo	Observaciones	escala menor con alteraciones efímeras en III°, VI° y/o VII° grados.	Observaciones
Códice Martínez Compañón	1. <i>Tonada el Diamante</i> 2. <i>Tonada el Tupamaro de Caxamarca (1)</i>	Alteración del V grado para formar sensible sobre el I.	1 <i>Tonada del Tupamaro de Caxamarca (2)</i> 2 <i>Tonada de La brugita</i> 3 <i>Cachuyta de La Montaña-</i>	1. Alteración del VI° y VII° grados. 2 y 3, Alteración de VII°. Ninguno presenta alteración de III°.
Yaravies sacros.			1. <i>Una pobre serranita</i> 2. <i>Yaraví de Nabadad</i>	1. Alteración sobre el III° y el VII° 2. Alteración sobre el III°, VI° y VII°
Noticia de Antonio Pereira			1. <i>Yaraví de Arequipa</i> 2. <i>Yaraví de Potosí</i> 3. <i>Yaraví de Chuquisaca</i>	1 Y 2 Alteración del VI° y VII° grados. 3 Alteración sobre el III°, VI° y VII°
Repertorio Ximénez	1. Meditación 3ª del Día 4°	Se trata de una única frase en el contexto general, escrita en ritmo de cashua. Emplea una escala pentáfona con omisión del V° grado y alteración del II para crear sensible sobre el III°.	1. III°, VI° y VII° <i>Yaraví N° 8.</i> 2. <i>Yaraví a dúo para dos violines y bajo para Nuestra Señora de Virgen de Belén.</i> 3. <i>Yaraví "A dónde vas dueño amado.</i> 4. <i>Yaraví N° 1, N° 29, Amor préstame tus voces.</i> 5. <i>Triste N° 35 Cual un pajarillo triste.</i> 6. <i>Oda de Safo, yaraví con acompañamiento de guitarra.</i> 7. <i>Divertimento Concertante para guitarra, dos flautas y cuarteto de cuerdas Op. 43. Quinto movimiento (sección yaraví):</i>	Todas las melodías de Ximénez alteran el III°, VI° y VII° grados. Algunas presentan alteración del IV°, cuando, al modular a la dominante, el IV° se convierte en sensible de la nueva tonalidad, es decir tiene función de VII°.

			<p>8. <i>Meditaciones para el Quinario,</i></p> <p>a. <i>Día 2, Primera y tercera mediaciones.</i></p> <p>b. <i>Día 3: primera meditación:</i></p> <p>c. <i>Día 3, Tercera meditación:</i></p> <p>d. <i>Día 4, primera y tercera meditación.</i></p> <p>9. <i>Salutaciones para la Fiesta de las Cinco Llagas. Salutación Primera.</i></p> <p>10. <i>Cuarteto concertante en si bemol mayor para dos violines, viola y violonchelo Op. 55, segundo movimiento.</i></p> <p>11. <i>Vals al estilo americano. Versión para guitarra.</i></p>	
<p>Yaravies de Johan Tschudi (Antigüedades peruanas)</p>			<p>1. <i>Haraví por sol menor</i></p> <p>2. <i>Haravi por la menor</i></p> <p>3. <i>Haravi por re menor.</i></p>	<p>1. Alteración en el grado III°.</p> <p>Alteraciones descendentes en los grados V° y VI°.</p> <p>2 y 3. Alteración sobre el III°, VI° y VII°</p>
<p>Álbum Sudamericano Claudio Rebagliati</p>			<p>1. <i>El pajarillo</i></p> <p>2. <i>La palomita</i></p> <p>3. <i>¡Qué fatal es mi destino!</i></p> <p>4. <i>Al cielo pido la muerte</i></p> <p>5. <i>Los imposibles</i></p>	<p>1 Y 2. Alteración sobre el III° y VII°</p> <p>3 Alteración sobre el III°, VI° y VII°</p> <p>4 Alteración sobre el VI° y VII°</p> <p>5 Alteración sobre el VII°</p>

<p>Yaravies Quiteños. Colección Ximénez de la Espada</p>			<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El Masalla</i> 2. <i>El Albacito</i> 3. <i>El Llanto</i> 4. <i>Yupaichusca</i> 5. <i>El Yumno</i> 6. <i>El San Juanito</i> 7. <i>El mayordomo</i> 8. <i>La Bartola</i> 9. <i>Doña Lorenza</i> 10. <i>Callman</i> 11. <i>Cunixco</i> 12. <i>OtroCunixo</i> 13. <i>Los pastores</i> 14. <i>DonJacinto</i> 15. <i>Amor mío</i> 16. <i>Amor fino</i> 17. <i>El Desengaño</i> 18. <i>Cuando me muera</i> 19. <i>La purificadora</i> 20. <i>La robadora</i> 21. <i>La Parranda</i> 	<p>– 1,3,4,10, 11, 12, 13, 20 y 21 Escala menor antigua.</p> <p>– 2,9,14, Alteración del VII°.</p> <p>– 19 alteración del VI°.</p> <p>– 7,8,16, Alteración del VI° y VII°.</p> <p>– 15,17, 18, 22 Alteración sobre el III°, VI° y VII°</p>
<p>Yaravies del tardío siglo XIX</p>	<p><i>El proscripto</i></p>	<p>sólo presenta alteración del sétimo grado para hacer cadencia en el bordoneo final.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Yaraví peruano-boliviano</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alteración sobre el III°, VI° y VII° 2. Alteración sobre el VII grado.
<p>Colección de Daniel Alomía Robles.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Chamaicuna</i> 		<ol style="list-style-type: none"> 1. 388B. <i>Despedida</i> 2. 293. <i>Adiós, Adiós</i> 3. 357. <i>Conque al fin habéis tomado"</i> 4. 377A. <i>Segunda Calandria</i> 5. 297. <i>Ya que para mi no vives"</i> 6. 387B. <i>Sin causa</i> 7. 298. <i>Las quejas</i> 8. 389A. <i>La palomita del prado.</i> 	<p>– 7, 19, Escala menor antigua (sin alteraciones)</p> <p>– 2, 10, 11, 13, 14, Alteración del VI° y VII°</p> <p>– 3, 20, Alteración del VI°</p> <p>– 23, 24 Alteración del VII°</p>

			<p>9. 395. <i>Yaraví</i> 10. 300. <i>El retrato</i> 11. 371. <i>Despedida</i> 12. 373B. <i>Tirano Dueño</i> 13. 375. <i>Ya empieza el pecho a sufrir</i> 14. 376. <i>Como el pajarillo triste.</i> 15. 372A. <i>Amor delirante</i> 16. 372Ba. <i>Sin ver tus ojos</i> 17. 372A. <i>Por más que quiero</i> 18. 374A. <i>El suspiro</i> 19. 374B. <i>El volcán</i> 20. 377B. <i>Recuerda</i> 21. 380. <i>En el Silencio</i> 22. 388A. <i>La carcelera</i> 23. 283. <i>El destino.</i> 24. 312. <i>Si dos con el alma</i></p>	<p>– 22 alteración del III° – 1, 4, 5, 6, 9, 12, 16, 17, 18, Alteración del III°, VI° y VII° – 8, alteración efímera del IV° – 15, 21 Alteración sobre el III° y VI°</p>
Colección de Albert Friedenthal.			<p>1. <i>En lo frondoso.</i> 2. <i>Por la falda de un cerro</i> 3. <i>Yaraví</i> 4. <i>De Aquel cerro</i> 5. <i>Serenada</i></p>	<p>1. Alteración en VI° y VII° 2. Y 5 Alteración del III°, VI° y VII° 3. Y 4 Escala menor antigua</p>
Colección D'Harcourt.			<p>1. <i>Delirio</i>, que es muy semejante a la transcripción que hizo Daniel Robles. 2. <i>Paloma Blanca</i></p>	<p>1 Y 2 Escala menor antigua.</p>
Colección Ballón Farfán <i>Cantares Arequipeños.</i>			<p>1. <i>Amor infame</i> 2. <i>El retrato (versión manuscrita)</i> 3. <i>Ruegos</i> 4. <i>Dueño Inhumano</i> 5. <i>Picando la flor.</i> 6. <i>el retrato (versión impresa)</i></p>	<p>– 1, 2, 3, 4, 5, 8 y 9 Alteración del III°, VI° y VII° – 6 y 7 Alteración del VI° y VII°.</p>

			<p>7. <i>Delirio</i> 8. <i>Crueldad</i> <i>Resolución</i> 9. <i>¡Ay, amor!</i></p>	
<p>Colección de Consuelo Pagaza.</p>	<p>1. <i>La despedida</i> 2. <i>La mañana</i> 3. <i>El volcán</i> 4. <i>El imposible</i> 5. <i>El delirio</i> 6. <i>Pariwana</i> 7. <i>Amanecer</i> 8. <i>Apurimac Mayu</i> 9. <i>A las montañas</i> 10. <i>Ollanta 1</i> 11. <i>La colina</i> 12. <i>Ollanta II</i> 13. <i>Hora fatal</i></p>	<p>4 y 9 alteración del II grado.</p>	<p>1. <i>Sentadita estoy</i> 2. <i>Anmi Dios Kanki</i> 3. <i>Ya me voy a una tierra Lejana</i> 4. <i>El jardinero</i> 5. <i>Cuando doblen las campanas</i> 6. <i>La mente inquieta</i> 7. <i>La ofensa</i> 8. <i>Si dos con el alma</i> 9. <i>¡Acuérdate de mí!</i> 10. <i>Hermosa que en secreto</i> 11. <i>El Nocturno</i> 12. <i>Resignación</i> 13. <i>Por qué nos separan</i> 14. <i>Sin ver tus ojos</i> 15. <i>El tormento</i> 16. <i>Qollanan María</i> 17. <i>Desconsuelo</i> 18. <i>El Guardián</i> 19. <i>Un pajarillo cautivo</i> 20. <i>El Retrato</i> 21. <i>Despedida</i> 22. <i>Quejas,</i> 23. <i>Oh qué desgraciado día</i> 24. <i>Verbenita</i> 25. <i>Apu yaya</i> 26. <i>El carcelero</i> 27. <i>El nido</i> 28. <i>Desde lejos</i> 29. <i>Crueldad</i> 30. <i>Dueño inhumano</i></p>	<p>- 3, 22 Escala menor antigua. - 1,33, Alteración del VI° - 8 ,16 Alteración del VII° - 9,12,17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 26,27, 30, 31,36 y 37 Alteración del VI° y VII° - 15 alteración del III° - 6, 7, 10, 28, Alteración del III° y VI° - 2, 13, Alteración del III° y VII° - 4, 11, 14, 24, 29, 32, 34, 35 Alteración del III°, VI° y VII°</p>

			<i>31. El pajarillo</i> <i>32. En el silencio</i> <i>33. Yo soy como las palomas</i> <i>34. Carmela</i> <i>35. Orgullo</i> <i>36. A extrañas tierras</i> <i>37. Paloma blanca</i>	
--	--	--	---	--

Tabla N° 2.5. Clasificación del repertorio por escalas.

Una revisión cuidadosa de las canciones recopiladas por los esposos D'Harcourt da como conclusión que, en muchas ocasiones, las mismas escalas se emplean en géneros diferentes. Por otro lado, existe similitud entre las escalas descritas por Pagaza y las de Roel, a pesar de que cada uno trabajó con dos géneros distintos: el yaraví y el wuayno. El mismo Roel Pineda ya había observado esta semejanza hasta el extremo de afirmar que el contenido, la forma poética y el sistema tonal del wayno cuzqueño era muy semejante a los del yaraví y que “hasta parece que trozos enteros de éste se hubieran insertado en aquél. [Existen ciertos waynos] que, con ligerísimas variantes rítmicas, pueden cantarse como yaravíes” (Roel 1990, 107). Este punto resulta de gran ayuda cuando se identifican yaravíes de nombre con acompañamiento de huaynos o cashuas en algunas fuentes del siglo XIX.

2.4.2. La “cadencia típica” o alteración efímera del III grado.

La alteración efímera del tercer grado de la escala menor a la que me refiero en el punto anterior es, de hecho, tan frecuente en casi todos los repertorios, que varios autores se han referido a ella desde distintos ángulos. Se la encuentra generalmente en los finales de frase, al concluir un verso o una estrofa. El ejemplo 2.4. muestra su uso más común.

Ejemplo N° 2.4. Alteración efímera. Yaraví N° 29 de Pedro Ximénez, c. 29-30



Los esposos D'Harcourt leyeron esta figura como un cambio de modo menor/mayor, pero podría tratarse de una simple cláusula intensa sobre el IV grado, una forma melódica propia de la música polifónica del siglo XVII de la que me referiré más detalladamente en el capítulo IV. Es un recurso melódico, no armónico, y quizás provenga de la necesidad de ornamentar determinados

grados de la escala en momentos precisos como los finales de verso y estrofa. Tanto Pagaza como Roel se refieren a esta particularidad como “cadencia típica” y de hecho les sirve para identificar las diferentes escalas que usan con la intención de clasificar sus repertorios. En la tabla N° 2.6 se condensa la frecuencia de este recurso en las fuentes estudiadas en el presente trabajo.

Colección	Alteración efímera del III grado
Códice Martínez Compañón	<i>La Cachuyta de la Montaña.</i>
Yaravíes sacros.	<i>Yaraví de Nabadad</i>
Noticia de Antonio Pereira	<i>Yaraví de Chuquisaca</i>
Repertorio Ximénez	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Yaraví N° 29</i> 2. <i>Triste N° 15.</i> 3. <i>Yaraví N° 8</i> 4. <i>Oda de Safo</i> 5. <i>A dónde vas, dueño amado</i> 6. <i>Divertimento Op. 43, quinto movimiento</i> 7. <i>Cuarteto Op. 55, segundo movimiento.</i> 8. <i>Meditaciones para las Cinco Llagas</i> <ol style="list-style-type: none"> a. <i>Día 2, Primera y tercera mediaciones.</i> b. <i>Día 3: primera meditación:</i> c. <i>Día 3, Tercera meditación:</i> d. <i>Día 4, primera y tercera meditación,</i> 9. <i>Vals al estilo americano</i>
Yaravíes de Johan Tschudi (Antigüedades peruanas)	<i>Haravi N° 3 por re menor</i>
Álbum Sudamericano Claudio Rebagliati	<i>El pajarillo</i>
Yaravíes Quiteños. Colección Ximénez de la Espada	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El desengaño</i> 2. <i>La parranda</i>
Yaravíes del tardío siglo XIX	Ninguno
Colección de Daniel Alomía Robles.	<ol style="list-style-type: none"> 1. 297. <i>Ya que para mí no vives</i> 2. 395. <i>Yaraví"</i> 3. 373B. <i>Tirano Dueño</i> 4. 380. <i>En el Silencio</i>
Colección de Albert Friedenthal.	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Serenada</i>
Colección D'Harcourt.	Aparece en otras canciones como el <i>Huk Urpichatam Uywakarkani (N° 47) (D'Harcourt 1990:295)</i>
Colección Ballón Farfán Cantares Arequipeños.	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Amor infame</i> 2. <i>Ruegos</i> 3. <i>¡Ay, amor!</i>
Colección de Consuelo Pagaza.	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El jardinero</i> 2. <i>El imposible</i> 3. <i>Por qué nos separan</i> 4. <i>Sin ver tus ojos</i> 5. <i>Desde lejos</i> 6. <i>En el silencio</i> 7. <i>Carmela</i>

Tabla N° 2.6: La alteración efímera sobre III grado como fórmula melódica en el repertorio estudiado.

Como puede observarse en la tabla N° 2.6. la incidencia de esta fórmula decrece entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. Pedro Ximénez

la usa en casi todas sus obras, pero las colecciones de Ballón Farfán y Pagaza la citan cada vez con menos frecuencia.

2.4.3. Los perfiles melódicos.

Las melodías de los yaravíes siempre han sido referidas como descendentes. Los esposos D'Harcourt las describían asignando valores sentimentales a los perfiles de dichas melodías: "Su curva general se inclina, atraída hacia lo grave, pero ondula, se levanta en volutas expresivas que siempre vuelven a caer tristemente" (D'Harcourt 1990,133). De hecho, una comparación de los perfiles melódicos indica una tendencia ascendente en la primera parte de la frase y luego una curva descendente, pero en ocasiones la frase no siempre desciende, como se ve en los patrones de final de frase. La nota más aguda suele repetirse dos o tres veces, excepto en Ximénez, quien sólo la emplea una vez en la mayoría de sus melodías (en alguna ocasión puede repetir dos o tres veces la nota aguda, pero no es lo más usual en él). No he considerado la posibilidad consignar en qué nota empiezan las melodías, como lo hacen Pagaza y Roel, porque la diversidad es grande y no se encuentra una constante. Los finales de frase, por el contrario, sí muestran características comunes que sirven para establecer patrones.

2.4.3.1. Los finales de frase

2.4.1.1.1. Modelos descendentes sobre el tercer grado: la gran mayoría de melodías de yaraví terminan de manera descendente sobre el tercer grado. Existen, a su vez, dos maneras de hacerlo.

a) Diseño descendente por Intervalo de tercera (mayor o menor, según el modo). Generalmente es una tercera mayor descendente del V al III grado de la escala menor

diatónica o una tercera menor descendente del II al I de la escala pentáfona diatónica del primer modo.

Ejemplo N° 2.5: Motivo descendente por intervalo de tercera. (escala diatónica y escala pentáfona)


a) Escala diatónica



b) Escala pentáfona



Este diseño tiene, a su vez una serie de variantes melódicas que se pueden rastrear en el repertorio

Tipo de motivo	Ejemplo	Colecciones.
Motivo principal	<p>Motivo principal: Intervalo de tercera mayor descendente (V-III)</p> 	<p>Yaraví "Una Pobre Serranita"</p> <p>Pereira: Yaraví de Arequipa, Yaraví de Potosí</p> <p>Ximénez: 1. Divertimento Op 43 (5), Meditación 2-1, Meditación. 2-2, Meditación 4-3 (yaraví), Meditación 4-3, Meditación 3-1 Vals Americano</p> <p>Tschudi Haravi N° 1</p> <p>Rebagliati: La Palomita</p> <p>Jiménez de la Espada: Albacito, Yupaichis, Doña Lorenza, Calliman-Llugcixpaxa, Cuxnico</p> <p>Robles 224, 374B, 377B</p>




		Pagaza 17, 18, 19, 25, 42, 49 Ballón Farfán: Delirio, Ruegos, Crueldades o Resolución, Picando la Flor, Dueño Inhumano, ¡Ay, amor!
Variación 1	1a. con escapada de sensible 	Ximénez: Meditación 2-3 Robles: 372B
Variación 2	Escapada con nota superior 	Robles: 357
Variación 3	Bordadura sobre V grado 	Robles 371.

Tabla N° 2.7. Variantes del diseño descendente por terceras.

2.4.3.2. Diseño descendente por notas continuas. Al igual que el anterior, se produce entre el V y el III grado con una nota de paso. Puede aparecer en secciones en modo mayor. Algunos yaravíes tempranos lo presentan.

Ejemplo N° 2.6. Motivo descendente por intervalo de tercera. (Modo menor, modo mayor)

c) **Modo menor**



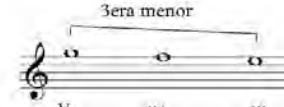







d) **Modo mayor**



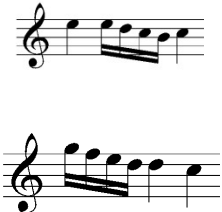



Es menos frecuente sobre el primer grado,

Ejemplo N° 2.7. Patrón descendente sobre el primer grado.

Este patrón principal también tiene numerosas variantes melódicas.

Tipo de motivo	Ejemplo	Colecciones.
Motivo principal	Motivo principal: (V-IV-III) 	Ximénez: <i>Yaraví N° 8</i> <i>Salutación N° 1</i> <i>Meditación 2-1</i> Tschudi: <i>Haravi I</i>
	Poco frecuente. 	Jiménez de la Espada: <i>Masalla, El Llanto, San Juanito, El Mayordomo, La Bartola, Los Pastores, Amor Mío, Amor Fino, El desengaño, Cuando me muera, la Purificadora, La parranda, Alza que te han visto.</i>
	En tono mayor (La emplea Ximénez cuando modula a la relativa mayor). 	Robles: 300, 372A, 372Aa, 374A, 375, 376, 387B, 388 ^a , 388B, 389A, 312 D'Harcourt: 45, 69, 62, Ballón Farfán: <i>El retrato 1 y 2, Dueño Inhumano</i> Pagaza: 1, 2, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 21, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 43, 44

Variación grupeto a	1	<p>1a.</p> 	<p><i>Yaraví de Nabilidad</i></p> <p>Ximénez: <i>Oda de Safo, Salutación N° 1</i> <i>Divertimento Op. 43 (5), Meditación 2-1, Meditación 2-3, Meditación 4-1, Meditación 4-3. Yaraví N° 29</i></p> <p>Tschudi: 1,3</p> <p>Rebagliati: <i>La Palomita.</i></p>
		<p>1b:</p> 	<p>Ximénez: <i>Yaraví N° 8</i></p>
variación bordadura	2:	<p>2a:</p> 	<p>Ximénez: <i>Yaraví N° 8</i></p> <p>Pagaza: 32 (AQP)</p> <p>Robles 312, 283</p>
		<p>2b</p> 	<p>Ximénez: <i>Oda de Safo, Yaraví a la Virgen de Belén, Salutación N° 1, Segundo movimiento del Cuarteto Op. 55</i> <i>Meditación 2-1, Meditación 2-3, Meditación 4-1, Meditación 3-1</i></p> <p>Tschudi: <i>Haravi N°3</i></p> <p>Rebagliati: <i>El pajarillo, Al cielo pido la muerte</i></p>
		<p>2c</p> 	<p>Pereira: <i>Chuquisaca</i></p> <p>Ximénez: <i>Oda de Safo</i></p> <p>Rebagliati: <i>La Palomita, Los Imposibles</i></p> <p>Robles: 293</p> <p>D'Harcourt: 41.</p>

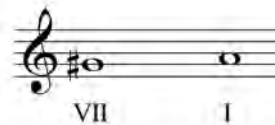
	<p>2d</p> 	<p>Pereira: <i>Yaraví de Arequipa, Yaraví de Potosí.</i></p> <p>Ximénez: <i>Yaraví 8</i> <i>A dónde</i> <i>Yaraví a la Virgen de Belén</i></p> <p>Rebagliati: <i>¡Qué fatal es mi destino!</i></p>
<p>Variación 3: escala descendente</p>	<p>3a</p> 	<p>Ximénez: <i>Meditación 4-1, Oda de Safo</i></p> <p>Tschudi: <i>Haraví N°3</i></p>
	<p>3b</p>  <p>Las dos son de Ximénez.</p>	<p>Pereira: <i>Yaraví de Chuquisaca</i></p> <p>Ximénez: <i>Oda de Safo</i> <i>Yaraví N° 8</i> <i>Meditación 4-1</i> <i>Meditación 4-3</i></p>
<p>Variación 4: grupeto invertido</p>		<p><i>Yaraví de Nabidad</i> Pereira: <i>Yaraví de Chuquisaca</i> Ximénez: <i>Yaraví 8,</i> <i>A dónde</i> <i>Yaraví a la Virgen de Belén</i> <i>Salutación N° 1</i> <i>Divertimento Op. 43 (5)</i> <i>Cuarteto Op 55 (2)</i> <i>Med 2-1</i> <i>Med. 2-3</i> <i>Med 4-1</i> <i>Med. 4-3</i> Rebagliati: <i>El Pajarillo</i></p>
<p>Variación 5: unión de 1 y 4</p>	 <p>aparece en los yaravíes de 6/8</p>	<p>Ximénez: <i>A dónde</i></p>
<p>Variación 6</p>	<p>6a</p> 	<p>Ximénez: <i>Oda de Safo, Yaraví N° 8,</i> <i>Meditación 2-3, Meditación 4-1,</i> <i>Meditación 4-3, Yaraví N° 29</i></p> <p>Rebagliati: <i>Los Imposibles.</i></p>

Variación sensible intercalada	7a	<p>Pereira: <i>Yaraví de Potosí, Yaraví de Chuquisaca</i></p> <p>Ximénez: <i>Yaraví N° 8, Yaraví N° 29</i></p> <p>Tschudi: <i>Haravi N° 2</i></p> <p>Ballón Farfán: <i>Amor infame.</i></p>
	7b	<p>Ximénez: <i>Meditación. 2-1</i></p> <p>Rebagliati: <i>¡Qué fatal es mi destino!</i></p> <p>Robles: 298</p>
Variación grupeto c	8:	<p>Martínez Compañón: <i>Cachuyta de la Montaña.</i></p>

Tabla N°2.8: Variantes del diseño descendente por grados conjuntos.

2.4.1.1.2. Modelos ascendentes hacia el primer grado. Son menos frecuentes que los descendentes sobre el tercer grado. Especialmente ocurren en una sección intermedia, como en el repertorio Ximénez, y utilizan el séptimo grado alterado para crear sensible. Las combinaciones incluyen escapadas, bordaduras y otros patrones

Ejemplo N° 2.8: Ejemplos de finales ascendentes sobre tónica.



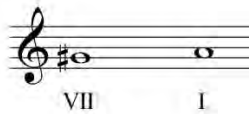




Motivos y variantes.	Sobre I grado (a veces el V)	Otras colecciones
Motivo principal.		Martínez Compañón: <i>El Diamante, Tonada del Tupamaro, Tonada del Tupamaro y 2, La Brugita.</i> Ximénez: <i>Yaraví a la Virgen de Belén.</i> Tschudi: <i>Haravi II</i>
variación a: bordadura		Ximénez: <i>Salutación 1</i>
variación b: apoyatura doble		Ximénez: <i>Salutación 1. Triste N° 35.</i>
variación c: trino doble.		Ximénez: <i>Salutación N° 1, Meditación 2-3</i> Tschudi: <i>Haravi I y Haravi III</i>
Variación d: Escapada con sensible sobre I		Ximénez: <i>Divertimento Op 43 (5) Meditación 4-3</i>

Tabla N°2.9. Variantes del diseño ascendente por grados conjuntos.

El uso de ornamentaciones es más frecuente en los repertorios tempranos, coincidiendo con el uso de estos recursos melódicos de la música del siglo XVIII, y desaparecen en las colecciones más recientes, con algunas excepciones. En el capítulo IV se aborda la presencia de estas ornamentaciones en las corrientes estilísticas de finales del siglo XVIII, así como su posible procedencia.

2.4.1.2. El tempo y el compás

Los movimientos lentos, graves o adagios, son característicos del yaraví, de manera que poca es la variedad que se hallará en este rubro. En cuanto a medida, no siempre ha sido uniforme. Ya entre 1791 y 1792, en el debate suscitado en el *Mercurio Peruano*, los autores no podían ponerse de acuerdo: Sicramio decía que el compás de los yaravíes era ternario, pero su contrincante anónimo afirmaba que era binario (Sicramio 1791 y T.C.P 1792). Probablemente ambos tuvieran razón debido a que estas canciones no han contado con una métrica fija, si bien los compases de $3/4$, $3/8$ son los más comunes, pero no faltan los compases de $4/4$ y $2/4$, los compuestos de $6/8$ y las combinaciones de todos ellos. La entonación libre de la letra que caracteriza a los yaravíes provoca la irregularidad rítmica en su escritura musical; se observa que estudiosos más recientes han tendido a representar mejor en sus transcripciones esa irregularidad empleando diversas medidas, algo que no puede esperarse de Pereira, Ximénez o incluso Tschudi. En el mismo Ximénez se observa mayor regularidad rítmica en las canciones sacras y en las obras instrumentales de cámara que en los yaravíes para ser entonados con acompañamiento de guitarra o piano, lo que es un distintivo de la ocasión y escenario donde se ejecutaba la obra. La regularidad de las frases en obras religiosas o de cámara no parecía ser un valor de la buena escritura compositiva durante la primera mitad del siglo XIX, como se ve en los capítulos IV y V.

Compás	colecciones
2/4	<p>Martínez Compañón: <i>Tonada el Diamante. Tonada del Tupamaro 1 y 2, Tonada de la Brugita, Cachuyta de la Montaña.</i></p> <p>Pereira: <i>Yaraví de Potosí</i></p> <p>Ximénez: <i>Meditación 4-3</i></p> <p>Tschudi: <i>Haraví N° 1, Haraví N° 2</i></p> <p>Yaravies Quiteños: <i>El San Juanito, El mayordomo, Los pastores</i></p> <p>Robles: 224, 372^a: 2,</p>
3/8	<p>Yaravies Quiteños: <i>Cuando me muera.</i></p>
3/4	<p>Pereira: <i>Yaraví de Arequipa,</i></p> <p>Ximénez: <i>Vals al Estilo americano.</i></p> <p>Rebagliati: <i>El pajarillo, ¡Qué fatal es mi destino!, La palomita, Al cielo pido la muerte, Los imposibles.</i></p> <p>Yaravies Quiteños: <i>Masalla, Yupaichisca</i></p> <p>Yaravies del Siglo XIX: <i>La estrella del norte.</i></p> <p>Friedenthal: <i>En lo frondoso, Yaraví, Serenada.</i></p> <p>Robles: 293, 300, 371, 372B, 373A, 374 A, 373B, 380, 388B, 394</p> <p>D'Harcourt: <i>Delirio, Paloma Blanca.</i></p> <p>Pagaza: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 29, 35, 45,</p>
4/4	<p>Yaravies Religiosos: <i>Una Pobre Serranita, Yaraví de Navidad.</i></p> <p>Pereira: <i>Yaraví de Chuquisaca</i></p> <p>Ximénez: <i>N° 29, N° 35, Oda de Safo, Yaraví a la Virgen de Belén. Salutación N° 1, Divertimento Op. 43 (5), Cuarteto Op. 55, Meditación 2-1, meditación 2-3, Meditación 3-1, Meditación 2-3, Meditación 4-1, Yaraví N° 29,</i></p> <p>Tschudi: <i>Haraví N° 3</i></p> <p>Friedenthal: <i>De Aquel cerro.</i></p> <p>Robles: 297,</p> <p>Pagaza: 17, 18,</p>
6/8	<p>Ximénez: <i>Triste N° 35</i></p> <p>Yaravies Quiteños: <i>El Albacito, El Llanto, El Yumbo, La Bartola, Doña Lorenza, Calliman-Llugcixpa, El Cuxnico, Otro Cuxnico, Don Jacinto, Amor mío, Amor fino, El Desengaño, La Purificadora, La Robadora, La Parranda, ¡Alza que te han visto!</i></p> <p>Yaravies Siglo XIX: <i>El proscrito, Yaraví Peruano Boliviano.</i></p> <p>Robles: 375, 388B, 389,</p> <p>Pagaza: 48, 49</p>
combinaciones	<p>Ximénez: <i>Yaraví N° 8 (2/4-6/8-2/4), A dónde vas dueño amado, (2/4-3/8)</i></p> <p>Robles: 357 (4/4, 3/4), 373B (3/4, 2/4)</p> <p>Ballón: <i>El Retrato: (3/4, 2/4, 3/8, 2/4, 4/4), Delirio (3/4, 2/4, 3/8, 4/4), Ruegos (3/4, 2/4, 3/8, 4/4), Picando La flor (3/8, 3/4), Despedida (3/4, 2/4, 4/4), Resolución ((3/4, 2/4, 3/8, 4/4), Dueño inhumano (3/4, 2/4, 3/8, 4/4, 1/4), Amor infame (3/4, 2/4), Ay amor (3/4, 3/8), Paloma Blanca (3/4, 2/4, 3/8, 4/4), 376 (3/4, 2/4), 387B (6/8, 3/4).</i></p> <p>Pagaza: 1 (2/4, 6/8), 19 (3/4, 2/4), 21 (3/4, 2/4), 22 (3/4, 2/4), 23 (3/4, 2/4), 24 (3/4, 2/4), 25 (3/4, 2/4), 26 (3/4, 4/4), 27 (3/4, 2/4), 28, (3/4, 2/4), 30 (3/4, 2/4), 31 (3/4, 2/4), 32 (3/4, 2/4), 33 (3/4, 2/4), 34 (3/4, 4/4), 36 (3/4, 2/4), 37 (3/4, 2/4), 38 (3/4, 2/4), 39 ((3/4, 2/4, 4/4), 40 (3/4, 2/4), 41 (3/4, 2/4), 42 (3/4, 2/4), 43 (3/4, 2/4), 44 (3/4, 2/4), 45 (3/4, 2/4), 47 (3/4, 2/4), 50 (6/8, 3/4)</p>

Tabla N° 2.10. La notación del compás en los repertorios de yaraví.

2.4.4. El movimiento armónico:

2.4.1.3. Regiones armónicas y relativas mayores.

Las canciones que son transcripciones directas tienen un movimiento armónico limitado. En cambio, los yaravíes religiosos y el *Yaraví de Chuquisaca*, junto con el repertorio Ximénez, son los que poseen más diversidad en este rubro, tanto por la extensión de las obras como por la ocasión y público a los que están dirigidos: Servicios religiosos y música de cámara. Muchas de estas obras se dirigen hacia la relativa mayor de la tonalidad original o hacia el cuarto grado de esta.

El resto de las canciones son mucho más simples a este respecto. El yaraví de Chuquisaca de la *Noticia* de Pereira es una excepción, pues también tiene un lenguaje armónico más complejo. Las armonizaciones de Rebagliati, Jiménez de la Espada, Friedenthal y Ballón Farfán son muy sencillas y a veces sólo se mueven entre las regiones de tónica y dominante. Al no existir características comunes, cada caso se estudiado en su período correspondiente.

2.4.1.4. Las terceras paralelas y la ‘bimodalidad

El canto a dos voces por terceras paralelas aparece en casi todas las colecciones, excepción hecha de Pagaza. Los D’Harcourt la describieron como parte de la influencia española, provocaba el hecho de que la voz principal fuera sostenida por una línea inferior, y que se desarrollaran ambas en “largas filas, tan lánguidas como pobres y que desfigura extrañamente la bella monodia indígena” (D’Harcourt 1990, 135). Roel señalaba que esta costumbre de canto por terceras paralelas provenía del Gymel inglés del siglo XIV (Roel 1990,111), pero también es muy posible que esa tendencia fuera resultado de la influencia del estilo napolitano que ingresó a los territorios ibéricos desde comienzos del siglo XVIII con el cambio de la dinastía gobernante, y cuyo uso

se aprecia en villancicos y chanzonetas en la música catedralicia de esa centuria desde donde pudo pasar a otros repertorios. El uso de terceras paralelas también aparece en la música escénica y de cámara del mismo siglo.

Ejemplo N° 2.9: melodías por terceras.

a) Yaraví de Chuquisaca cc. 5-9

Don-de es-tás due-ño a-do-ra - do be-llo cie-lo don de es-tas - -

b) Pedro Ximénez, *Divertimento Concertante* Op. 43, Quinto movimiento cc 48-51, flautas.

c) *Haravi* N° 3 de Tschudi, cc.13-17

En esta disposición de las voces es fácil detectar las falsas relaciones de terceras que suelen aparecer en algunas ocasiones.

Ejemplo 10: falsas relaciones por terceras.

a) Pedro Ximénez: *Meditación para las cinco llagas*, día cuatro, *Primera Meditación*, cc. 12-14

Falsa relación de terceras

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time, key of B-flat major. The score is labeled 'Falsa relación de terceras'. The first staff begins with a measure number '6'. Arrows point to specific notes in both staves, indicating the 'false relationship of thirds'.

b) Daniel A. Robles. N° 300 yaraví “El retrato” cc. 10-15.

Falsa relación de terceras

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time, key of B-flat major. The score is labeled 'Falsa relación de terceras'. Arrows point to specific notes in both staves, indicating the 'false relationship of thirds'.

c) Benigno Ballón F. Yaraví “Resolución” cc. 26-30

Falsa relación de terceras

The image shows a musical score for a single staff in 3/4 time, key of B-flat major. The score is labeled 'Falsa relación de terceras'. Arrows point to specific notes, indicating the 'false relationship of thirds'.

El hecho de que la mayoría de las frases terminen en el tercer grado, hace que coexistan lo que Pagaza y varios autores han llamado bimodalidad del yaraví: la voz superior aparentemente está en mayor y la segunda en menor (Pagaza 1961,78) y que es un término bastante aceptado. Lo que en realidad se observa es una única tonalidad menor cantada a dos voces, donde la voz superior se dirige hacia el tercer grado en la mayoría de los ejemplos.

2.4.5. La forma. Las formas muestran diversidad según la época y el tipo de yaraví de que se trate. He subdividido este acápite en tres elementos constitutivos:

2.4.1.5. La frase.

Los yaravíes son canciones y las frases musicales se ajustan al texto al que acompañan. En el caso de yaravíes instrumentales como los que Ximénez escribió, las melodías siguen la misma estructura de las obras vocales y se presentan a través de frases, entendidas estas como unidades de sentido. Los yaravíes más tempranos están escritos de acuerdo con las normas clásicas de la frase, como se estudia en el capítulo IV, pero conforme avanzó el siglo XIX la escritura fue haciéndose más y más libre, menos periodizada y rígida. En cuanto a la relación de la frase con el texto escrito, los errores de prosodia aparecen sobre todo en los yaravíes más antiguos. Debido a que el yaraví no tiene una versificación uniforme, la extensión de las frases varía notablemente de canción a canción. Pagaza clasificó la fraseología de los yaravíes en tres grupos:

- i. **Grupo A:** con fraseología regular (contenían frases iguales), al que llamó “fraseología regular de perfectas”.
- ii. **Grupo B:** Con fraseología regular, pero con frases imperfectas (compases desiguales dentro de una frase)
- iii. **Grupo C:** fraseología regular de perfectas e imperfectas.

El inconveniente de esta clasificación es que parece servir sólo al corpus recopilado por Pagaza. Algunos yaravíes de su colección también figuran en las colecciones de Robles y Ballón con notaciones muy distintas y, por lo tanto, es imposible aplicar la clasificación que ella propone. Por esa razón, en este trabajo, no haré referencia a clasificaciones de frases, sino que

estas serán referidas directamente en la argumentación, según sus características.

2.4.5.2. La introducción, el bordoneo y la copla o final.

La introducción y el final presentan demasiadas variantes en todas las canciones como para establecer patrones; además, a menudo su estructura depende del recopilador o arreglista, quien imita o propone una forma particular de interpretar estas secciones de acuerdo con el gusto de su época. En los yaravíes de Pereyra la introducción recibe el nombre de pasacalle. En los yaravíes de Rebagliati a menudo utiliza la misma introducción para dos o más canciones y lo mismo ocurre con Ballón, quien escribió las secciones más largas, usando su propia experiencia como cantor de yaravíes y empleando modelos que eran comunes a mediados del siglo XX. Otras colecciones, como Robles, D'Harcourt y Pagaza, no consignan introducciones ni codas, y además estos autores se han limitado a transcribir únicamente la melodía y el texto.

Los interludios instrumentales o bordoneos que siguen a cada verso o que cierran cada copla de la canción presentan mayor interés ya que, si bien no han permanecido inmutables, sus análisis resultan muy útiles para establecer cercanías entre algunos repertorios. Por esa razón se los estudiará en los capítulos correspondientes al siglo XIX. Son especialmente notables los de los repertorios tempranos como puede verse en el ejemplo N° 11

Ejemplo N° 11: Modelos de bordoneo en los repertorios tempranos: de Ximénez y de Tschudi. a) *Yaraví de Nabadad*; b) Pereira: *Yaraví de Arequipa* c) Ximénez: *Oda de Safo* d) Tschudi: *Haravi N° 3*



2.4.6. Los esquemas galantes en el repertorio temprano.

En los yaravíes del temprano siglo XIX, sobre todo los religiosos y los de la colección Pereira, es posible encontrar algunos esquemas galantes. Estas estructuras fueron clasificadas por Robert Gjerdingen en 2007 para entender mejor cómo los compositores del siglo XVIII compartían determinados códigos de comunicación con sus oyentes para transmitir contenidos y afectos en la llamada música galante. Algunas de las figuras encontradas son: *pontes*, *fontes*, *prinner*, cadencias convergentes, cadencias Jommelli, etc. (Gjerdingen 2007, 156 y ss.). En los capítulos IV y V se hace una aplicación de dichos esquemas.

Una vez que se ha descrito las fuentes sonoras y establecido los procedimientos que se utilizan para clasificarlas y obtener de ellas la información necesaria, se realiza una breve exposición de la forma en que fuentes no musicales registraron, y calificaron el yaraví, con el objeto de construir un discurso que demuestre cómo esta canción tuvo distintos significados, aplicaciones y —sobre todo— usos durante los últimos doscientos años.

CAPÍTULO III

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL YARAVÍ.

3.1. ¿Qué es el yaraví y de dónde procede?

De acuerdo con John Schechter, el término yaraví es:

probablemente, una variante española de la palabra quechua 'harawi' (o harahui), la cual, en épocas anteriores a la conquista se refería a cualquier melodía o narrativa cantada, particularmente por los haravecs, los rapsodas o poetas oficiales de la corte Inca. A través de los siglos, este género andino ha tomado un carácter elegíaco y lírico, con un tema principal basado en la angustia de la pérdida o un amor no correspondido. Con frecuencia se expresa en una forma simple a dos partes (A-A') o en una forma binaria tipo rondó (ABA) con estructuras regulares de frase. El yaraví emplea como característica la bimodalidad mayor-relativa menor inherente en su marco tonal pentatónico. Aunque se usa muy a menudo el compás de 3/4, esquemas multimétricos reflejan el flujo melódico de muchos ejemplos expresivos²⁸ (Schechter 2001).

Esta definición es útil para dividir el presente trabajo en dos secciones: la primera, de la cual trata el presente capítulo, se presenta un acercamiento al yaraví en la historia; en la segunda, que incluye los capítulos IV, V y VI, se aborda el estudio de las características musicales del yaraví en las fuentes históricas y su relación con el yaraví del presente.

²⁸ Salvo que se indique lo contrario, las traducciones que se hagan en el presente trabajo son mías.

Precisar un concepto sobre el yaraví es una tarea nada sencilla, pues si se observa atentamente las descripciones históricas y los usos conocidos hoy, es posible encontrar un número variado de formas musicales que reciben por igual un nombre genérico. La procedencia de estas formas de un tronco común podría explicar el nombre asignado, aunque también podría tratarse de un discurso que habla sobre la música de los Andes desde perspectivas peculiares de las cuales provendrían testimonios, juicios de valor, clasificaciones e incluso análisis en la literatura musicológica referida a este canto. Estos discursos han sido pocos estudiados y los abordaré brevemente en el transcurso de este capítulo.

Para comenzar, el definir una genealogía precisa del yaraví y relacionarlo con el harawi, como menciona Schechter, tampoco es fácil debido a la carencia de fuentes y a la falta de precisión de los términos. En 1919, Leandro Alviña fue uno de los primeros musicólogos peruanos en teorizar sobre el harawi (antecesor del yaraví) y sus usos. Para Alviña, el harawi era una variante de la huanca, la cual era una canción de múltiples aplicaciones, ya que podía perseguir propósitos económicos o festivos y se entonaba con un carácter alegre o melancólico. El harawi se diferenciaba de ésta por su letra que era de temática amorosa o incluso erótica, presentaba una forma más “fina y elegante” y compás medido, pero, sobre todo, se distinguía por el temperamento triste y quejumbroso, que denotaba desesperación (Alviña 1929[1919], 322). A pesar de tratarse de uno de los primeros estudios serios sobre música en el imperio incaico, la única fuente musical citada por él se remite a los yaravíes —y no harawis— del drama *Ollantay* que son de procedencia colonial y bastante tardíos²⁹.

²⁹ El texto del *Ollantay* se conoce por la versión del Padre Valdés, recopilada alrededor de 1770, pero la música de los yaravíes consignados en la obra de teatro no está en tal manuscrito y ha sido recreada con posterioridad. La evidencia de Alviña es, por decir lo menos, insuficiente.

Jesús Lara, a mediados del siglo XX, reconocía la existencia de varias clases de (h)arawis en la poesía quechua precolombina de Bolivia y Perú, y citaba los siguientes:

Nombre de arawi	Temática
Jaray arawi	Canción de amor doliente
Sankkay arawi	Canción de expiación
Kusi arawi	Canción de alegría
Súmaj arawi	Canción de belleza
Warijsa arawi	Canción de la gracia.

Tabla N° 3.1: tipos de arawi, según Lara (Lara 1947, 77)

Lara no consigna fuentes que avalen su clasificación y no es posible corroborarla con ejemplos de poemas o canciones que hayan sobrevivido desde la época precolombina, pero en adelante muchos autores se basaron en sus afirmaciones para relacionar el Jaray arawi con el yaraví, por su temática de amor despechado.

En fechas más recientes, Anna Gruszczyńska-Ziółkowska (1995, 89-100) ensayó una clasificación del harawi histórico con base en los testimonios ofrecidos por algunos cronistas como Garcilaso, Huamán Poma, Cobo y Murúa. De acuerdo con su trabajo, existía un harawi masculino y otro femenino, un harawi funerario, otro que era entonado en presencia del Inca, un harawi agrario y un harawi épico. Esta diversidad de funciones se explica porque las crónicas no se ponen de acuerdo en la temática específica del harawi, ya que cada autor se refiere a varios tipos con este mismo vocablo. Una de las hipótesis más plausibles de esta diversidad la ofrece Julio Mendívil, cuando plantea que el harawi, “antes que un género definido, era un concepto general que encerraba diversas formas de transmisión de sucesos por medio del canto” (Mendívil 2000, 176), y basándose en los escritos de González Holguín, Huamán Poma, Cobo, Murúa, Molina el cusqueño y Garcilaso menciona al

menos cinco significados del harawi en la época precolombina y en los primeros tiempos de la conquista:

- 1) Cantares de hechos de otros, de reyes o de otros grandes varones
- 2) Cantares de amor y aflicción
- 3) Cantares a lo humano o de doctrina moral
- 4) Cantares agrarios, de registro
- 5) Cantares a lo divino (Mendívil 2000, 179)

Para Mendívil, la existencia de un harawi con multiplicidad de propósitos obedece a una visión sobre la conservación de la memoria y de los hechos del pasado basada en el canto, muy distinta de la europea, la cual se apoya en la escritura. En realidad, habla de multiplicidad de harawis, cada uno con un propósito específico, y lo correlaciona con formas que pueden encontrarse en la actualidad, como el uso del harawi para actividades de cosecha o ritos de pasaje, temática religiosa y amorosa, o en la presencia del huayno mestizo narrativo que, si bien no está musicalmente emparentado con el harawi o el yaraví, comparte con el harawi histórico características narrativas. Para entender mejor estas relaciones propone el siguiente esquema:

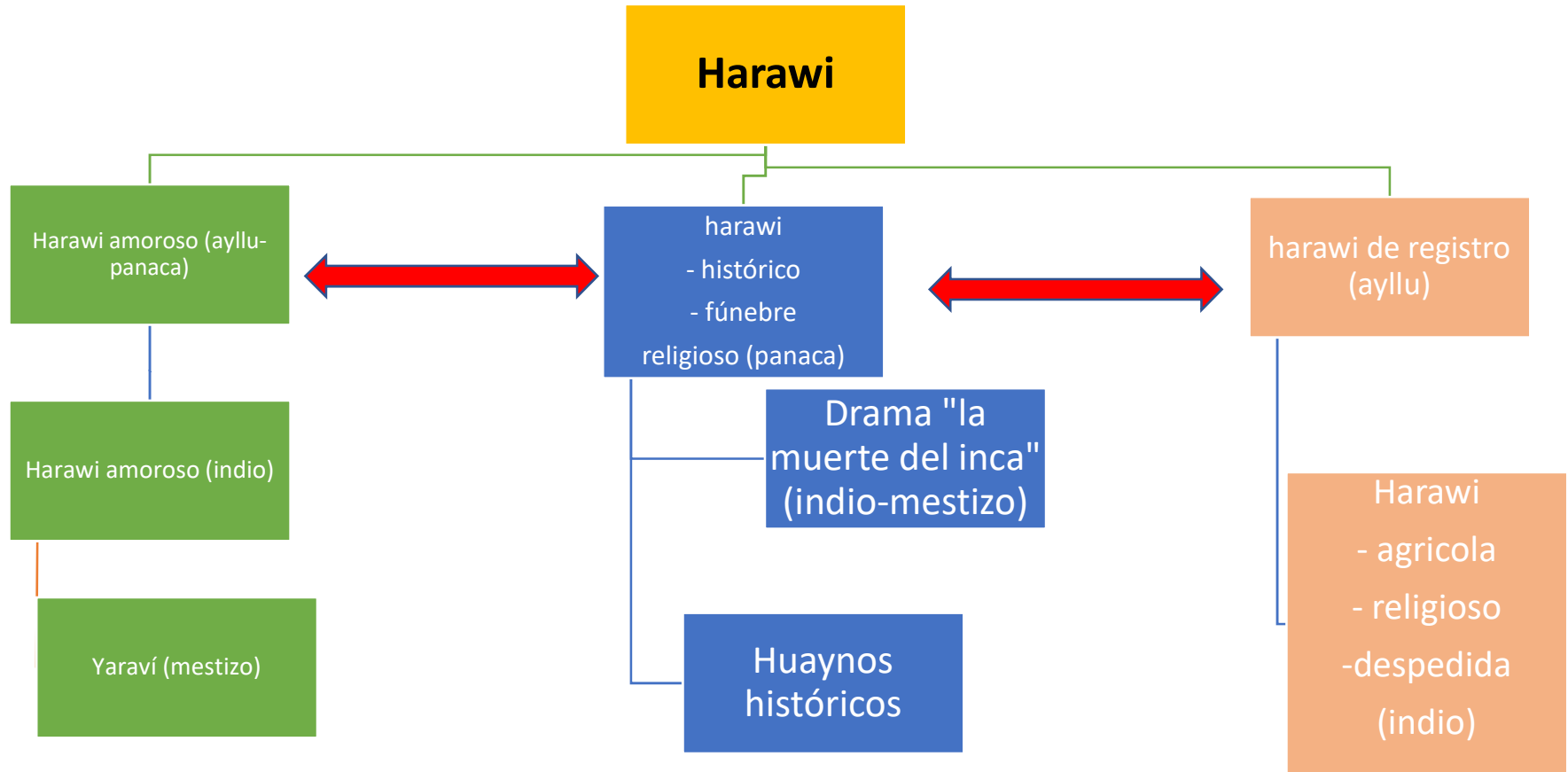


Tabla N° 3.2: Desarrollo hipotético del harawi incaico (tomado de Mendivil 2000, 183)

No es posible aún, en este punto de las investigaciones, corroborar estas hipótesis, debido, como ya señalé anteriormente, a la carencia de fuentes escritas de la época incaica, de la conquista y la primera época de la colonia. Las palabras “harawi”, “aravi” y “yaraví” aparecen indistintamente para definir canciones, pero no su música y habrá que esperar hasta principios del siglo XIX para contar con las primeras fuentes musicales que se citan en distintos lugares de Sudamérica y que suelen reconocer el yaraví como música local o tradicional. El harawi, por otro lado, fue recopilado apenas a finales de dicho siglo y recién entonces pudieron establecerse comparaciones con el yaraví³⁰. A pesar de este impedimento, la propuesta de Mendivil es lógica y muestra una visión más amplia de algo que se había abordado con cierta estrechez: la diversidad de géneros líricos en el imperio incaico y no sólo en lo referido a la cultura sonora. La versión de yaraví que Mendivil denomina mestiza será la empleada en este trabajo, aunque el término pueda resultar estrecho.

Dicho género, que hoy se diferencia claramente del harawi indio, tuvo y tiene muchos usos y significados contradictorios e incluso llegó a convertirse en una sinécdoque del pueblo indígena según lo refieren los testimonios de crónicas y noticias de los siglos XVIII y XIX, cuando en realidad ya no era indígena del todo, ni en la temática ni en los usos. Por otra parte, el tono de dichos discursos cambia desde la conquista y primeros años de la colonia, en que el harawi y el yaraví, es considerada la música de “ellos”, hasta los tiempos de la independencia y los primeros años de la república en que se vuelve “nuestro”, en el marco de un proceso muy revelador sobre construcción de identidades y asignación de pertenencias que involucra a los criollos de ciudades de la costa y de la sierra como Lima, Arequipa, Huamanga, Cusco,

³⁰ La colección de Daniel Alomías Robles recoge un gran número de harawis recogidos en ambientes rurales tales como pueblos tradicionales y comunidades campesinas (Robles 1990, tomo 1).

La Paz, Sucre, Potosí, Tucumán, Córdoba, Quito y otras localidades del interior.

3.2. “El indio es triste (falso), el yaraví es indio (parcialmente verdadero), el yaraví es triste (¿verdadero?)”. Enunciados y asignaciones de sentidos para el yaraví en las fuentes escritas.

En cuanto a la diversidad del yaraví, hay en él transformaciones de sentido, de uso y de sonido que desembocan en expresiones tan diferentes las unas de las otras que resulta difícil comparar en el presente yaravíes peruanos, ecuatorianos, bolivianos y argentinos, por la diversidad que muestran. Sin embargo, no importan las variaciones de compás (si es 3/4 o 6/8), de idioma (si se canta en quechua o en español), de acompañamiento (si es con quena, guitarra o piano), de movimiento (si se baila o no), de lugar (el salón, el campo, la picantería, la iglesia) o de tiempo (la fiesta, la vida cotidiana), su temática (amorosa la más de las veces, religiosa, narrativa, política en tiempos recientes, etc.) hay un consenso generalizado en que el yaraví posee características irrenunciables: su origen indio y su tristeza.

Casi todas las fuentes de los siglos XVIII, XIX y XX coinciden en describir al yaraví como “triste o melancólico” e “indígena”, estableciendo entre este trinomio (yaraví, tristeza, indio) una relación tan estrecha que se convirtió casi en un cliché y que aún puede hallarse en discursos contemporáneos. Resulta un contraste notable, especialmente con lo escrito durante los siglos XVI y XVII por los cronistas que describían la gran diversidad de usos, tonos y aplicaciones de la música indígena a la llegada de los españoles y que no asociaban un único carácter a sus expresiones sonoras. Josef de Acosta, en su *Historia Natural y Moral de las Indias* publicada en Sevilla en 1590, ya

describía la multiplicidad de danzas y usos de la música en las sociedades precolombinas.

En el Perú vi un género de pelea hecha en juego, que se encendía con tanta porfía de los bandos que venía a ser bien peligrosa su puella, que así la llamaban. Vi también mil diferencias de danzas en que imitan diversos oficios como de ovejeros, labradores, de pescadores, de monteros; ordinariamente eran todas con sonido y paso y compás muy espacioso y flemático. Otras danzas había de enmascarados, que llaman guacones, y las máscaras y su gesto eran del puro demonio. También danzaban unos hombres sobre los hombros de los otros, al modo que en Portugal llevan las pelás, que ellos llaman. Destas danzas la mayor parte era superstición y género de idolatría, porque así veneraban sus ídolos y guacas. [...] Tañen diversos instrumentos para estas danzas: unas como flautillas o cañutillos, otros como atambores, otros como caracoles; lo más ordinario es cantar todos, yendo uno o dos diciendo sus poesías, y acudiendo los demás a responder con el pie de la copla. Algunos destes romances eran muy artificiosos y contenían historia, otros eran llenos de superstición, otros eran puros disparates (Acosta 2008[1560], 227).

En el siglo siguiente, Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo*, culminada cerca de 1653, escribía con mayor precisión sobre la gran variedad de caracteres en las danzas y cantos de los indígenas: “Eran tan dados a sus taquis, que así llaman a sus bailes y cantares, que con ellos y con beber de su vino o chicha celebraban así los sucesos alegres como los tristes y lúgubres” (Cobo 1956, 270). Pero, además, describe costumbres de cantos indígenas de su propia época, cuando se percibía multiplicidad de expresiones sonoras de todo carácter que variaban, incluso, de provincia en provincia:

Casi no tenían baile que no lo hiciesen cantando, y así el nombre de taqui, que quiere decir baile, lo significa todo junto, baile y cantar; y cuantas eran las diferencias de cantares, tantas eran las de los bailes. Tenían los indios del Cuzco para todas sus obras y faenas sus cantares y bailes propios y cada provincia de las de todo el imperio de los Incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban: aunque ahora cualquiera nación, en la fiestas de la Iglesia, imita y contrahace los bailes de las otras provincias; y así es muy de ver las muchas y diversas danzas que sacan en la procesión del Santísimo Sacramento y en otras fiestas grandes. Hallándome yo una vez en un pueblo de la provincia del Collao a la procesión del Corpus Christi, conté en ella cuarenta danzas destas, diferentes unas de otras, que imitaban en el traje, cantar y modo de bailar, las naciones de indios cuyas eran propias (Cobo 1956[1653], 270-271).

Más específicamente, Felipe Huamán Poma de Ayala anotó varios usos para los vocablos “aravi”, “arauí” y “harauí” y diversas emociones asociados a ellos. Para describir un “harauí” festivo dice que “[La Coya Raua Ocllo, mujer de Huayna Cápac] tenía mil indios regocijadores, unos danzaban, otros bailaban, otros cantaban con tambores y músicas, flautas y pingollos; y tenía cantoras, harauí en su casa y fuera de ella, para oír las dichas músicas, y hacían harauí en Uaca Punco” (Huamán Poma 2005[1615], 111). Otro “arauí” de regocijo aparece cuando dice que “las cuales danzas y arauis no tienen cosa de hechicería, ni idolatría ni encantamiento, sino todo huelgo y fiesta, regocijo, si no hubiese borrachera sería cosa linda” (Huamán Poma 2005[1615], 239). Pero también menciona que a veces tenían aplicaciones tristes. Cuando describe un tipo peculiar de castigo aplicado a los jóvenes que

cometían faltas sexuales, se les colgaba vivos de una peña, sujetándolos por los cabellos donde “penan hasta morir. Dicen que fue muy lástima, que allí cantan sus canciones arawi” (Huamán Poma 2005 [1615], 231); o también menciona “el arawi y canción lastimosa que cantan las ñustas y los mozos tocan pingollo” (Huamán Poma [1615]2005, 240). En muchas ocasiones, cuando Huamán Poma menciona estos vocablos, suele referirse al significado de canción.

En cuanto al nexo entre canción, etnia y sentimiento, hasta tal punto se consideró necesario relacionar estos tres vocablos, que se ensayaron explicaciones sobre la procedencia india del yaraví. Una de esas relaciones la sugirió Antonio Cornejo Polar en 1966 al emplear la clasificación de Jesús Lara para relacionar el yaraví moderno con el jaray arawi, sólo porque ambos tienen temáticas amorosas dolientes (Cornejo Polar 2016[1966],130-131). Pero se trata de una relación forzada y quizás muy simplista, debido a que no todos los yaravíes son de asuntos amorosos (los hay religiosos, fúnebres e incluso políticos) y porque las canciones amorosas que hoy llamamos yaravíes quizás deban su temática a otros fenómenos y no directamente a la herencia del jaray arawi, la cual es, por otro lado, muy difícil de probar. Al igual que Polar, y especialmente durante el siglo XX, muchos estudiosos se empeñaron en demostrar esta procedencia india, quizás influenciados por el auge del indigenismo a partir de la década de los años 1920, durante el gobierno del presidente Augusto B. Leguía³¹.

³¹ Julio Cotler ha establecido que el Indigenismo de la década de 1920 en el Perú fue un movimiento cultural alentado por el gobierno para ganarse la adhesión y simpatías de clases medias radicales populistas e izquierdistas que hicieron su aparición en la escena pública en esta misma época. Cotler ha calificado de “paternalista” la actitud del gobierno hacia la población indígena al apoyar culturas que se interesaran en los contenidos indígenas conciliándolos con la idea de nación, en lugar de segregarlos. (Cotler 1978, 189). Por su parte, Mirko Lauer, refiriéndose específicamente al indigenismo cultural, que diferencia del político llamándolo Indigenismo-2, lo describe como la búsqueda de una nueva energía nacional en lo autóctono y afirma además que parte de su éxito y difusión se debe al hecho de que una parte de la oligarquía no gamonal estaba dispuesta a reconocer la existencia de lo autóctono dentro de un marco cultural comprensible para ella (Lauer 1997, 12-20). Los escritos críticos

De igual forma, se ha explicado el carácter triste de este género por la “tradicional tristeza indígena”. Muchos de estos autores (Riva Agüero, Mariátegui, Porras Barrenechea, los hermanos Cornejo Polar y otros estudiosos) asignan al indio en general y a lo que consideran una expresión de su cultura en particular, el yaraví, un carácter de tristeza, de tormento, de sufrimiento que lo distingue de otros géneros “criollos” como la marinera, el vals, la polka, que serían occidentales y por tanto “alegres”, por sus características sonoras.

Hay en estos escritos una falacia notoria: el indio es triste y como el yaraví es indio, hay una correspondencia exacta entre su carácter y su música. El error reside en asignar con arbitrariedad estados de ánimo según la raza, como si no existiera la tristeza en otras culturas o como si el indígena peruano no fuera capaz de otras emociones que las melancólicas. Pero ¿de dónde proviene esa tristeza?, o para plantear mejor la pregunta, ¿desde cuándo, cómo y por qué se empezó a asociar la música indígena (y el yaraví) con la tristeza?

Para responder estas preguntas, pueden citarse algunos ejemplos de los libros de viajes dieciochescos. En el siglo XVIII aparece la figura del viajero ilustrado que intenta documentar con la mayor precisión posible los viajes que hace a determinados destinos³². Esta costumbre, que en Europa supone una agradable y obligatoria excursión para jóvenes nobles que les permite adquirir conocimientos de idiomas, usos y relaciones que resultan de utilidad para sus respectivos futuros, en América es asumida en ocasiones por militares, funcionarios, agentes de comercio y aventureros que documentan su paso por

sobre el yaraví que empiezan con Francisco García Calderón a finales del siglo XIX, tienen un auge notorio a partir, precisamente, de la década de 1920 y continúan durante la misma centuria posiblemente influenciados por esta tendencia a resignificar géneros del interior, sobre todo del Ande, que antes no encontraban espacio en el discurso oficial.

³² Para mayor detalle sobre la importancia del viaje como experiencia educativa, puede leerse el artículo de Nicolás Bas Martín “El viaje como formación: ejemplos de la literatura europea del siglo XVIII” (Bas, 2011).

el Nuevo Mundo con diarios, mapas, dibujos, esquemas, descripciones prolijas de tradiciones y prácticas, de la situación política y social, y por supuesto, anotaciones musicales sobre canciones y danzas del país que visitan³³. Tales testimonios se convierten en fuentes invaluable de información para los estudios musicológicos y no únicamente por los ejemplos musicales que dichos personajes (que en algunos casos tenían preparación musical como parte de su cultura general y en otros recurrían a la colaboración de gente calificada) pudieran consignar, sino por los juicios y opiniones que emitían sobre lo que observaban y que, muy a menudo, contribuyeron a construir discursos sobre las realidades que conocían. Estos discursos eran leídos, asimilados y repetidos entre sus lectores europeos, lo cual generaba a menudo representaciones un tanto diferentes de mundos distantes, hasta el punto de que estas representaciones pudieron ser reasumidas por públicos americanos identificados con la cultura europea, que tenían acceso a los escritos de estos viajeros y por lo tanto adoptaron sus discursos y visiones para describir su propio mundo. Esta apropiación de vocabularios, categorizaciones y descripciones podría explicar por qué existe continuidad y correspondencia entre testimonios de viajeros europeos y escritos de estudiosos e intelectuales americanos de los siglos XVIII y XIX. Para poder comprender fenómenos a los que eran ajenos, como el canto de los indios sudamericanos de la vertiente occidental de los Andes, los viajeros europeos recurrieron a herramientas descriptivas de su propia cultura, con lo cual llegaron a conclusiones que podían no ajustarse a la realidad pero que generaron poderosas corrientes de

³³ Una nutrida bibliografía sobre literatura de viajes en los territorios españoles y americanos ha sido recopilado por la Biblioteca Nacional de España y puede consultarse en [http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Viajes/resources/docs/Guia Libros de de viaje y viajeros Siglos XVI-XIX.pdf](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Viajes/resources/docs/Guia_Libros_de_de_viaje_y_viajeros_Siglos_XVI-XIX.pdf) (fecha de última consulta, 26 de septiembre de 2019) y específicamente sobre literatura de viajes en el siglo XVIII Español, puede consultarse de Luis Alburquerque-García "Literatura de viajes y siglo XVIII Español: repaso y sistematización". (Alburquerque-García 2014).

opinión en el público lector de Occidente que finalmente cruzó de regreso el océano y ganó adeptos en las élites ilustradas americanas.

Para fundamentar esta idea, se analizan a continuación testimonios sobre música indígena peruana de algunos viajeros del siglo XVIII y XIX. En 1728, Guy le Gentil de la Barbinais publicó en Amsterdam su libro *Nouveau Voyage autour du monde*, que reunía sus experiencias de un viaje por la costa de Chile y Perú, realizado el año de 1715. El cronista no menciona específicamente el yaraví, pero desarrolla su peculiar punto de vista sobre la música y el temperamento indígena, los cuales pudo apreciar cuando se hallaba en los alrededores del pueblo de Chincha, cerca de la costa. Le parecieron tan singulares que decidió elaborar en una epístola una relación resumida de la conquista del imperio incaico por Pizarro y sus socios, las disputas dinásticas entre Huáscar y Atahualpa, la muerte de éste último a manos de los españoles y la reacción y recuerdo de sus súbditos de este suceso.

Los indios conservan con mucho cariño el recuerdo de sus últimos incas. Se reúnen en algunos lugares para celebrar su memoria. **Ellos cantan en verso su alabanza y tocan en sus flautas los aires tan tiernos que excitan la compasión de los que los entienden.** Unos atienden los cantos; otros, sobre todo los que son de **naturaleza biliosa**, caen en un humor negro, que los impulsa a buscar la muerte y a precipitarse de las altas montañas para reunirse con su príncipe en el otro mundo para servirle de la manera que lo hubieran hecho en éste (Le Gentil de la Barbinais 1728, T.1 84) (El énfasis es mío).

Cien años después de estas declaraciones el español Benito María Moxó de Francolí, barón de Juras Reales, estuvo prisionero del ejército libertador en Argentina y Chile durante más de un lustro. Cuando finalmente fue liberado y pudo regresar a su Cataluña natal, publicó un libro titulado *Entretenimientos de un prisionero en las provincias del Río de la Plata. Por el*

Barón de Juras Reales siendo fiscal de S.M. En el reino de Chile, aparecido en Barcelona en 1828. El libro, que escribió para distraerse de la ociosidad de su cautiverio, está dividido en cartas o ensayos personales que abordan sobre determinados temas. En el referido al suicidio, el autor observa que los suicidios en Europa ocurren en ciudades populosas mientras que en América se dan sólo entre los pastores y habitantes de la cordillera.

¿Y cuál será, pregunto, la causa de tan grande variedad? A mí me parece que debe colocarse en el **carácter melancólico** de los indios que tanto les distingue de las demás naciones del orbe. **La melancolía es, en efecto, la pasión dominante de estos naturales.** Cuerpo débil, genio indolente y perezoso, propósitos caprichosos e inconstantes, y sobre todo una extraña apatía, que apenas cede a ningún estímulo, forman la imagen moral y física del indio ya sea mejicano o peruano. Se puede decir en general que todas sus acciones todas sus palabras, sus proyectos y empresas están siempre marcadas con el sello de la melancolía. ¿Qué cosa más triste, por ejemplo, que la mayor parte de sus danzas nacionales? Poco tiempo ha que asistí a ellas en el pequeño y antiquísimo pueblo de Atacama, situado en la cordillera de Los Andes, las estuve observando con la mayor atención y curiosidad, y me acuerdo de que, a poco rato, **sentí me enternecer, derramé algunas lágrimas y me retiré del concurso llena la cabeza de no sé qué ideas lúgubres, que se presentan confusamente y de tropel a mi imaginación. Lo mismo me ha sucedido en otros lugares y ocasiones.**

¡Qué diferencia entre estas patéticas danzas y los bulliciosos bailes y cantares de los aldeanos de mi patria Cataluña o de Vizcaya en las tardes de los días festivos, en los que presiden la amable risa, la halagüeña alegría, el placer, el contento y la lisonjera y dulce esperanza! Al contrario ¿Quién oye aquí jamás sólo media hora con ojos enjutos el celebrado yaraví que es la

canción favorita de los peruanos? Los infortunios del amor o de la suerte sugieren la materia de la composición: **el luto y el llanto inspiran los modos y tonos de la música**: la flauta y el arpa los ejecutan, interrumpiendo por intervalos su tierna armonía las agudas interjecciones, los irresistibles ayes del dolor, y la escena es ordinariamente el campo raso cubierto de infinita arena; la hora, la alta y silenciosa noche; y la decoración púnica del teatro, la bóveda inmensa del cielo y la luz pálida de la luna y las estrellas (Moxó de Francolí 1828,27-29) (El énfasis es mío).

Los criollos asimilaron muchos de estos discursos en los escritos y testimonios de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. En 1791, en la disertación titulada *Rasgos sobre los yaravíes*, firmada por Sicramio y publicada en el *Mercurio Peruano*, se repiten las alusiones al carácter del yaraví (“influye tristeza” “su origen es tétrico y de memoria dolorosa”) y a su temática (“crueldad, funesta memoria de un objeto amado, olvido injusto de un amante, desesperación de una imaginación celosa y las tiranías del amor”), y aparece una clara alusión a la teoría de los afectos al sostener que “entristece y acongoja los espíritus” y tiene “efectos emotivos entre quienes lo escuchan”. Incluso, Sicramio llega a describir caracteres nacionales a través de la música, ya que

El Español [es] alegre y saleroso, francés y alemán serios y graves, italiano dulce y amoroso, inglés expresivo y armónico, portugués elevado y marcial y se imitan entre ellos. Pero el yaraví del indio es inimitable ya que en el humor del indio todo es propenso a lo pánico y lo triste. Sus habitaciones oscuras, vestuario de colores extraños y escuchan cantos de aves agoreras pues sólo aquello tenebroso los acomoda (Sicramio 1791, 284-291).

En la contundente respuesta que recibe Sicramio al año siguiente titulada *Carta sobre la música*, escrita aparentemente por Toribio del Campo y Pando, por primera (y única) vez, se declara con firmeza que el indio tiene dos tipos de música: la tétrica en la cual se cuenta el yaraví, y la festiva, planteando una interrogante muy lógica: “¿No tienen más pasiones los indios que la de su dolor? ¿No cantan los triunfos de Marte y los de Cupido? ¿Entonarán sólo sus desdichas? ¿No publicarán sus glorias?”. Para demostrarlo, menciona danzas de indios como el cascabelillo, el negrito, sus cachuas, que se bailan con saltos, y movimientos moderados, semejantes a la contradanza” (Campo y Pando 1792, 108-114). La observación de Del Campo está basada en la experiencia directa. Él presencié cantos y ceremonias indígenas que describe en su artículo y declaraba poseer por escrito varios yaravíes. No obstante, su sustentación no encontró eco y durante mucho tiempo nadie replanteó ni mucho menos respondió la obvia pregunta de si los indios tenían música que no fuera triste.

Así mismo, la prensa limeña que comenta sucesos del interior emplea este lenguaje emparentado con los afectos. En 1793, aparece publicada en el *Diario de Lima* una “Descripción Topográfica de la Muy Noble y Muy leal Ciudad de León de Huánuco” y describe las dotes musicales de las huanuqueñas: “sus yaravíes son tan patéticos que enternecen el mármol y quiebran al corazón más empedernido” (citado en Vara Llanos 1959, 404-405)³⁴.

El yaraví fue incluso empleado para analogías de “música triste” aplicadas a otras culturas. En *El viagero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo*, una antología de textos de viajes recopilada por el español Pedro

³⁴ Resulta muy reveladora esta mención a las mujeres huanuqueñas que cantan yaravíes. Es muy posible que se refiera a interpretaciones femeninas en salones de las élites de ciudades provincianas, lo que indica que el yaraví ya era cultivado no sólo por indígenas, sino por habitantes mestizos y criollos en espacios eruditos como el salón y también por mujeres, para entretenimiento en las tertulias hogareñas.

Estala y publicado entre 1795 y 1801, en el suplemento del tomo II publicado en 1801 en Madrid, se cita el testimonio del francés Joseph de Laporte que, al hablar de la música árabe, señala:

En donde más sobresalen es en lo patético y melancólico: al ver a un árabe cantar con la actitud más triste, con las entonaciones más patéticas y sus profundos suspiros, no se puede contener las lágrimas, pero que, como ellos dicen, no son amargas. Este es el género que para ellos tiene más atractivo y, por consiguiente, el que usan con más frecuencia: yo creo que cualquiera alma sensible encontraría el mismo placer que ellos; y de mi sé decir que una de estas canciones árabes o **un yaraví americano** me agradan infinito más que todas las grandes arias italianas (Estala 1801, 306) (el énfasis es mío)³⁵.

Tanto los extranjeros citados como los criollos, comparten una visión semejante del fenómeno musical indígena. Moxó de Francolí achaca a la profunda y penetrante tristeza de los indios su inclinación a los suicidios, pero hace de su música una descripción tan semejante a la de Gentil de La Barbinais que parece haber un común denominador en estos discursos junto con los de Sicramio y el periodista de Huánuco. Todos coinciden en señalar que la característica primordial de la raza indígena es su melancolía, que está reflejada en la música, y que la propia música los lleva a estados de ánimo que puede inducirlos al suicidio. Estas afirmaciones, que pueden parecer exageradas para un lector moderno, no lo eran tanto para hombres ilustrados de aquella época. Ambos parecen anotar sus impresiones orientados por la teoría de los afectos y los principios de la retórica tal como estos eran entendidos durante el siglo XVIII.

³⁵ La comparación entre estas canciones tan distantes geográfica y culturalmente hablando se convierte en una crítica soterrada a la hegemonía que la ópera italiana ganaba en Europa en los albores del siglo XIX.

De acuerdo con Rubén López Cano, la retórica es, sobre todo, el arte de la persuasión y su principal objetivo es convencer a la audiencia a través de la emoción empleando un discurso diseñado para conmover a quien lo escuche. Fue una herramienta discursiva que toda Europa reconocía y empleaba y que durante los siglos XVII y XVIII tiene presencia en casi todas las artes, especialmente en la música. Este efecto se producía a través de un conjunto de reglas que conocían e identificaban no sólo compositores e intérpretes, sino también los oyentes. Estas reglas o códigos estaban sistematizados en la llamada teoría de los afectos, que explicaban de qué manera determinados recursos sonoros podían despertar en el auditor cierta pasión a voluntad del artista. De esta manera, al escuchar una obra musical con ciertas características de tono, tiempo, carácter y melodía, el público sabía que el músico-orador deseaba provocar en ellos la alegría, la tristeza, el heroísmo o la exaltación mística (López Cano 2011, 31-38).

Dichas características jamás alcanzaron una sistematización uniforme durante el barroco y el rococó, pero en general existen normas suficientemente estandarizadas para el uso de los compositores que permitía reconocer dicho lenguaje. Joachim Quantz, en su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* publicado en 1752, resumía buena parte de esas fórmulas de las que se pueden extraer algunas útiles para este tema. Quantz establecía que un modo menor era usado para la expresión del halago de la melancolía y de la ternura. Los sonidos que eran ligados y discurrían en intervalos pequeños, con sucesión de notas cercanas correspondían a la melancolía. Estos sentimientos también eran expresados a través de notas con puntillo o con figuraciones largas. De la misma manera la elección del tempo de la obra decía mucho sobre su carácter intrínseco (Quantz 2001, 125, 126). De acuerdo con Johann Matheson, otro teórico alemán activo en la primera mitad del siglo XVIII, el adagio está relacionado con la tristeza (citado por Lopez Cano 2011, 65). López Cano afirma también que para hacer sentir

a los demás determinada pasión, el músico debía sentir esa misma emoción por sí mismo (López Cano, 2011, 68). Para provocar tristeza, el músico tenía que sentirse triste.

Los principios retóricos eran parte importante de la cultura sonora de la época y del entorno de estos viajeros e intelectuales de tal manera que, si estos escuchaban música en tonos menores, con intervalos pequeños, en ritmo lento y con sonidos prolongados, que son las características más reconocidas de los yaravíes, no tardaban en relacionarlos con la tristeza, el agobio y otras emociones semejantes. Y si además entendían que, al expresar un afecto a través de la música, el intérprete debía sentir dicha pasión, los auditores europeos concluían, primero, que la música indígena era triste y segundo que el indio que hace música triste debe sentirse triste él mismo. Por esa razón los testimonios usan la misma palabra —melancolía— y hacen referencia a la sempiterna tristeza india a la que atribuyen diversas causas, desde el extrañamiento de sus príncipes, el feroz trato que reciben de sus opresores o las penas amorosas. Incluso Gentil de la Barbinais menciona la palabra “bilioso”, tipo de humor que, según Galeno, determinaba el temperamento de un hombre hacia lo patético y sombrío. Los humores estaban muy relacionados con la teoría de los afectos y durante mucho tiempo fueron considerados como parte importante de la fisiología humana.

La época clasicista fue una “etapa intermedia”. El discurso racionalista que se emplea en esta época es enemigo natural de la retórica a la que no considera como un vehículo de conocimiento verdadero, por su tendencia a la manipulación del auditorio. La perspectiva clásica siente desconfianza de las figuras retóricas y la estructuración del discurso según las rígidas normas heredadas de la época de Grecia y Roma, pero no los abandona del todo.

Las teorías retóricas desaparecieron a principios del siglo XIX con el advenimiento del movimiento romántico, el cual cambia la orientación del discurso. Durante el barroco, éste se centraba en la persuasión, pero en el

romanticismo, se concentra en la preocupación acerca del sentimiento y la sensibilidad (Rújula 2010, 2). De acuerdo con Grout, en el discurso romántico, lo remoto y lo extraño tienen más importancia, hay mayor atención por el pasado y un asiduo interés por lo que resulta exótico y diferente, además de lo fantasmagórico y tenebroso. El individualismo hace su aparición, valorando las expresiones personales en la música y también nace un interés más científico por la historia de la música (Grout 1993, 663-671). Este gusto por lo exótico, lo ajeno y la permanente búsqueda de lo inasible, ha sido descrito por Isaiah Berlin como la “nostalgia romántica”, un intento perpetuo por alcanzar lo inalcanzable, lo que no puede ser descrito o siquiera imaginado y que impulsa a la imaginación romántica a viajar a países lejanos o interesarse por el pasado legendario (Berlin 2013, 176-177). Por esta razón algunos de los testimonios de viajeros y estudiosos del siglo XIX sobre el yaraví están llenos de descripciones que son verdaderas “puestas en escena”, que las élites locales también harán suyas a lo largo del siglo. Además, el interés científico provoca la aparición de las primeras transcripciones escritas de yaravíes de mano de hombres ilustrados, deseosos de escribir crónicas y noticias de los lugares que visitan, como Antonio Pereyra (1816), o viajeros estudiosos como Johan Tschudi (1851), músicos curiosos como Claudio Rebagliati (1870) y naturalistas interesados en la cultura americana como Marcos Jiménez de La Espada (1882).

Tschudi, que visitó el Perú entre 1838 y 1843, escribió sus observaciones sobre la poesía y canto de los indios haciendo énfasis en el sentimiento que provocaba escucharlos aún sin conocer su idioma:

estos poemas [los yaravíes] tienen por tema el amor desafortunado o la pena por la muerte. Se recitaban a una o dos voces, con un acompañamiento de música melancólica y hacen una gran impresión en los oyentes. Un extranjero que escucha cantar estos yaravíes por primera vez, aunque no entienda las palabras en quechua, se siente profundamente

conmovido por la melodía. La tensión es triste y dulce. Ninguna otra música es al mismo tiempo tan lúgubre y tan tierna [...] El yaraví ha sido imitado por los españoles en su propio idioma y algunas de sus imitaciones son muy bellas, pero no han sido capaces de alcanzar la profunda melancolía de la elegía quechua (Tschudi 1847:491).

En 1851, junto con Mariano de Rivero y Ustariz, Tschudi publica los primeros yaravíes escritos que se conocían hasta el momento, (se revisa esta fuente en el capítulo VI). El otro hecho importante que rescatamos de su relato es la observación de que los españoles, más precisamente los criollos, estaban cantando yaravíes en español.

El deseo de explicar con racionalidad semejante tristeza impulsa a los forasteros a enunciar causas que parecen ser aceptadas en todas partes. En 1856, Clemens Markham, que había visitado el Perú tres años antes, escribía a propósito de sus observaciones sobre la lengua quechua que al producirse la caída del Imperio Inca y sucederse los abusos y explotaciones de los conquistadores, surgen “los tonos lastimeros de los yaravíes modernos y las canciones de amor, que casi traen lagrimas a los ojos” (Markham 1856, 195). Por lamentar dicha tragedia “el leguaje quichua asume su forma presente y los melancólicos yaravíes cuyas plañideras voces derretirían un corazón de piedra encuentran eco en los amplios valles de la sierra de Perú” (Markham 1856, 201). El francés Paul Marcoy también la define como “poesía antigua que se canta en un modo lento y triste, de Yaravicu, poeta, o mejor, rapsoda del tiempo de los Incas” (Marcoy 1861, 61).

Ferdinand Denis, erudito francés que estudió temas relacionados a Brasil pero que se interesó en múltiples aspectos de la cultura sudamericana, dedica dos estudios al yaraví peruano en sendos números de la revista *Le Bibliographe musical* publicados en París en 1872 y 1873. Sus fuentes provienen sobre todo de Tschudi, Paz Soldán, Valdés y Palacios y la aún no

ubicada colección de yaravíes de Léonce Angrand. En ambos artículos, que constituyen los estudios más completos publicados en el siglo XIX en lengua extranjera, la palabra melancolía se menciona hasta en ocho oportunidades (Denis 1872:88-91 y 1873, 179-183).

También intentaron entenderlo a través de analogías de formas musicales. En 1875, Emile Carrey encontró que el yaraví tenía la forma de “rondeau”, por sus ideas redundantes (se refería, sin duda, al empleo de una misma melodía para varias estrofas) donde el sujeto es “un amor generalmente triste, plañidero y monótono, como la naturaleza india de donde viene este género de poesía” (Carrey 1875, 404). Es fácil notar cómo los adjetivos de “triste”, “melancólico” y “monótono” se repiten con frecuencia. Pero también se repite la alusión a la naturaleza indígena del yaraví.

Los eruditos peruanos emplean los mismos términos y descripciones, aunque con ciertas variantes que llaman la atención. Mateo Paz Soldán en 1863 manifestaba que

es el yaraví una **música nacional** triste y monótona, que con sus sentidos acentos expresados en armonía de canciones en que reina el dolor y sentimiento, ora por la crueldad del objeto amado, ora por la ingratitud, ora por porque se halla ausente, penetra hasta el fondo del corazón y lo rompe en mil pedazos, sobre todo cuando la persona que los entona es la que produce el amor [...] Las personas que cantan esta **música nacional** poseen una voz plañidera, de bellas formas y de trato encantador, de manera que las lágrimas se asoman a los ojos por torrentes y los suspiros cortan la respiración. Cada nota es un puñal agudo que atraviesa el corazón de parte a parte. Cada forte despierta una viva emoción en el alma y no hay una belleza más fiera que, tocada de una melodía tan enternecedora, no se arroje a los pies de quien la produce. (Paz Soldán 1863, 32-33) (El énfasis es mío).

Se percibe en este texto un cambio en la descripción del yaraví. Paz Soldán es uno de los primeros en llamar al yaraví “música nacional”, entendida como música del Perú y, si bien no menciona la palabra indio ni una sola vez, insiste en las cualidades melancólicas y llorosas de esta canción. Se profundiza la crítica a este texto en el capítulo VI.

La poesía peruana y continental se muestra proclive a representar estas cualidades. Las referencias en obras literarias nacionales o foráneas son muy abundantes como para que corresponda mencionarlas a todas, pero en varias de ellas el trinomio yaraví/tristeza/indígena aparece parcial o totalmente, como “el triste yaraví del indio” (Juan León Mera 1861, 7), “las sombras de cien siglos sollozan con la quena/ e inspiran a tus indios su eterno yaraví” (Fernando Velarde 1860, 192), “es una historia doliente, como el vago yaraví” (Ricardo Palma 1865, 111) y también “hoy un recuerdo tétrico me abrumba/que el himno alegre en yaraví convierte” (Rosario Orrego de Uribe, antologada por Palma 1865, 423).

Incluso, el yaraví puede convertirse en un tipo de poema de tono triste y temática “india”³⁶ como el *Yaraví* de Carlos Walker (Walker 1871, 191) o el de Clemente Althaus, del que Eugenio Larrabure y Unanue hará una extensa apostilla:

[...] es la fiel expresión de un indio que reprende a su amante, se esfuerza en demostrarle el amor que tiene por ella y acaba por decirle que aun en la tumba sus despojos temblarán de amor. La melancolía que domina en la raza indígena y que está pintada en el color amarillo de los que pueblan el interior del Perú, reconoce como causa principal los trabajos y las persecuciones a que se ha visto condenada

³⁶ No debe confundirse este tipo de poema con el género de poesía amorosa que se atribuye a Mariano Melgar y otros poetas y que se tratan más adelante. Éste es un género que intenta tomar la voz del indio para referirse a asuntos que se supone le son propios: la pena por perder a sus antiguos gobernantes, el dolor de la opresión que sufre o el tipo de vida que lleva. El indio como temática es común a todos ellos.

aquella gente infeliz, durante los tres siglos de la dominación española; por mucho tiempo el indio no contó más momentos de consuelo que aquéllos en que se entregaba a pacer sus rebaños y a entonar al compás de la quena, bajo la sombra de un cerro cubierto de musgo, un triste yaraví. El yaraví es un **canto enteramente nacional** y que no puede acompañarse con guitarra o con otro instrumento sino con la quena: esta se forma, a manera de flauta, de una caña especial que se encuentra en las montañas del Perú. A las doce de la noche, cuando el campo está envuelto en completa oscuridad; cuando reina un profundo silencio y se distinguen a la distancia dos o tres lucecillas de las cabañas se oye de repente una música misteriosa que sólo podría compararse con el hondo quejido de un desesperado, y el eco repite claramente todas las notas. Es imposible no conmoverse: los cabellos se erizan, el corazón late con fuerza, temblando de miedo y de dolor, los perros aúllan, las vacas braman y las aves sorprendidas en sus nidos por aquel triste acento, abandonan a sus chicuelos, dan varias vueltas en el espacio y vuelven azarosas a sus nidos. Dijo un poeta español que, al escuchar aquel acento incomprensible, nos causa miedo y placer al mismo tiempo (Larrabure 1867:19 y ss.) (El énfasis es mío).

Larrabure, nieto de Hipólito Unanue, periodista, escritor y político peruano de gran relevancia a finales del siglo XIX, escribió este texto con el vocabulario propio del romanticismo, en el cual campea el gusto por lo fantasmagórico y la exaltación del sentimiento. Pero otra idea interesante surge de este escrito; al igual que Paz Soldán, el también califica al yaraví de “canto nacional” en su acepción de peruana.

Otros escritores sudamericanos, como Agustín Guerrero en Ecuador, coinciden con estas perspectivas. Al intentar describir los orígenes del yaraví, Guerrero escribe que “los indianos, desposeídos de toda propiedad y abatidos con el recuerdo de sus padres, lloraban en las cabañas manifestando su pena al son del pingullo y del rondador. Y he aquí el origen del yaraví, de esa música natural como la del tiempo de los patriarcas”. Pero también anota que, para el quiteño, no hay mejor música y que con él “llora y se divierte” porque “es la música de sus padres, se ha connaturalizado con ella desde la infancia y parece que sus acentos melancólicos son aún los vínculos del amor para con su patria” (Guerrero [1876] 1984,12).

¿En qué momento y por qué circunstancias, un género que era llamado “indio” empieza a ser descrito con otras herramientas discursivas que manejan la inclusión y amplían su ámbito de influencia hacia poblaciones y élites urbanas?

3.3. ¿Es únicamente indígena el yaraví?

El yaraví no ha permanecido inmutable. De cantado en quechua a castellano, de temática general o variada a canto amoroso, de acompañamiento de quena a acompañamiento de guitarra y aún de piano, el yaraví empieza a alejarse de sus raíces indígenas, sin dejar de reconocerlas y, en muchos casos, enfatizarlas; este proceso se acelera durante las dos primeras décadas del siglo XIX, en los albores de la Independencia.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el yaraví era conocido y escuchado con cierta familiaridad en las ciudades, según puede verse en ejemplos tempranos de la literatura local. En el *Diálogo de dos Palanganas*, escrito por Francisco Antonio Ruiz Cano y Sáenz Galiano, marqués de Soto Florido en 1776, se menciona con toda claridad que este canto es propio de los indígenas: “estos indios que aún lloran su Inca degollado en sus yaravíes” (citado por Lohmann 1976, 160). Esta cercanía pudo verificarse no sólo por el

uso que la población indígena de las ciudades hacía del yaraví, sino por la presencia de éste en la iglesia y en el teatro. En el primer caso, ya en 1608, Diego Gonzáles Holguín, en su *Vocabulario de la Lengua general del todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del inca*, se refería al uso devoto y espiritual de este canto (Gonzáles Holguín 1989, 152). Juan Carlos Estenssoro también cree posible que existiera un yaraví eclesiástico, sobre todo porque la tradición hispana empleaba música vernácula en el servicio religioso a través del villancico, un género que, si bien tenía una forma específica, admitía materiales melódicos y rítmicos de distintas procedencias para el uso litúrgico y procesional (Estenssoro 1989, 124)³⁷. A comienzos del siglo XX, Alviña menciona que huancas y hjarahuis se asimilan al ámbito religioso en los primeros tiempos de la colonia. (Alviña [1919]1929:322). En el segundo caso, el del yaraví escénico, se cuenta con algunos testimonios, pero no con ejemplos musicales.

En el teatro, el yaraví es empleado como metáfora de lo americano y dos ejemplos contribuyen a comprenderlo mejor. El primero se encuentra en el marco de un género retórico por excelencia: la loa, que servía como poema laudatorio antes del inicio de una representación teatral. Un libelo titulado *Júbilos de Lima y Glorias del Perú* recoge el texto de cuatro loas que se cantaron en otros tantos carros triunfales que recorrieron la ciudad de Lima con motivo de celebrarse públicamente la coronación de Carlos IV en 1789. Cada carro transportaba una escena alegórica que se refería al imperio del flamante soberano y en la cual se escenificaban escenas cortas entre personajes que cantaban loas al nuevo amo. Los interlocutores de la primera Loa son el África, el Aire y el Estío; los de la segunda, el Asia, el Fuego y el Otoño; los de la Tercera, la América, el Agua y la Primavera; y los de la cuarta,

³⁷ En los capítulos IV y V me refiero en concreto al yaraví religioso y al estudio de los ejemplos que se han encontrado: los yaravíes religiosos anónimos y el repertorio sacro de Pedro Ximénez quien empleó el yaraví en la liturgia de la Catedral de La Plata en forma implícita y explícita mientras trabajó allí entre 1833 y 1856.

la Europa, la Tierra y el Invierno. La tercera loa lleva indicación expresa de que el personaje de América “sale a lo India, arco y aljaba y corona de Plumas” (D.S.P.D.L.E 1789, s/p). Además, un cuarto personaje, la Música, entona un himno que lleva la indicación de cantarse “**en yaraví**”. Sigue a continuación un poema de alabanza al monarca y a su esposa, la reina María Luisa de Parma.

A Carlos invicto
 Monarca español
 El Perú le ofrece
 Rendida oblación

ESTRIVILLO [SIC]

VIVA CARLOS IV
 Mi REY y Señor,
 Y Viva de Luisa
 El calor arrebol

Los Indios que hicieron
 Sacrificio al Sol
 Sus pechos amantes
 Sacrifican oy

VIVA CARLOS IV...

A la lengua ruda
 Le falta la voz
 Pero el alma tiene
 Otra explicación

VIVA CARLOS IV...

De la Real Progenie

Que viva la Pro
 Y viva la gala
 De nuestra nación

VIVA CARLOS IV.....

Este ejemplo es bastante significativo por varias razones. Se trata del primer yaraví escénico del que se tiene noticia y que, al parecer, ya era de uso acostumbrado en los escenarios limeños de la segunda mitad del siglo XVIII, tanto en loas de alabanza como en las tonadillas escénicas. Además, es un yaraví que no tiene letra triste ni melancólica, sino que sirve de encomio al rey y exalta sus dones. “Lo indio” estaría en la música (hoy perdida) y en la referencia a la estrofa tres que menciona cómo los indios ofrecen sus pechos amantes al nuevo señor del imperio. Los recursos retóricos aquí asumen un sentido particular al aunar en un solo producto un género típicamente español como la loa y una música reconocida como indígena. Esta loa tiene un claro propósito integrador y habla de varios pueblos unificados bajo el mando del rey Borbón. El tema de la “integración” será retomada algunos años después por los criollos liberales.

El segundo caso de yaraví en escena evidencia que el público limeño gustaba de este canto. El 9 de junio de 1791, *El Diario de Lima*, anunciaba una

“COMEDIA: Se representará la intitulada, Hernán Cortés Triunfante en Tlascal, con los adornos de unos gustosos yaravíes, particular tonadilla, gracioso entremés y diestro bayle” (Citado por Vega 1962a, 266)³⁸.

Dejando de lado el hecho de que los tlaxcaltecas no cantaban yaravíes en la época de Cortés, el anuncio ofrece una idea de cómo el “gustoso” yaraví

³⁸ No he podido hallar ni el libreto ni las partes musicales de esta comedia, ni de la tonadilla, entremés y baile que le acompañaban, por lo que es muy aventurado saber si el autor era mexicano o si se adaptaron textos procedentes de otras obras.

era lo suficientemente familiar al público limeño, en su papel de símbolo indígena, como para atraer su atención empleándolo en el escenario. Y además se hace obvio que su uso era en castellano con instrumentos propios de un elenco escénico.

3.4. Los aires nacionales en el salón en la época de la independencia.

El yaraví, en cierto punto del siglo XVIII, fue considerado indio más en música que en letra. Lo “indio” del yaraví se reconocía sobre todo en un conjunto de características sonoras (escala, ritmos, giros melódicos, recursos retóricos) al cual podía adaptarse la letra que fuera requerida para diversos usos. Estas características llegaron a ser enunciadas con toda precisión en el ya aludido artículo de Sicramio y en la respuesta de Del Campo. En el capítulo IV me refiero más extensamente a ellas. Por ahora prefiero referirme al uso del yaraví, entre otros “aires”, en las vísperas de la independencia por parte de públicos no indígenas.

Para 1791, en Sicramio ya se detecta una mirada no sólo benevolente sino admirativa hacia el yaraví. Sicramio manifiesta que la “excelencia más noble” de esta canción es el acuerdo de los versos a la música y difícilmente “se encuentra unión más bien guardada”. Para concluir, en un toque de audacia, equipara al yaraví con el fandango español, lo que eleva un canto americano a la misma categoría de calidad de uno de la metrópolis (Sicramio 1791, 291).

Victoria Eli ha hecho hincapié en cómo el salón urbano de las ciudades americanas en general recibió la influencia de danzas europeas y de aires locales. Menciona que entre estos podía encontrarse el llamado “triste”, una variante del yaraví que se cantaba en la costa peruana y que fue muy popular en el salón rioplatense hasta convertirse, junto con el cielito, en un símbolo

musical criollo de la independencia, no sólo como imagen de la liberación política sino también como principio identificador de una conciencia nacional cuando se estaba construyendo el discurso independentista. “El triste se cultivó en los salones rioplatenses en la década de 1790, se avivó con la Revolución de Mayo [...] y continuó durante toda la Guerra de Independencia. [...] más tarde en la década de 1830 se aludía a la presencia del triste, el cielito y otras danzas en las tertulias de Buenos Aires y Montevideo; hacia 1840 ya no gustaba a la concurrencia pues parecía "monótono en demasía y poco aristocrático” (Eli 2010, 101 -102).

¿Cómo se explica el uso de tales “aires” locales en los tiempos de la independencia como símbolos musicales criollos? Matthew Gelbart en su libro *The invention of “folk music” and “art music”*, explica que, a finales del siglo XVIII, empezó a producirse un cambio muy importante en la manera de considerar los géneros musicales. Si hasta entonces los géneros habían sido clasificados según su función u objeto (de iglesia, de teatro o de salón), al final de dicha centuria se centró la atención en el origen de estos. El motor de esta preferencia sería el nacionalismo cultural³⁹, el cual necesitaba reivindicar propiedad comunitaria. Gelbart sostiene que, en esta perspectiva, si se demostraba que una melodía se originaba en el lugar correcto, se convertía en capital cultural del grupo que la reivindica (Gelbart 2007, 24). Según este razonamiento, las élites criollas sudamericanas bien pudieron recurrir al valor del origen de un género o canción para validar sus propias aspiraciones políticas en un período tan delicado como el de las guerras de independencia. Veinte años después, cuando las necesidades eran otras, estas mismas élites, ahora grupos gobernantes, se fijaron en otros modelos culturales que eran mensajeros de modernidad y progreso y bien podrían haber sustituido tristes y bailecitos por polcas y valeses, guitarras por pianos y en general, por hábitos

³⁹ Gelbart le da esta denominación pero no debe confundirse con el movimiento del nacionalismo musical que es muy posterior y una consecuencia del romanticismo. En América Latina, los nacionalismos son muy posteriores a la época que ocupa esta sección.

sonoros más acordes con los modelos que intentaban imitar: el inglés, el francés, o el austriaco.

Pero, además, Gelbart ha propuesto que, en el último tercio del siglo XVIII, no sólo la idea del origen empieza a cambiar las perspectivas del estudio de la música sino también la idea sobre la naturaleza. Si el clasicismo había tomado la naturaleza como el modelo del arte, el período intermedio que separa el clasicismo del romanticismo empieza a considerar la naturaleza como un estado de pureza que el hombre ha perdido y al que busca retornar con desesperación, mostrando el pasado pastoril, salvaje, como un estado lleno de inocencia, arcádico, libre de los artificios de la civilización. La música de esta época sería entonces la más “natural”, la más auténtica, y por eso sería portadora de un significado relevante. La nostalgia por estos orígenes legendarios haría que el público europeo del cambio de siglo se volcara con interés hacia la música más “primitiva” o “natural”, especialmente los géneros bucólicos y campestres⁴⁰.

Si se toma en consideración que el cambio de las ideas sobre la naturaleza, el arte y otras nociones que hemos mencionado en el párrafo anterior llegaron a América en las primeras décadas del siglo XIX, resultaría admisible pensar que las élites criollas de América Española siguieron esa misma tendencia. Se sintieron impulsadas a buscar este origen lejano de músicas pastoriles que rememoraban tiempos arcádicos y no tenían que buscar mucho pues tenían a mano los pasados míticos de imperios precolombinos, narrativas de grandezas pasadas y leyendas ancestrales todavía en boga. El hallazgo de músicas “primitivas”, “naturales” significaría encontrar un producto cultural que podían capitalizar con diversos propósitos. Quizás eso explicaría por qué empezó a generalizarse no sólo el interés, sino

⁴⁰ Para probar sus proposiciones, Gelbart estudió el caso de las canciones de los habitantes de la Highland escocesa, tierras “alejadas” de la civilización (en este caso la inglesa) que remitía a pasados legendarios y desconocidos.

el uso de estos géneros musicales durante esta época concreta. Eran los tiempos en que la identidad americana empezaba a consolidarse y para ello los públicos americanos, especialmente las élites, estaban en busca de propuestas que por definición no fueran peninsulares. El uso de una música considerada como ancestral y distinta de la española era, pues, una constante en todas las colonias.

En el caso peruano, Rolando Rojas ha propuesto otra idea que puede resultar de utilidad y que complementa lo anterior. Durante la época de la independencia se construyeron una serie de discursos para justificar la conformación de una nueva nación que presentaba algunos problemas de nacimiento. El virreinato peruano fue el bastión de la contrarrevolución americana y para poder combatir su poder se hizo necesario organizar expediciones contra Lima. Cuando la expedición libertadora del sur comandada por José de San Martín logró entrar en la capital y hacer una declaración simbólica de la independencia, una serie de discursos que servían para expresar el proyecto de nación diseñado por el bando criollo saltó a la luz pública. Estos discursos definían el papel de los criollos, de los indios y de otras castas dentro de la nueva república y obedecían a razones prácticas: la causa independentista necesitaba brazos para la guerra y, para poder convocar soldados, necesitaba un lenguaje integrador que les asegurase un futuro prometedor en el nuevo país por el cual iban a pelear. El indio no podía seguir ocupando un lugar subordinado, como había ocurrido hasta entonces en la sociedad virreinal. Era necesario integrarlo a la nación que se pretendía construir y que pelease por ella. Para lograr su colaboración se ideó la incorporación del pasado prehispánico en la formación de la nueva nación y el hermanamiento de los criollos con los indios, ya que ambos eran “hijos del país”. Los criollos se presentan, de esta manera, como redentores de la sociedad andina y herederos legítimos tanto de la cultura y pasado indígenas como del poder político, aunque sólo sea por el hecho de haber nacido en el

mismo espacio geográfico. Se trata de una integración jerárquica, ya que los criollos niegan a los indios la capacidad para ejercer el poder por sí mismos, pero consideran que podrán conseguirla algún día a través de la educación. Lo importante es que la unificación de criollos e indios aparece prefigurando la nación.

Esto facilitaba la gestación de una identidad nacional que, si bien embrionaria, incorporaba el legado andino; no menos importante era la intención de movilizar sentimientos nacionalistas, adhesiones concretas de los indios a los programas revolucionarios así como su alistamiento en los ejércitos independentistas. Esta apelación al pasado prehispánico, sin embargo, se debilitó una vez lograda la ruptura con España (Rojas 2017, 25 y ss).

En realidad, los criollos liberales tenían una abierta necesidad de dichos discursos. Sin esa vinculación con el pasado inca y la apropiación de su legado, no poseían mucha fundamentación para sus aspiraciones de liderazgo en la soñada nación. Culturalmente hablando, los criollos poseían más afinidad con los peninsulares que con los “naturales” o los estratos populares de las ciudades, pero los alejaba de los primeros el deseo de administrar el poder político y económico de manera directa. Para aliarse con quienes necesitaban, los indígenas, debían mostrar puntos en común con ellos⁴¹.

Esta idea de hermanamiento entre indios y criollos para conseguir la unificación del país que Rojas extrae de los libelos y escritos periodísticos de la Lima del protectorado sanmartiniano en 1821 y 1822, ya figura en un poema de Mariano Melgar de 1812: la “Oda a la Libertad”, escrita con motivo de la

⁴¹ Como se indica en el capítulo 1, Leonardo Waisman habla sobre esta tendencia a apropiarse de pasados míticos indígenas (Waisman, 2019, 246) y del doble discurso de las élites criollas con respecto a las masa indígenas: les eran necesarias para subvertir el orden político pero no consentían en un cambio radical del orden social (Waisman 2014, 641)

elección del Ayuntamiento de la ciudad de Arequipa, en obediencia a las disposiciones de la Constitución de Cádiz, que tenían entusiasmadas a las élites liberales. En su última estrofa, inundado por un sentimiento de solidaridad, el poeta escribe:

Así será y gozosos
Diremos: es mi Patria, el globo entero;
Hermano soy del indio y del ibero;
Y los hombres famosos
Que nos rigen, son padres generales
Que harán triunfar a todos de sus males.
(Melgar 2010, 11) (El énfasis es mío).

El poema fue escrito en un momento de euforia y también de ingenuidad, cuando se creía que la Constitución Liberal de Cádiz sería el punto de partida de una España (entendida como la península y sus territorios ultramarinos) más justa e igualitaria; pero pronto la desilusión ante la reacción absolutista de Fernando VII obligó a los criollos del sur, sobre todo a los residentes de la ciudad de Cusco, a planificar respuestas más agresivas. Los hermanos José, Mariano y Vicente Angulo, al iniciar su levantamiento de 1814 en la ciudad imperial, comprendieron de inmediato que no llegarían lejos si no disponían de fuerzas suficientes para enfrentar a los ejércitos españoles que combatían en el Alto Perú, comandados por gente tan capaz como los generales Goyeneche, Pezuela y Ramírez. Por eso decidieron incluir en su movimiento a Mateo Pumacahua, cacique de Chincheros, quien podía involucrar en la revuelta a los indios bajo su jurisdicción, y que, de hecho significó una adición importante a la causa. Pero ni siquiera sus huestes, mal armadas y peor entrenadas, pudieron salvar la rebelión que encontró su final en la derrota de Umachiri menos de un año después de iniciada y donde murió fusilado el mismo Melgar.

De manera que cuando los liberales criollos de Lima y otras ciudades desarrollaron el proyecto político de incorporar a los indios y otras castas al

concepto de nación, ya contaban con la experiencia de los Angulo y Pumacahua en su memoria. ¿Podría ser que el yaraví, en cierto momento de la independencia, fuera una expresión musical de este discurso formulado por los criollos liberales en su afán de identificarse con los indios como una sola nación, ya que ambos grupos eran “hijos del país”, para establecer lazos y nexos que contribuyeran a crear unidad y cohesión en la lucha por la independencia?

Quizás en lo que respecta al yaraví, no se trata de una decisión consciente, pero sí ilustra la tendencia criolla a volverse hacia contenidos locales para construir una identidad propia, distinta de la española y cercana a la indígena. Pero ¿por qué eligieron el yaraví y no otras canciones y danzas? Es probable que los criollos y mestizos empezaron a asimilar la música del yaraví desde mucho antes de la independencia, asignándole valores que creían propios de la música india, a la que consideraban como música triste. Luego, entroncaron esta “tristeza” sonora con la tristeza literaria del clasicismo primero y del romanticismo después, pero era una tristeza que ya existía en la cultura occidental. Es lo que Carrión Ordóñez ha llamado la tristeza de *Pablo y Virginia* cuando, en referencia a la tristeza de los yaravíes melgarianos a los que niega la condición romántica⁴², explica que “el romanticismo no inventó las lágrimas, el monólogo triste; los heredó del período terminal del Neoclasicismo” (Carrión Ordoñez 2016 [1995], 287). Tito Cáceres, por otro lado, también hace énfasis en que los prerrománticos estaban agobiados por la melancolía, que ellos juzgaron como desmoralización por la contradicción de las ideas religiosas y morales con el espíritu nuevo que reclamaban los revolucionarios (Cáceres 2016 [2009],320). Las élites ilustradas sudamericanas, en su mayoría criollas, estaban, pues, bastante familiarizadas

⁴² Cuando se aborde “el problema Melgar” más adelante en este mismo capítulo, se puede observar cómo buena parte de la crítica y la historiografía ha tratado a este poeta como el primero de los románticos y al yaraví como un género propio de este movimiento, cuando en realidad Melgar es un producto del neoclasicismo ilustrado en las provincias.

con la tristeza cuando decidieron aunarla a música que oyeron como triste. El discurso integrador al que alude Rojas es, entonces, una expresión política de algo que ya había sucedido —o estaba sucediendo— en la música.

En resumen, a comienzos del siglo XIX, o puede que antes, se generalizó la costumbre de escribir poesía en castellano para melodías de influencia india. Carlos Vega cita el informe del canónigo Mariano de la Torre (el cual se supone que fue escrito en el virreinato del Río de la Plata) que en 1814 dice

los tonos del Perú son todos tristes y patéticos, en los cuales no hacen los Yndios más que danzar y beber sin cantar; pero **los americanos cultos, prevalidos de la sensibilidad que causa el sonido musical triste y chocante de sus tonos, los han reducido en composición de Solfa, con el nombre de yaravíes, en que se entonan las canciones amorosas más expresivas** al *temple* de las modificaciones que toma la pasión de los celos, en las ausencias, o en los galanteos. Hay sublimes poemas de este género, como obras mui meditadas de hombres literarios apasionados, que a falta de diversiones públicas viven cautivados casi los más por los encantos de Venus (citado por Vega 1962a, 265) (El énfasis es mío).

De la Torre no duda en asignar a los criollos la creación del nombre de este género. La distinción que hace entre el uso indígena para la danza sin canto (actividades que no siempre se dan por separado en la música andina) y la apropiación que hacen los criollos para entonar canciones amorosas ayuda a sustentar la idea de que la “tristeza” de la música india dio a los hispanohablantes la costumbre de emplear esa música para canciones de amor imposible o contrariado.

Dos años más tarde, otro sacerdote escribía algo similar. Antonio Pereyra y Ruiz fue un canario que ejerció los cargos de sacristán de la Catedral de Arequipa y secretario y hombre de confianza del obispo Luis González de la Encina, compatriota suyo a quien acompañó en el viaje desde las islas para asumir la mitra arequipeña. Pereyra estuvo en Arequipa entre 1811 y 1816, hasta la muerte de su señor. Fue testigo de los hechos de la rebelión de Pumacahua y un observador muy peculiar sobre la realidad de la región. Su educación ilustrada le permitió tomar numerosos apuntes, pintar acuarelas sobre los usos, monumentos y curiosidades que presencié e incluso escribir ejemplos musicales que se comentan más adelante. A la muerte del obispo Encina, regresó a su tierra natal y en 1816 escribió la *Noticia de Arequipa*, en la que consignó todo lo observado. Menciona “el humor hepático” de los naturales del Perú que los hace componer

ciertas canciones llenas de dolor, en que sólo expresaban lamentaciones a sus ídolos, quejas y penas. En las muertes de sus compatriotas usaban el mismo canto, y en él se describían todas las costumbres buenas o malas del difunto. Con el tiempo y la civilización, pasaron estas a los **estrados**, en los que, concertando un poco más estos tristes ecos, aunque sin perder la languidez de su carácter, el amante manifiesta el sentimiento de que se siente agitado, se lamenta de su suerte, y expresa a su amoroso objeto todo lo que quiere hacerle saber. En efecto este cántico es tan general, que en todo el Perú le hay conocido con el nombre de Yaraví, tanto más apreciable para sus habitantes, cuanto sea más triste y lánguido; aprecio que les hace abandonar cualquiera otra música extranjera, o si por algún tiempo oyen un concierto de aquélla, no queda saciada su gusto si no se mezcla con algo de esta. La ciudad de Chuquisaca, capital del Arzobispado de La Plata, es una de las que imponen la ley en estos cantos, extendiéndolas después con mucha aceptación entre las

límites: **sus colegas naturalmente inclinados a ellos, con el cultivo de sus ingenios componen continuamente letras adecuadas**" (Pereyra (2009: 67-70. El énfasis es mío).

Pereyra menciona el estrado, el cual merece una definición aparte. De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, el estrado era el lugar o sala cubierta con alfombras y demás alhajas donde se sentaban las mujeres y recibían las visitas en el siglo XVIII. Esta sección del salón que era reservada para las mujeres servía también para la ejecución de música. Para el caso chileno, Lucía Santa Cruz explica que, en el salón santiaguino de 1800,

el estrado era una tarima de madera del largo de la antecámara [unos catorce metros de largo], de seis o siete pulgadas de alto y unos dos metros de ancho, cubiertos con alfombra de seda, lana o paja, según la calidad de las personas y dependiendo de la estación. Allí pasan el día las señoras y reciben a las visitas más íntimas, sentadas en cojines forrados en terciopelo o damasco, a la usanza morisca, con las piernas cruzadas. Nunca reciben a los hombres en el estrado salvo que sean de mucha confianza. Los hombres usan sillas revestidas de cuero frente al estrado y tampoco bajan las mujeres hacia ellos" (Santa Cruz 1978, 66).

Teresa Pereira, por otra parte, resalta que este espacio empieza a desaparecer del salón chileno alrededor de 1820 (Pereira 1978, 80). Este estrado es, por definición, un espacio de élites, un símbolo de la tertulia y, por lo tanto, el testimonio de Pereyra está resaltando el paso de un género indígena al espacio de la casa para ser cultivado con instrumentos de salón como fue la guitarra primero y el piano después. Dada la cercanía geográfica y la similitud de usos en ciudades de Chile y del sur peruano, resulta plausible

suponer que los mismos usos se aplicaban en estas últimas y que, por lo tanto, las afirmaciones sobre yaravíes y estrados indicaban que estos eran bienvenidos en los salones y tertulias domésticas y no sólo en entornos populares. La mención al estrado también supone la presencia femenina en la tertulia, lo que explica la alusión a las huanuqueñas que cantaban estas canciones en el *Diario de Lima*, según se ha explicado anteriormente.

Antonio Pereyra también hace referencia a la práctica de los escolares (los alumnos del seminario y la universidad en La Plata) de crear letras para su canto. De más está decir que, si en La Plata era costumbre, otros escolares de ciudades cercanas a ella, tanto geográfica como ideológicamente como Potosí, Cusco, Cochabamba, Arequipa, Huamanga o Córdoba, eran capaces de producir sus propios poemas y letrillas. Quizás esto explique la diversidad de versificaciones y por qué el yaraví cantado en castellano se difundió tan ampliamente a finales del siglo XVIII en el sur del Perú y en el Alto Perú.

Los estudiantes que se formaban, sobre todo, para el sacerdocio y la abogacía, manejaban una serie de elementos retóricos y estaban al día con la teoría poética y los géneros clasicistas (leían profusamente a los escritores de la península). Esto dio como consecuencia que sus poemas tuvieran el mismo tono, pero no la misma métrica. Carrión Ordóñez ha observado esto mismo cuando señala que no puede definirse la forma literaria del yaraví. Según él, “hay razones para señalar en el abundante uso de semiestrofas simétricas con rima aguda, cierta influencia italiana que puede remontarse a Metastasio, pero tal vez transmitida por las tonadillas, tiranas y otras canciones de moda”, pero no hay una forma métrica propia del yaraví. Carrión opina que aparte de tener en común la música de procedencia andina, lo que une a los yaravíes es el tono de elegía que contienen (Carrión Ordóñez 2016, 295-296).

Con escritores dispuestos a crear letras de amor contrariado y músicos poniendo melodías a estos escritos, el yaraví registra un repentino auge en la época inmediatamente posterior a la independencia. El teatro le sigue siendo

favorable, como demuestra una nota consignada por Barbacci, en la cual se consigna que, en 1828, las cantantes Petronila Figueroa y Rosa Merino cantaron un yaraví a dúo en el teatro de Lima, en lugar de *La Chicha*, en la famosa tonadilla “Los Indios” (Barbacci 1946, 453), y desde entonces seguirá distintos derroteros. En algunos lugares será usado como canción amorosa, en otros se combinará con géneros bailables (algunas veces con el cielito, la cueca, el huayño), sus nombres se irán diversificando (triste, lamento, pasillo), variarán sus métricas (6/8, 3/4, 3/8, 4/4) y también sus audiencias. En ciertas ciudades desaparecerá a corto o mediano plazo y en otras perdurará hasta la actualidad.

Las razones de su permanencia o desaparición son variadas, pero se podría afirmar que, en algunos casos, cuando la necesidad de “alianza” criollo-indígena se desvanece, el yaraví pierde presencia en sociedades como la bonaerense, según lo ha señalado ya Victoria Eli, cuando el triste deja de considerarse aristocrático y elegante. La independencia ya había pasado y los discursos de las élites capitalinas argentinas en 1840 eran muy diferentes de los de 1820, pero en ciudades de provincia, donde la presencia india y mestiza era más fuerte, la necesidad de construir una nueva identidad haría que el yaraví fuera considerado, además de indio, nacional. La urgencia de esta consideración obedecería a la necesidad de contar con una identidad vinculada a la ancestral herencia inca que le daría a los criollos carta de pertenencia a la “América Profunda” y les asignaría raíces reales, tangibles, en el proceso histórico nacional, volviéndolos más exactamente “mestizos” que es el adjetivo que caracteriza hoy al yaraví. Es esta perspectiva la que se aborda a continuación al estudiar el yaraví en la ciudad de Arequipa, que es uno de los que más vigencia ha tenido hasta el presente y el que ha sido más estudiado y documentado durante los últimos dos siglos.

3.5. El yaraví arequipeño: hipótesis y discursos sobre su devenir. El “problema Melgar”.

Si tuviera que proponerse una definición del yaraví arequipeño mucho más acotada que la general que se enunció al comenzar este capítulo, habría que referirse a algunas características que Carpio Muñoz citó en 1976: se trata de una canción triste que versa invariablemente sobre un amor no correspondido, escrita sobre melodías pentáfonas o mestizas (escalas pentáfonas a las que se les agregan notas de paso), que nunca se baila, que no se combina con otros géneros y que se acompaña con guitarra o bandurria. La mayoría está escrito en compases de 3/4 o 3/8 y poseen una estructura rítmica precisa: estrofas en versos octosílabos, muchas veces dispuestos en estrofas de pie quebrado (Carpio 1976, 29-38).

Al establecer estas caracterizaciones, Carpio nombra algunas excepciones a la regla, como que en algunos yaravíes la letra no necesariamente es de amor contrariado y que no todas son versificaciones octosílabas, además de otras anomalías que se estudian en el apartado de análisis. También pasa por alto que el yaraví se acompaña al piano en los salones y que esta era una práctica muy extendida, como lo atestiguan varios cancioneros publicados en los años 1870-1890. En realidad, lo que describe es un tipo de poema que coincide con la escritura de canciones por parte del poeta arequipeño Mariano Melgar en la segunda década del siglo XIX.

En Arequipa, el yaraví como género literario y musical está muy unido a la figura de este joven⁴³. Durante buena parte de los siglos XIX y XX, se le

⁴³ Mariano Melgar (Arequipa, 1790-Umachiri, 1815), poeta y prócer. Llevó una existencia vinculada a los círculos intelectuales arequipeños, fue alumno y luego profesor del Seminario de San Jerónimo de Arequipa, inició la carrera de leyes, aunque no la concluyó y se dio a conocer sobre todo por su poesía amorosa. En 1814 adhirió a la revolución del Cacique Mateo Pumacahua y los Hermanos Angulo en calidad de auditor de guerra, pero fue apresado después de la derrota de Umachiri, Puno, por las tropas realistas del general Ramírez y fusilado a la edad de 24 años. A su muerte, su figura se proyectó a nivel local y regional hasta el punto de convertirse en un referente de la identidad arequipeña. Para saber más sobre su

adjudicó no sólo la autoría de varios yaravíes, en letra y en música, sino la invención del género entero, tal como lo conocemos en el presente, y esta leyenda se esparció por varios territorios⁴⁴. Incluso existe la tendencia a adjudicarle la creación musical de varios yaravíes que llevan texto suyo. Sin embargo, no se puede demostrar que Melgar compusiera música, por carecer de fuentes de su puño y letra. En la época en que vivió, la educación de un joven de su categoría y formación incluía la música y otras disciplinas, así que es muy aventurado afirmarlo o negarlo sin pruebas documentales.

Cuando el análisis de diversas fuentes históricas contradijo que Melgar fuera el creador del género, se delinearon hipótesis para sustentar la importancia que tuvo en la historia del yaraví. Estas hipótesis, que han explicado el origen del yaraví arequipeño en específico, usan la figura del poeta como un punto referencial en el desarrollo del género, dividiéndolo en repertorio pre y posmelgariano y empleándolo como un referente para producciones posteriores. Al respecto vale la pena citar dos de estas teorías.

a) La primera postulada por Antonio Cornejo Polar en 1966 que especifica la existencia de un yaraví pre-melgariano, popular, en el cual se conservan “caracteres autóctonos” y cuyo ámbito era popular. Cornejo Polar sostiene que el yaraví pre-melgariano se caracterizaba por “su arraigo popular, por ser considerado esencialmente como canción, por su mayor apego a la tradición indígena, y finalmente por vivir dentro del proceso de transmisión oral”. La siguiente etapa sería la del yaraví melgariano propiamente dicho.

Cuando Melgar crea sus primeros yaravíes se incluye, pues, en una tradición antigua y plenamente vigente. [...] El yaraví anterior a Melgar que, como sabemos fue sobre todo un tipo de

vida y obra puede consultarse la obra de Aurelio Miró Quesada *Historia y Leyenda de Mariano Melgar*, y la biografía de Enrique Carrión Ordóñez, *Melgar*.

⁴⁴ En los cuadernos manuscritos de Melgar, los poemas que llamamos yaravíes figuran con el título de canciones. Es posible que ambos términos fueran sinónimos en la época. Para 1754, un diccionario de quechua compilado por sacerdotes jesuitas establecía que el equivalente de canción en ese idioma era la palabra “yaraví” (Torres Rubio 1754, 117).

canción, vivió en una tradición eminentemente oral, hoy perdida. Cuando Melgar irrumpe dentro de este proceso, confiriéndole jerarquía literaria al yaraví, su transmisión se hace mixta” (Cornejo Polar 2016 [1966], 131).

Gracias al “ejemplo” dejado por Melgar, en adelante los escritores y cantores populares usarán sus poemas como modelo para nuevas creaciones.

b) La tesis de Juan Guillermo Carpio formulada en 1976, muy semejante a la anterior, pero que tiene la particularidad de situar al yaraví como producto ideológico de una clase social: el loncco o campesino arequipeño. Mariano Melgar significa entonces “el entronque de la poesía occidental culta con las canciones populares lonccas y por tanto conquistó para la ciudad aquellas canciones básicamente campesinas; convirtiendo la canción loncca en canción arequipeña” (Carpio 1976, 119). Recientemente, Carpio complementó sus teorías sobre el yaraví reconociendo la influencia de la poesía trovadoresca castellana en la formulación de los textos, pero sigue afirmando el papel de Mariano Melgar como “culturizador” del yaraví arequipeño, el que le da las características con que hoy se le conocen (Carpio 2014, 61).

Lo que estas teorías tienen en común es que sólo toman en cuenta los textos de los yaravíes, no su música, y sólo pueden aplicarse a los yaravíes llamados melgarianos, debido a que se pueden rastrear y comparar con las fuentes primarias que contienen la obra del poeta, pero no es posible saber cuál de los textos que se cantaron en la última centuria y que no son de Melgar son anteriores a él, excepto los de poetas conocidos como el español Juan Bautista Arriaza. Es imposible acceder, por el momento, a textos de yaravíes pre-melgarianos, (los anteriores a, digamos, 1800), lo que no nos permite saber con exactitud en qué medida la obra de Melgar influyó en la lírica del yaraví posterior a él.

Otra observación a las teorías propuestas es que ambos autores, Cornejo y Carpio, insisten en asignar a Melgar un papel “culturizador” del

yaraví. Señalan que Melgar, con su obra literaria, entronca una herencia española con la tradición indígena, dándole connotaciones mestizas al yaraví arequipeño. De esta manera el yaraví melgariano es, por antonomasia, mestizo, e incluso, indio, en discursos más modernos. La autoridad de Melgar para imponer los estándares literarios del yaraví arequipeño es incontestable, pero podría no ser voluntaria. Es muy posible que esta 'influencia' no haya sido un acto personal, sino una construcción colectiva.

Melgar era un miembro de la élite intelectual criolla de Arequipa, fue estudiante y profesor del Seminario de San Jerónimo de Arequipa donde se benefició de un programa educativo influenciado por las ideas ilustradas puesto en marcha por el obispo Pedro Chávez de la Rosa a finales del siglo XVIII y alternó con figuras que después fueron conocidos como próceres, juristas e ideólogos de la emancipación tales como José María Corbacho, Benito Laso (ambos abogados y con inclinaciones poéticas), Mariano José de Arce y Francisco Javier de Luna Pizarro. Todos ellos compartían un lenguaje y un bagaje cultural común, leían determinados textos y está comprobado que escribían en un lenguaje neoclásico en poesía y en prosa. Fueron, en cierto momento, aquellos estudiantes expertos en componer letras a los que alude Pereyra en su *Noticia*, y estaban al día con las corrientes literarias que llegaban de Europa. Eso puede detectarse en el corpus poético de Melgar, de acuerdo con Eric Carbajal (2011, 272) y Gonzalo Espino Relucé (2009, 85) cuando aluden a las estructuras neoclásicas de su poesía no yaravística y el inicio de un camino hacia el romanticismo en sus canciones que hoy llamamos yaravíes.

La poesía melgariana fue tomada como modelo para escribir yaravíes arequipeños cuando la figura de Melgar se volvió preponderante en los primeros años de la república. Podría afirmarse que fue no antes de 1825, después de afianzada la independencia política de Sudamérica y con mayor fuerza a partir de la década de 1830 cuando se empezaron a idealizar su vida y sus obras. Es probable que la difusión oral de su poesía ocurriera cuando él

todavía estaba vivo, en los círculos de amigos y familiares, porque era costumbre escribir letrillas o componer versos para las tertulias. Quizás dicha difusión se acentuara inmediatamente después de su muerte ocurrida en 1815, alimentada por la leyenda de su martirio en la revuelta de Pumacahua. Su obra llegó a la imprenta recién en 1827, cuando se edita la *Carta a Silvia* en un diario ayacuchano y sus poesías empiezan a aparecer impresos en periódicos locales como *El Republicano*. Es probable que la gente los tomara y los musicalizara por su cuenta a partir de publicaciones como esta. Cuando en 1833 se inaugura el moderno cementerio de la Apacheta y se trasladan sus restos mortuorios desde Umachiri, donde fue fusilado, la construcción del mito alrededor de su figura hizo que se acrecentara el interés por su poesía y que también se escribieran canciones imitando su estilo y atribuyéndolas a él para que tuvieran validez y prestigio.

Hay que esperar hasta 1878 para empezar a distinguir los yaravíes melgarianos originales de los que son atribuidos. Es en este año cuando se publican por primera vez las poesías de Melgar en una edición autorizada, impresa en Francia, conocida hoy como la edición de Nancy con los poemas recopilados por su familia y su sobrino (Valdivia 2016, 336). En este trabajo se hace la cuidadosa mención de que se ha tratado de colocar lo que figuraba en notas de puño y letra del poeta y no poemas que se cantaban en Arequipa y se le atribuían sin mayor prueba de su autoría. Esto significó un auténtico espaldarazo para que los yaravíes que tenían textos originales fueran considerados “melgarianos” también en su música y luego aparecieran en cancioneros y antologías reforzando su uso y su prestigio. Hasta el día de hoy se hace muy difícil establecer con claridad cuáles son originales y cuáles no⁴⁵.

⁴⁵ La obra de Melgar no ha sido hallada en su totalidad. La edición más completa fue la que se publicó en 1997 en un esfuerzo conjunto del Diario *El Pueblo* y la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, que es la que emplearemos en este trabajo en una reedición que se hizo el año 2010 a cargo del Gobierno Regional de Arequipa.

¿Por qué se asigna tal poder a Melgar? ¿Por qué los yaravíes más autorizados son los que proceden de su poesía? ¿Por qué autores de yaravíes posteriores se inspiraron en su estilo literario para escribir sus obras? La figura del “héroe cultural” dentro del proceso de independencia del siglo XIX podría ayudar a resolver estas interrogantes. De acuerdo con Espino Relucé, “el yaraví, de origen popular se concitó como el cantar necesario de un imaginario nacional ávido de historia de letras [...]. La nación decimonónica procuró para sí un tipo de héroe cultural cuyas cualidades encajaban con el imaginario que deseaba crear. Se explica por qué el héroe cultural es una creación también imaginaria y popular” (Espino Relucé, 2009, 96).

Esta necesidad de buscar héroes en las repúblicas recién creadas coincide con la idiosincrasia de una época que admiraba el martirio de los héroes. Isaiah Berlin ha observado que el romanticismo defiende el martirio de quien lo entrega todo por una idea, que no claudica ni se compromete, y que la mentalidad romántica se siente inclinada a admirar la sinceridad, la pureza de alma y la capacidad de sacrificarlo todo por un ideal (Berlin 2013, 43). De ser así, la etiqueta de romántico que se asigna a Melgar fue construida no por él, sino por los que alimentaron su leyenda veinte años después de su muerte.

Eric Carbajal ha resumido el itinerario estético de Melgar desde su formación neoclásica de juventud que se expresa en una parte de su poesía (odas, elegías) hasta su poesía amatoria que inicia el camino al romanticismo (Carbajal 2011, 274-275), pero Melgar no se definió a sí mismo como romántico, aunque vivió lo que en el romanticismo se llamó una ‘vida de héroe’. Quienes le adjudicaron connotaciones románticas a su vida y a sus poemas fueron los mismos que pusieron música a estos últimos y edificaron un discurso alrededor de estas canciones en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la visión romántica había arribado y combinado sus postulados con la búsqueda de una identidad propia. Melgar tampoco creó el ‘yaraví melgariano’,

al menos no conscientemente. Eso lo hicieron generaciones posteriores impulsadas por su glorificación.

La necesidad de contar con héroes, por otra parte, responde a una visión romántica que Isaiah Berlin ha descrito muy bien: el hombre ideal en el romanticismo es el hombre libre, el que busca elevarse más allá de todo convencionalismo, que lucha contra toda tiranía y que, sin importar las consecuencias, da su vida por esa causa (Berlin 2013, 43). Además, este hombre, que encarna en el artista, comunica lo que siente, lo que es, lo que desesperadamente busca a través de la obra de arte (Berlin 2013, 151). Para la imaginación romántica que se desarrolló después de su muerte, Melgar cumplía con largueza ambos requisitos: fue héroe y poeta.

En lo que respecta a la antigüedad de las fuentes melgarianas, la presencia de la poesía de este autor en la oralidad es bastante más antigua y poderosa que en la imprenta. Aún hoy, resulta muy difícil documentar el proceso de difusión de su poesía no sólo en Arequipa sino también en el sur y el centro del país, e incluso en Bolivia y Argentina, ya que muchas de sus poesías se cantan a veces con notables variantes. Carrión Ordóñez añade que resulta difícil discernir entre lo que escribió el Melgar histórico, lo que el público está hoy acostumbrado a oír de su producción, lo que se esperaba que escribiese para cantar y lo que las generaciones inmediatamente posteriores a él entendieron como representativo de la imagen romántica que construyeron a su alrededor (Carrión 2016, 300). No puede afirmarse que Melgar "llevara" el yaraví loncco o chacarero o popular a la tradición culta, como vimos que señalan Polar y Carpio al comienzo de esta sección. La pretendida división entre *lonccos* (campesinos) y *ccalas* (ciudadinos), de existir entonces, no podía ser tan dramática debido al tamaño de una ciudad mucho más pequeña y cohesionada de lo que es hoy en día⁴⁶. El fenómeno por el

⁴⁶Esta división de la población arequipeña entre lonccos y ccalas responde a una construcción de categorías de identidad muy posterior. Mario Meza y Víctor Condori consideran que estas

cual élites cultas asociaban poesía triste de tradición castellana a música “triste” de origen indígena ya se había producido antes de su nacimiento y era cotidiano en Arequipa y otras ciudades andinas, como atestiguan las fuentes ya citadas más arriba. Sus poemas y otros de distinta procedencia fueron musicalizados y cantados sin importar el hecho de que se cantaron en un emplazamiento donde el campo no estaba tan alejado de la urbe

Otro argumento en contra de la participación intencional de Melgar en la transformación del yaraví es que éste no tiene una estrófica fija. De los trece yaravíes que según Carpio Muñoz (1976, 191-214) se cantan sobre textos melgarianos, seis usan estrofa de pie quebrado combinando versos octosílabos con pentasílabo; dos emplean estrofa de pie quebrado de versos octosílabos con tetrasílabo, uno usa estrofa de pie quebrado de versos octosílabos con trisílabo; tres usan cuartetos en octosílabos (incluyendo una glosa) y uno está escrito en cuartetos en pentasílabos. En otros textos no melgarianos pueden encontrarse cuartetos en hexasílabos, octosílabos, decasílabos, endecasílabos e incluso sonetos. Ya Sicramio, en 1791, observó que los yaravíes mostraban diversas versificaciones: cinco, seis, siete versos, agrupados en rondallas, quintillas, cuartetos, décimas y glosas (Sicramio 1791, 286). Esto da pie para afirmar que el yaraví como forma poética no existe, algo que ya señaló Enrique Carrión, y que el nombre se daría por la música con que se canta una variada colección de versos de distinta factura que pueden tener en común el amor despechado y la nostalgia. El yaraví, pues, sería una forma musical, antes que un género poético. En cuanto al estilo “melgariano”, escritores posteriores imitaron el estilo del poeta, lo que dio pie

categorías fueron imaginadas y empleadas recién en el primer tercio del siglo XX para explicar la naturaleza mestiza del habitante arequipeño, rural y urbano (Meza y Condori 2018, 203). Jorge Bedregal, en cambio, considera que es una nomenclatura surgida de la pérdida de entornos vistos como tradicionales, lo que provocó que los habitantes de la ciudad buscaran un símbolo que conservara cierto grado de pureza y legitimidad para que el pasado no se perdiera y que ocurrió en la segunda mitad del siglo XX (Bedregal 2008, 16). Como fuere, dichas categorías y etiquetas, que son maneras de referirse al mestizo, no existían aún en el siglo XVIII o XIX.

a que se hablara de yaraví premelgariano y melgariano y también fue la razón por la que aún a comienzos del siglo XX se siguieron escribiendo canciones que transparentaban una enorme influencia del lenguaje neoclásico o romántico temprano.

Algunas canciones sirven de ejemplo de los diversos procesos de apropiación y difusión de los repertorios y cómo estos podían conocer variantes muy disímiles. En las obras autógrafas de Melgar se encuentra el yaraví II, cuyo texto inicia con la estrofa: “Por más que quiero/de la memoria/borrar las glorias/ que poseí/ Por todas partes/cruel me persigue: /siempre me sigue/ siempre ¡ay de mí!”. Las cuartetas de este poema han servido para diversas canciones tituladas yaravíes que se encuentran en varios lugares entre los siglos XIX y XX. Aparece en un yaraví “Peruano-Boliviano” escrito en compás de 6/8, editado en Chile en 1880 cuya primera estrofa no es original de Melgar y que dice “En lo frondoso/ de un verde prado/ de un desdichado/ la voz oí./ Y entre los ayes/ de su tormento/ con triste acento/cantaba así.” para luego continuar con la estrofa 1 y 2, con ligeras variantes, del poema de Melgar sin mencionar su autoría (Edición de Ruperto Santa Cruz Henríquez, Santiago de Chile, 1890). La misma letra y melodía, pero denotada en 3/4, con acompañamiento de piano, es citada por Albert Friedenthal en 1911 como yaraví boliviano, sin mencionar tampoco al autor de la letra. En 1940, Ballón Farfán cita un yaraví titulado “Amor Infame”, que modifica la estrofa de “En lo frondoso” diciendo “Habiendo a un bosque/ frondoso entrado/ a un desgraciado la voz le oí/ que entre sus ayes/ y sus lamentos/ con triste acento/ cantaba así”, y a continuación emplea las estrofas 11, 3 y 4 del poema de Melgar en un orden que confiere al poema una narrativa diferente. “Amor infame/dime hasta cuándo/ quieres cruel mando/ tener en mí”, pero la música es muy diferente a los ejemplos del yaraví de Chile y al de Friedenthal. Para esta variante en particular, Carpio Muñoz cita varias estrofas que imitan el estilo de las originales pero que son compuestas por cantores anónimos o identificados

plenamente que no siempre respetaban el estilo original. En el siglo XX, El cantor "Tirallo" Rodríguez añadió dos de su propia autoría que hacía caso omiso de la rima melgariana que finalizaba cada cuarteta sobre el sonido de la letra i: "Tus lindos ojos/ mi alma flecharon/atravesaron/mi corazón/ para este pobre/ ya no hay remedio/ ¡Ay! De este pobre/ ten compasión". (Carpio 1976, 196).

Si los cultores de yaraví se sentían con libertad suficiente para crear melodías nuevas sobre poemas establecidos y aún intercalar o modificar los textos originales, también era posible hacerlo con poemas de procedencias foráneas que llegaban en liras, cancioneros o antologías de otros países o continentes. En la colección de Consuelo Pagaza figuran dos yaravíes con letras de poetas mexicanos del siglo XIX que, cosa curiosa, estuvieron enamorados de la misma mujer (Pagaza 1961, 112-116)⁴⁷. Otro ejemplo es el yaraví "Si dos con el alma", que durante mucho tiempo fue atribuido a Melgar, pero que en realidad fue escrito por la poetisa española Carolina Coronado en 1847, como ha establecido Darío Mejía (Mejía, 2012) e incluso gozó de adaptación musical en España de la mano de Oscar Camps y Soler (1859). Daniel Alomía Robles lo cita como canción huanuqueña en sus colecciones recopiladas a finales del siglo XIX (Robles 1990, 312) y con la misma melodía aparece dentro del repertorio de valeses de la guardia vieja (Mejía 2012), como yaraví y como triste (Carpio 2014, 209-210) entre 1913 y 1928. Pagaza también lo encuentra como yaraví cantado en Cusco en 1961 (Pagaza 1961, 108).

Pero además del asunto de las autorías y estilos copiados y procesados a lo largo del tiempo y el espacio, el "problema Melgar" se refiere también a identidades. Muchos críticos y estudiosos han tratado de buscar lo "indio" en

⁴⁷ Se trata de "El Nocturno", escrito por Manuel Acuña (1849-1873). Pagaza indica que es un yaraví arequipeño, pero se trata del poema más famoso que escribió Acuña antes de suicidarse incapaz de enfrentar su pasión culpable por una mujer casada, Rosario de la Peña, esposa de Manuel María Flores (1840—1885), quien dedicó a esta misma mujer el poema "Por qué nos separan", que Pagaza también cita como yaraví sin señalar procedencia.

la poesía melgariana. Aunque esto merece un trabajo de investigación distinto, eruditos como José de la Riva Agüero, Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui y muchos más aludieron a lo que llamaron “la tristeza india en Melgar” o “la herencia mestiza de la pena indígena” y otras frases similares. Nuevamente el trinomio yaraví/triste/indio aparece en la descripción de su obra. Con el tiempo, el nombre del poeta equivaldrá a todo eso junto⁴⁸.

3.6. El yaraví en Arequipa después de Melgar.

Para entender por qué se entroniza a Melgar y su obra como símbolo de identidad, habría que analizar la naturaleza de la ciudad de Arequipa como lugar de residencia de una élite empresarial y agraria, la cual, durante el siglo XIX, fue construyendo un discurso identitario de singularidad, mestizaje, tradicionalismo y otras características que podían distinguirla de otra élite con la que competía directamente y de la que necesitaba distinguirse con urgencia: la limeña.

Este discurso necesitaba revisar los orígenes de la ciudad (que durante buena parte del periodo de la independencia se expresaron como españoles) y vincularla con la región sobre la que tenía aspiraciones de dominio o intercambio —el sur peruano, el occidente boliviano y el Tucumán argentino—, además de redefinir sus prioridades económicas⁴⁹ y establecer programas políticos que favorecieran sus intereses —lo que explicaría la gran cantidad de revoluciones y levantamientos producidos entre 1834 y 1867, el apoyo a la

⁴⁸ En *Mariano Melgar: 200 años. Crítica, nación e independencia*, José Gabriel Valdivia recopila treinta y seis ensayos y artículos escritos entre 1905 y 2015 por algunos de los más connotados intelectuales peruanos, referidos al poeta y su obra. La lectura de la mayoría de ellos arroja interesantes luces sobre *leitmotifs* e ideas preconcebidas, repetidas y consagradas en lo que se refiere a la figura y obra del poeta y a la naturaleza india del yaraví.

⁴⁹ Aparte de las actividades de agricultura y minería con las que se sostuvo durante la época colonial, en el período republicano se inició la explotación lanera en todo el altiplano convirtiendo a Arequipa en un activo centro de operaciones financieras.

Confederación Peruano-Boliviana y la presión para la construcción del ferrocarril Arequipa-Puno en 1868, entre otros, como parte de su enfrentamiento con la pretendida hegemonía de la capital, oposición que se resolvería a favor de Lima a comienzos del siglo XX—. Sólo después de reelaborar un discurso identitario que abarcara todos estos aspectos y que la conectara definitivamente con el pasado indio, es que la mencionada élite podría aspirar a construir relaciones de poder que satisficieran sus ambiciones y proyectos en el sur del Perú decimonónico. El discurso de las élites liberales criollas limeñas en 1821 al que alude Rolando Rojas, encuentra continuación en las élites arequipeñas durante buena parte del siglo XIX y del XX, empleando a Melgar como puente, nexo y símbolo de su nueva identidad. Una ciudad que empieza siendo española, se convierte, durante el inestable siglo XIX, en mestiza para poder afianzar mejor su preminencia.

Por esta razón, el yaraví encuentra un espacio de representatividad intenso en el ambiente arequipeño a partir de la década de 1830, que es cuando inicia la glorificación melgariana. La traslación de los restos del héroe al recién inaugurado Panteón de la Apacheta en setiembre de 1833 marca un punto de quiebre sobre la mistificación de su figura y la difusión de sus canciones. En pleno romanticismo, la figura del héroe se proyecta sobre la del poeta y su obra se vuelve modélica. El sentimentalismo de sus escritos coincide con la estética romántica y el yaraví se vuelve “melgariano”, expresión de una pasión desdichada, y la tristeza que fue india ahora es mestiza, romántica, asociada al amor por el terruño y la identidad. Lo que en el siglo XVIII se miró como ‘música de los otros’, en el XIX se define como ‘música de nosotros’, lo que explica los calificativos de Mateo Paz Soldán y Larrabure de ‘música nacional’ hacia la década de 1860. El corpus arequipeño no sólo se difunde localmente, sino que se extiende a otras regiones del Perú y a territorios boliviano y norargentino, y se mezcló con otros repertorios ya existentes y que tienen su propia historia, lo que dio origen a nuevas versiones

e influyendo y dejándose influir por estilos distintos⁵⁰. De la misma manera, textos foráneos fueron adoptados como yaravíes ya que el gusto local encontró interés en sus contenidos.

Según Carpio Muñoz, la llegada del ferrocarril a Arequipa en 1871 abre una época en la que el campesinado arequipeño entra al mercado internacional, acentúa su movimiento migratorio del campo a la ciudad y pasa a engrosar sectores proletarios urbanos, lo que provocó su desaparición como grupo social y por ende el declive de la canción. No debe olvidarse que, para este autor, los campesinos fueron pieza importante en la aparición de la variante arequipeña del género (Carpio 1976, 117) y en pleno siglo XIX seguían siendo sus principales cultores. No obstante, si, como he intentado demostrar en este capítulo, el yaraví es, en realidad, una reelaboración de materiales indígenas dentro de sociedades criollas ilustradas que luego fueron difundidos oralmente entre amplios sectores de la población y no sólo de una sino de varias ciudades en un espacio geográfico considerable, entonces no

⁵⁰ Pagaza, en 1961, en su estudio del yaraví cusqueño, en un corpus de cincuenta canciones reconocía que al menos quince eran de procedencia arequipeña y como tales eran cantados en los círculos de la élite cusqueña a comienzos del siglo XX. Otras ciudades tampoco dejaron de escuchar el yaraví. En Lima se siguió cantando hasta el siglo XX. Fred Rohner, en su estudio del repertorio del dúo Montes y Manrique grabado desde 1911, señala la existencia de casi cuarenta grabaciones de yaravíes y llama la atención sobre lo extraño que resulta la presencia del yaraví, asociado a lo andino, en una ciudad descrita como criolla por casi toda la literatura académica de la segunda mitad del siglo XX: “suponer que el yaraví pudiese ser también un género limeño resultaba aberrante. El yaraví era andino y no podía ser criollo, pues lo criollo había pasado a representar exclusión, racismo y centralismo” (Rohner, 2018, 59). A pesar de esta oposición entre conceptos como Lima-Andes, criollo-indígena, Rohner bosqueja la posibilidad de que el criollo limeño de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en sus manifestaciones culturales, fuera también andino y cultivase el yaraví como parte de esa identidad que luego desapareció por diversos motivos en el transcurso del siglo XX. El parentesco del yaraví con el temprano vals limeño es otra muestra de esta pervivencia (Rohner 2018, 63), pero también es muestra del uso del yaraví entre medios criollos, aunque fuera entendido como indio o procedente de la zona andina. Las fuentes que Rohner cita se remontan a 1892 y aún hacen alusiones a los yaravíes de la colección Rebagliati, por lo que el presente capítulo podría complementar la idea de un yaraví superviviente en Lima, con poca mención en las fuentes, pero con una presencia ininterrumpida durante todo el siglo XIX, hasta, por lo menos la tercera década del siglo XX. Difiero de Rohner en el hecho de considerar el yaraví como producto exclusivamente andino. Su referencia parece sostener mi afirmación de que esta canción se cantaba y prefería en entornos urbanos y audiencias consideradas criollas.

es plausible suponer que la desaparición de un grupo social determinado implica también la desaparición del género. Si el yaraví estaba tan enraizado en la sociedad arequipeña, como aseveran diversos autores y testigos del siglo XIX, entonces no pudo ser desplazado ni olvidado con tanta facilidad (y de hecho no lo fue). La influencia del género se vio en otras canciones y bailes considerados más modernos como el bolero y el vals arequipeño que gozaron del favor del público en los siglos XIX y XX respectivamente⁵¹ y es citado en obras de composiciones académicas de compositores del último tercio del siglo XIX y primera mitad del XX influenciados por el romanticismo tardío (Manuel Aguirre, Luis Duncker Lavalle), el nacionalismo y el indigenismo posterior (Roberto Carpio, Armando Sánchez Málaga y Aurelio Díaz Espinoza)⁵².

Durante la segunda década del siglo XX, el yaraví empieza a ser grabado por varios grupos locales y nacionales. Las primeras grabaciones corren a cargo del dúo Montes y Manrique⁵³ pero también grupos arequipeños llegan a plasmar en discos de pizarra sus voces y sus propios lenguajes como el dúo Velarde y Medina o el dúo Salas y Marroquín. La grabación del yaraví y su difusión masiva a través del disco marca un cambio en los usos de esta canción. Si, como afirma Carpio, el yaraví estaba prácticamente extinto a

⁵¹ Cf. Augusto Vera *El Vals Arequipeño* (2008).

⁵² Aunque algunos autores de esta corriente no se mostraron satisfechos con el yaraví al no encontrarlo suficientemente indio. En la década de los 1920, la pentatonía empezaba a ser considerada como el carné de identidad de la verdadera música indígena y es sabido, por ejemplo, que el compositor Roberto Carpio inició un viaje de quince meses por el interior del país para empaparse de nuevos materiales que no podía encontrar en Arequipa (Vega 2006: 59, 77).

⁵³ Carpio Muñoz ha negado que las grabaciones de Montes y Manrique, aunque se refieran a repertorio arequipeño, sean de este estilo, especialmente por el ritmo de las canciones y las alteraciones de los textos (2014, 119) y prefiere en cambio las versiones grabadas por el dúo arequipeño Velarde y Medina (Carpio 2014, 135), pero esto da pie a especular si acaso el gusto de las audiencias en el último siglo no se formaron bajo la influencia de las versiones grabadas, lo que pone en tela de juicio las interpretaciones "genuinas". Al margen de la cuestión de autenticidades y procedencias, las diferencias de estilo podrían ser un rico filón de pesquisa si se quiere entender cómo cambiaban los repertorios en función de los gustos locales y cómo influyó la llegada de la grabación en la construcción de estas preferencias. En general, falta un estudio estilístico sobre variantes regionales de esta canción, estudio que escapa a los límites de este trabajo.

comienzos del siglo XX, no tenía sentido invertir dinero en grabar un repertorio que ya casi nadie oía⁵⁴. Pero al grabarse, se impusieron unos estilos sobre otros, se privilegió la difusión de una parte del repertorio sobre otra y se entronizaron formas “canónicas” de canto que luego sirvieron de modelo a cantores más jóvenes. La grabación alteró, entonces, los estilos y los mecanismos de difusión y, a la vez, terminó de consagrar el repertorio melgariano (las primeras canciones en grabarse fueron las atribuidas al poeta) y sirvió de estímulo para la creación de nuevo repertorio o adopción de canciones extranjeras como yaravíes, cuando éxitos provenientes de otros países se adaptaron al gusto local⁵⁵.

No obstante, la idea de que el género desaparecía seguía vigente y la preocupación por “recuperarlo” aparece en los discursos oficiales, especialmente después de terminada la Primera Guerra Mundial. La llegada de los medios de comunicación masiva como la radio y el cine (mudo primero, sonoro después), la llegada de la aviación y el mayor intercambio comercial y cultural con países de Europa, el mayor peso de la cultura norteamericana y el aumento exponencial de mercancía fonográfica que entra en los hogares y espacios públicos, suponen un cambio drástico en las costumbres de una ciudad provinciana que asimila las influencias a un ritmo desigual. Pero, por otro lado, es también la época de los nacionalismos e indigenismos culturales, la incorporación de las grandes masas urbanas al ejercicio político a través del

⁵⁴ El aprecio por la canción variaba según las generaciones. En una entrevista concedida por Laura Duncker Farfán, sobrina de Luis Duncker, siendo ya anciana, ella recordaba que, en su juventud, vivida en los años veinte en Arequipa, se bailaba el fox trot, el jazz y otros géneros foráneos y el yaraví era considerado como “música de viejos, de los tíos y abuelos que nosotros mirábamos como fuera de moda”. Esto significa que una parte considerable de la sociedad arequipeña seguía cultivando el yaraví aunque otra se interesara por corrientes distintas (Comunicación personal de Laura Duncker a Zoila Vega en Lima, agosto de 2004).

⁵⁵ Juan Carpio ha hecho un trabajo muy meticuloso para determinar qué canciones son o no ‘auténticamente arequipeñas’ (cf. Carpio 2014, 117-155), pero el hecho de que materiales foráneos fueran “reconvertidos” a estilos locales no era una novedad ni una rareza. Se habían aceptado y reconvertido canciones y poemas durante todo el siglo XIX, lo que demuestra que era finalmente el gusto y la necesidad de nuevo repertorio lo que determinaba que la gente lo aceptara y lo utilizara adaptándolo a su propio lenguaje.

sufragio universal, la articulación de territorios antes lejanos a través de carreteras y transporte motorizado, la instalación de rutas aéreas comerciales y de la mirada hacia “lo nuestro” para buscar validación y justificación del proyecto como nación que el centenario de la independencia impuso en la agenda del país. Tales novedades tenían por fuerza que replantear el discurso identitario: la ciudad deseaba ser moderna, gozaba de una economía boyante producto del comercio lanero y el intercambio comercial y las ventajas que le proporcionaba ser una encrucijada que articulaba el Altiplano y el sur peruano con el mar y, por ende, con el mundo exterior; pero poseía también una tradición que consideraba auténtica y que temía perder. Para la década de 1920, con motivo de las celebraciones del aniversario de la Independencia, se introdujo una serie de nuevos rituales colectivos que definieron mejor el carácter de la ciudad. Se descubrió el acta de fundación española y se instituyó el 15 de agosto como aniversario oficial, cuyas celebraciones opacaron (y aún hoy opacan) otras fiestas civiles. Para 1940, con motivo de celebrarse el 400º aniversario de la fundación española, la ciudad inició un ambicioso proyecto de expansión urbana, construyendo nuevos barrios, monumentos, hospitales y avenidas que le daban un aspecto más moderno, pero a la vez mantenían ciertas características consideradas “auténticamente arequipeñas”. Ejemplo de esto fue el llamado estilo “neobarroco” en arquitectura con que se construyeron varios edificios como el Teatro Municipal, imitando edificaciones de la época colonial. Ramón Gutiérrez, en su estudio sobre el desarrollo arquitectónico de la ciudad, anota una observación válida para este trabajo: “Parecería que, para el cuarto centenario, la ciudad se hubiera replegado sobre sí misma para captar espíritus y esencias y que de allí se formase el basamento de una ‘contemporaneidad’ que no prescindía de las tradiciones” (Gutiérrez 1992, 211).

Ese propósito de conservar lo que se era, fue el que impulsó a Benigno Ballón Farfán a intentar una “labor de rescate” del repertorio yaravístico que

se cantaba en pueblos alrededor de la ciudad y en los barrios más antiguos durante la década de 1940. Ballón Farfán (1892-1957), pianista, director de orquesta, folclorista, como él mismo se definía, y cantor de yaravíes que ya había grabado discos, era un conocedor del repertorio lo bastante experto como para reconocer que lo que se grababa sólo era una parte del corpus. Se dio a la tarea de recopilar melodías de yaravíes, que transcribió para voz y piano, luego las editó y ayudó con ello a difundirlos en una ciudad que se transformaba bajo el impulso no sólo de música extranjera sino también de otros géneros peruanos, como el vals criollo y la marinera costeña. Atribuyó la autoría de las canciones a Melgar, aunque no siempre fuera cierto. Error que cometió, creo, no por malicia, sino porque la tradición oral así lo indicaba.

Ballón era un divulgador muy conocido del repertorio local y de sus propias composiciones⁵⁶ —que, curiosamente, no consisten en yaravíes, sino en otras canciones consideradas más modernas— se volvieron, décadas después, en sinónimo de identidad arequipeña. Su trabajo en la recopilación significó que una nueva generación de cantores volviera a grabar a partir de la década de 1950 el repertorio que él rescató⁵⁷.

La naturaleza del yaraví como canción identitaria se explica por sutiles modificaciones en la representación de la ciudad. Tal identidad se expresaba en variantes algo distintas de las que se describen en capítulos anteriores. Si la tristeza y lo indígena fueron las particularidades que definieron el yaraví en los siglos XVIII y XIX en correspondencia con ciertos discursos y auto representaciones urbanas, desde comienzos del siglo XX, apareció la idea de la nostalgia, más que la tristeza, asociada a estas canciones. Esto podría

⁵⁶ No fue el único. Por la misma época, Juan Francisco Chanove y Mariano Nicolás Reynoso también publicaron arreglos y transcripciones de yaravíes, pero la popularidad de Ballón lo consagró como el recopilador por excelencia del repertorio.

⁵⁷ Algunas de estas grabaciones instalaron un nuevo canon; es el caso de las realizadas por el dúo de los hermanos Dávalos, que se volvieron verdaderos modelos a imitar por otros cantores y cuyas versiones, difundidas ampliamente por radio, televisión y ahora internet, forman parte del universo sonoro de la ciudad.

explicarse por una característica que Harry Franck ya había descrito en 1917: el acentuado conservadurismo de la ciudad (Franck, 1996 [1917], 439). Esta actitud era la causa de que la visión del pasado se reescribiera constantemente desde una perspectiva idealista, adjudicándole atributos que el presente ya no poseía y que por lo tanto eran añoradas y reflejadas en canciones consideradas tradicionales. El primero de estos generadores de nostalgia fue la inconformidad política y la gran cantidad de guerras civiles y revoluciones que enfrentaron a las élites provinciales con las capitalinas durante los primeros años de la república y que se zanjó con la definitiva primacía de estas últimas, lo que desplazó a las primeras hacia un papel secundario de liderazgo a nivel regional. A comienzos del siglo XX, un escritor arequipeño, Aguirre, definía el carácter ciudadano con palabras muy duras:

Inquietud revolucionaria, temperamento pasional y desorientado, fuerte dosis de orgullo regional y plétora de energías sin desbravar; **todo eso fue Arequipa en los primeros años de vida republicana**; y todo eso son los periodistas, los polemistas de esa época, los intelectuales más vigorosos y fuertes que hasta hoy haya tenido ese pueblo.

Aquellas duras características que anotamos han desaparecido casi por completo en la hora presente. La única gran virtud de ese pueblo, la virtud del carácter se ha esfumado, dejándole aspecto desleído e incoloro, del cual sólo se salva -como pueblo en decadencia- la intensidad soñadora y la aguda crisis de nerviosismo que suele resolverse en explosión de energías; propiciado todo ello por su especial temperamento, la claridad intensa de su cielo, el panorama ubérrimo de su campo y la visión gallarda de las altas cumbres nevadas.

Ochenta años de vida republicana, con tiranías bufas, han ido plasmando ese carácter; ochenta años de consumirse en

tanteos, en esfuerzos locos sin finalidad idealista; ochenta años en los que culmina, como golpe máximo, el desastre del 79⁵⁸, que acabó con la generación de batalladores e inauguró caravana de vencidos, de cloróticos incapaces de un gran gesto. Y cuando más habíamos menester de la voluntad bravía y el verbo castigador, se inició -lógica de naturalezas cansadas y débiles- **el romanticismo: aguda crisis de lirismo llorón y mujeril, vaciado en versos desleídos y con léxico ramplón de cien vocablos** (Aguirre 1996, [1916], 430) (El énfasis es mío).

Más adelante, el paisaje será otro factor de nostalgia. Raúl Porras, en 1928, describía la relación del campo con la ciudad:

La ciudad no vive en divorcio en el campo. Penetran hasta ella largos cortejos de árboles y desde las calles más centrales se divisa al fondo el verdor de la campiña. No se podría decir dónde empieza la ciudad y dónde acaba el campo. De esta sana compenetración, adquiere la villa, principalmente en los arrabales y barrios apartados, un ambiente rústico y sencillo con escenas y tipos de ruralismo poético: asnos cargados de frutas, viejas carretas desbordantes de alfalfa, jinetes emponchados sobre las alegres cabalgaduras de paso, o alguna vaca filosófica que se deja arrear por los rapazuelos como una abuela benigna y resignada (Porras [1928] 1996: 462).

La paulatina urbanización de la campiña y la transformación del espacio ciudadano fue otro factor de nostalgia que se incorporó en los discursos

⁵⁸ Se refiere a la Guerra del Pacífico librada contra Chile entre 1879 y 1884.

posteriores, a lo que se agregaron los cambios producidos por las sucesivas olas migratorias de este siglo.

El ferrocarril, al romper el aislamiento del oasis, abrió nuevos horizontes al tráfico comercial y facilitó la importación de nuevos fermentos culturales que iniciaron hondas transformaciones. La aldea agrícola se trocó en una ciudad de tránsito que centralizó y dirigió todo el comercio del sur del país. Posteriormente el aprovechamiento de la energía eléctrica, al generar la aparición del proceso industrial y al crear niveles de vida más altos, determinó nuevas transformaciones. Y en mi generación los grandes flujos migratorios al comenzar a modificar la composición étnica del pueblo con la incorporación a la ciudad de miles de campesinos desplazados por las sequías están también destinados a promover algunos cambios (Polar 1996 [1969], 666).

Pero finalmente fue el discurso del mestizaje el que definió con mayor potencia la visión que se tenía de la urbe. Eusebio Quiroz reflexionó sobre este tema con motivo de cumplirse 450 años de fundación española en 1990:

La fisonomía singular de Arequipa y su conciencia histórica se asientan firmemente sobre su identidad cultural y, en el fondo de la misma, podemos reconocer objetivamente que es mestiza. No podemos dejar de lado la discusión sobre el término y la valoración del mestizaje como resultado de un proceso de aculturación. Ella insiste, sobre todo en el problema de cómo la categoría de mestizo puede servir como elemento de identidad cultural (Quiroz 1996 [1990], 674).

La ciudad, que ya tenía una población diversa, vio acentuadas las diferencias a causa de los terremotos de 1958 y 1960 que cambiaron bruscamente la historia de la ciudad, ya que, para reconstruirla, se tuvo que recurrir a mano de obra procedente del altiplano y otras zonas circundantes, lo que generó un flujo migratorio que no hizo más que aumentar hacia finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Esto cambió por completo la configuración, rostros y relaciones de poder de la ciudad, lo cual, sumado a la cada vez más intensa influencia de contenidos culturales llegados a través de medios de comunicación y al impacto de la globalización, puso a la ciudad ante una realidad que desafiaba su discurso identitario. Para la década de 1980, la necesidad de afianzar esta identidad frente al embate de lo foráneo había determinado que el proceso de búsqueda de lo “propio” entronizara al yaraví como bandera identitaria frente a influencias externas, tanto nacionales como extranjeras, aunque dicha bandera fuera enarbolada por sectores cada vez más reducidos. Las corrientes migratorias procedentes del altiplano mostraban marcadas preferencias por ritmos bailables como huayno, chicha, saya y posteriormente cumbia y reguetón, además de rock y salsa que empezaron a desplazar al yaraví primero en ámbitos privados y semipúblicos y luego en celebraciones colectivas de las fiestas urbanas, especialmente las del aniversario de la ciudad. Una de las razones de este desplazamiento es que el yaraví fue considerado como “demasiado triste para una fiesta”⁵⁹ por migrantes y descendientes de migrantes que empezaron a superar largamente en número a los sectores originarios de la urbe. El yaraví ha seguido cultivándose en forma privada o en espacios públicos de menor importancia, para fechas y ocasiones referidas a la familia (día de la madre, cumpleaños, serenatas), a las celebraciones religiosas (día de difuntos, fiestas patronales) y de entretenimiento en círculos íntimos⁶⁰.

⁵⁹ Comunicación personal de José Carlos Abarca a Zoila Vega, noviembre de 2018.

⁶⁰ En tales eventos, el yaraví se considera como el punto culminante de la reunión. Su entonación reviste mecanismos de nostalgia, memoria colectiva y sentido de pertenencia para

De esta manera se produjo una notable paradoja: el yaraví, que doscientos años antes era visto como triste e indio (y por lo tanto “foráneo”) en una ciudad que se identificaba como española, fue luego reelaborado como música de élites ilustradas que tomaban materiales indígenas cuando la misma ciudad se calificó como “mestiza” y finalmente se empleó como símbolo de “lo tradicional” (y, por lo tanto, “propio”) por parte de un sector de la población, para distinguirse de los migrantes andinos, indios y mestizos, que llevaban consigo su propia herencia y que consideraban al yaraví demasiado triste y diferente de su música como para ser empleado en fiestas jubilaires colectivas.

Si en sus inicios el yaraví sonaba indígena y triste, ¿qué elementos presentaba que lo calificaban de esta manera y le concedían tal emoción? En el siguiente capítulo analizaré las primeras fuentes musicales conocidas que pueden ayudar a relacionar esta canción con sus pretendidas raíces indígenas y a entender la procedencia de sus distintos elementos que no siempre fueron del todo ‘originarios’.

quienes lo cantan y escuchan. (Observaciones recogidas y enunciadas por el compositor y especialista en música andina Pedro Rodríguez Chirinos en conversación personal, marzo de 2019).

CAPITULO IV

TÓPICOS Y SONIDOS EN EL YARAVÍ DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

4.1. El tópico de la música indígena

En el capítulo anterior se menciona un evento ocurrido en 1789 con motivo de celebrarse la coronación del nuevo soberano Carlos IV: la entonación de una loa sobre un carro alegórico cuyo texto no era lamentatorio ni trágico. En el encabezamiento se exigió claramente a los músicos que se asignara una tonada específica, cuyo significado debía ser muy claro para los oyentes: debía cantarse “en yaraví”. La loa era entonada por el personaje de América y, por tanto, debía cantar canciones de indios, tal como era considerado el yaraví en aquel entonces. Esa contradicción entre letra que no es triste (como debería ser un yaraví) y música que es propia de un yaraví, ofrece una pista interesante: esta canción poseía una serie de características sonoras que el público de las ciudades identificaba plenamente como indígenas, aunque quizás no lo fueran necesariamente. Es posible que las audiencias urbanas de buena parte de los Andes Sudamericanos reconocieran estas características como reconocían muchas otras pertenecientes a otros tipos de música. Para estas audiencias, el yaraví era un tópico musical, compuesto a su vez por otros subtópicos sonoros, al igual que otros muchos con los que convivían a diario.

De acuerdo con Leonard Ratner los tópicos musicales del siglo XVIII son los variados modos, actitudes e imágenes con los que podía construirse un discurso musical persuasivo (Ratner 1980,1). Ratner afirmó que la música de este siglo fue escrita empleando estos tópicos para expresar contenidos y que su conocimiento y manejo supone una excelente herramienta para

decodificar un lenguaje musical que llegó a ser paneuropeo y posiblemente panamericano, aunque en éste último continente los estudios sobre tópicos y música dieciochesca no sean muy numerosos como para confirmar esta aseveración. Por otro lado, Danuta Mirka los ha definido como “estilos musicales y géneros tomados fuera de su propio contexto y usados en otro” (Mirka 2014:2). Ambas visiones del tópico musical ayudan a construir el argumento del yaraví como tópico de ‘lo indígena’ en las ciudades sudamericanas durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Las audiencias urbanas, criollas y cosmopolitas, estaban acostumbradas (o acostumbrándose) a la audición y comprensión de la música a través de tópicos importados de la metrópolis, pero también es posible que se construyeran tópicos sobre músicas cercanas, que se escuchaban en el patio, en la calle, en la fiesta y en la iglesia. Mirka ha enfatizado el hecho de que el manejo de tópicos por parte de estos auditores no se detiene en el simple reconocimiento de una tonada o estilo, sino que los géneros están relacionados con los afectos, como ya mencioné en el capítulo anterior, y, por otro lado, con contextos sociales (Mirka 2014, 28). Los afectos reunían un conjunto de elementos que los identificaban: la grandeza podía recurrir a tópicos militares, la mística a escritura polifónica usada en el servicio religioso, la tristeza, como ya se ha dicho, recurría a movimientos lentos, modos menores y figuraciones de suspiro y lamentación.

En un estudio sobre tópicos en sinfonías y música instrumental, Elaine Sisman explica que los compositores usaban un conjunto de elementos sonoros que se referían a actividades colectivas y cotidianas tales como cazar, bailar, ir a la iglesia, al teatro o de paseo al campo (Sisman 2014, 97). Es decir, que los tópicos se construían sobre aquello que era familiar para quienes escuchaban, pues de otra manera no tenía sentido emplearlos si nadie era capaz de entenderlos. Parafraseando a Sisman, diré que cuando el poeta anónimo de la *Loa a Carlos IV* pide la “música en yaraví”, lo que desea es que

la música evoque una metáfora expresiva haciendo referencia a una actividad sonora que era familiar a los oyentes⁶¹. Esto quiere decir no sólo que las audiencias urbanas criollas estaban acostumbradas a oír yaravíes en 1789 y a identificarlos con lo indígena, sino que lo tenían integrado en sus propias actividades musicales. Posiblemente, los compositores de las ciudades, tanto en el templo como en el salón, crearan obras con características particulares que sus audiencias ya habían asimilado por completo. Añadiendo lo dicho por Mirka, podría ser que estos compositores tomaran rasgos, elementos y usos de un contexto indígena y rural y los reconvirtieran para su empleo en entornos criollos y ciudadanos, muy diferentes de los primeros.

Tales contextos, el rural y el urbano, el indígena y el criollo podrían haber estado musicalmente vinculados por músicos que transitaban entre ellos con relativa frecuencia. Tiziana Palmiero ha sugerido que una forma como se difundieron repertorios no convencionales como yaravíes y otras canciones de procedencia u origen indígena fue hacia y desde las capillas religiosas de catedrales, iglesias mayores y capillas provinciales para continuar a otros escenarios urbanos y semirurales a través de determinados círculos tanto musicales como sociales entre los que podríamos contar las cofradías religiosas. Estas instituciones que regulaban la participación de diferentes castas en las fiestas oficiales barrocas de las ciudades y pueblos usaban los conocimientos musicales impartidos en capillas y misiones para su ejercicio musical (Palmiero 2014, 252-256). De allí estas canciones pudieron pasar sin dificultades a los salones, tanto de ciudades capitales como de provincia. En estas últimas no era raro que su material proviniese de las pequeñas

⁶¹ Oscar Hernández Salgar ya empleó la idea del tópico de la melancolía asociada a la música andina colombiana en un estudio sobre el enfrentamiento entre las culturas andinas y costeñas en Colombia en el primer tercio del siglo XX expresadas en discursos que oponían la “melancolía” de las zonas andinas contra la “alegría” de las zonas costeñas. Para sustentar sus observaciones empleó categorías de análisis para establecer cómo se expresaba esta melancolía en sonidos: tonalidad, texto, progresión armónica, elementos melódicos y género para luego relacionarlos a través de la correspondencias múltiples de variables (Hernández 2018, 14-45).

escolanías de parroquias locales. Músicos de las capillas eclesiásticas tenían participación en fiestas patronales, procesiones y servicios paralitúrgicos pero también estaban presentes como profesores de música de niños y adultos, tañedores en tertulias domésticas y cantores en un sinnúmero de actividades donde ponían en circulación canciones y danzas con diferentes propósitos y funciones. Si estas canciones se escuchaban en entornos rurales con motivos de fiesta, podían pasar, de la mano de ministriles y cantores, a las capillas primero y a los salones después⁶². La funcionalidad exigía que se adaptaran los textos de acuerdo con las circunstancias, pero los tópicos de tristeza y, en ocasiones, de lo indígena, representados por ciertos elementos musicales específicos, seguían presentes cualquiera que fuera la ocasión.

¿Y cuáles eran estas características sonoras? Aquí entro en el terreno de la especulación y hay que recurrir a algunos repertorios de la época para aventurar una respuesta. Es oportuno recordar las características que Sicramio enumeró para el yaraví en su *Rasgo de la música* publicada en el *Mercurio Peruano* en 1791, aunque no hay seguridad de que estas sean absolutamente precisas. Además de las letras de dolor a las que ya me he referido, para Sicramio, el yaraví está escrito en tonalidad menor, aunque las transiciones (es decir, las secciones medias) podían dirigirse a una tonalidad mayor, probablemente la relativa de la tonalidad original. Luego menciona la existencia de accidentes (sostenidos, bemoles y becuadros), lo que implica el uso de cromatismos. Después alude a las ornamentaciones que poseía, como apoyaturas, trinos, ligados y la existencia de pausas en la entonación. El compás es muy variado y puede presentarse en 3/8, 3/4 y 6/8, y su tiempo es lento pues las indicaciones para determinarlo son: andante, andantino, largo y moderado. Sicramio finaliza su descripción afirmando que puede cantarse a sólo, a dúo y a trío “o según acomodan las voces que los cantan” (Sicramio 1791, 286).

⁶² Tiziana Palmiero, comunicación personal a la autora marzo de 2019.

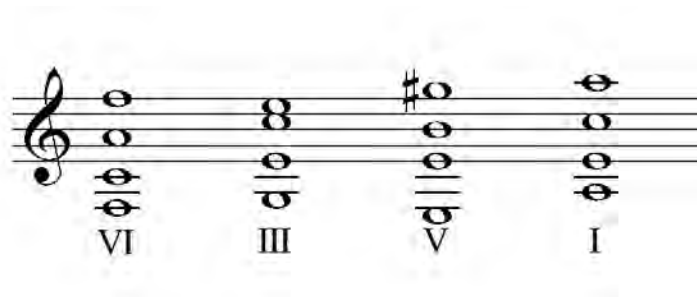
Cuando Toribio del Campo y Pando respondió al artículo de Sicramio al año siguiente, rebatió algunos de sus enunciados y señaló otras características que, o habían sido pasadas por alto por el primer escritor, o eran muy diferentes a lo señalado por él; sustentaba su opinión sobre doce yaravíes escritos en notación musical que obraban en su poder para poder sustentar su opinión⁶³. Según el polemista, el ritmo del yaraví no era ternario, ya que él tenía a mano varios ejemplos que eran binarios y apenas un estribillo podía llamarse ternario y, en cambio, ninguno era sesquiáltero (escrito en 6/8). Tampoco entendía por qué Sicramio hablaba de tonos mayores, si él sólo encontraba tonalidades menores, aunque es mucho más específico a este respecto. Describe la escala del yaraví como menor, con sétima menor, es decir, una escala menor antigua y que al cantarse por terceras, las voces pueden mostrar la distancia de tercera mayor o menor que corresponden a la triada menor. El erudito observa que las melodías apenas alcanzan la duración de ocho compases y le encuentra algunas “imperfecciones”. Específicamente, la *mediación*, la nota empleada como final de una frase suspensiva, es, según Del Campo, igual a la *final*, lo cual le parece erróneo ya que, de acuerdo con la teoría que él defiende, en su tiempo, a excepción de las seguidillas, los tonos mayores tenían su *mediación* en el quinto grado y los tonos menores tenían su *mediación* en el tercer grado, pero los yaravíes “e igualmente en los demás sonos [de los indios]” tienen la final en la tónica o primer grado.

Del Campo reconocía que tales propiedades podían variar. Había yaravíes que no empezaban por la *finalis*, sino por el VI grado mayor, el III, el IV, el V y el I para producir una cadencia. En este caso, el V llevaba la

⁶³El artículo está firmado por iniciales (T.J.C y P) que corresponden a Toribio José del Campo y Pando (Lima 1743-1818), por lo que utilizo su nombre para referirme a sus palabras. Fue teórico musical, flautista, organista además de maestro de capilla del convento de San Francisco de Lima. Estaba, pues, mejor versado que Sicramio en la teoría musical de su época, por lo que sus descripciones resultan mucho menos vagas y más técnicas. (Datos obtenidos de <http://dbe.rah.es/biografias/62931/toribio-jose-del-campo-pando> , consultada el 22 de marzo de 2019).

alteración del séptimo grado, pues Del Campo especifica que construye una dominante.

Ejemplo 4.1 de secuencia armónica desarrollada en función de las descripciones de Del Campo.



Del Campo afirmaba que no sólo el yaraví faltaba a ciertas reglas, sino también el pasacalle, que usaba la “cláusula como un canto”. Posiblemente se refiriese al empleo frecuente de cadencias melódicas o cláusulas que utilizaban cromatismos sobre determinados grados de la escala. Además, termina la descripción armónica del yaraví exponiendo que se usaban los grados de dominante y tónica con mucha frecuencia y que a la nota final se llegaba por un salto de tercera descendente. Del Campo añade, además, que el *zango*, un “sonetillo” mucho más alegre, está compuesto por las mismas transiciones y modulaciones que el yaraví, pero no posee el carácter de tristeza de éste. No han llegado ejemplos de zango hasta nuestros días, pero es evidente que existía una serie de rasgos sonoros que, con un cambio adecuado de carácter, mudaban su efecto: melancólico para el yaraví y alegre para el zango (Campo y Pando 1792, 108-114).

Número	categorías	Sicramio	Del Campo.
1	Afecto (temática del texto)	Melancolía, tristeza	Melancolía, tristeza
2	Tonalidad y usos armónicos	Tonalidad menor/ transiciones a mayor.	Tonalidad menor, uso frecuente de V – I. Uso del VI, III Y IV grados.
3	Compás	Ternario (3/4) y sesquiáltero (6/8)	Binario (2/4, 4/4)
4	Escalas y cromatismos	Cromatismos	El sétimo grado puede o no aparecer alterado. Uso de cromatismos para crear cláusulas (cadencias melódicas) y acordes de dominante (cadencias armónicas)
5	Ornamentaciones	Abundantes.	No se menciona
6	Número y comportamiento de voces	2,3, o más voces	Canto por terceras paralelas
7	Final de la melodía	No se menciona	Final en tercera descendente sobre tónica.

Tabla 4.1: características del yaraví, según Sicramio y Del Campo

Las descripciones de ambos autores, antes que opuestas, parecen complementarias. ¿Podría ser que, en realidad, se refirieran a características múltiples que podían escuchar en distintos cantos y danzas indígenas a los que asignaban el nombre general de yaravíes? ¿O es que el género era tan diverso que agrupaba estilos varios? Si se revisa el repertorio existente en la época se observará que, efectivamente, tales características podían encontrarse en una amplia gama de danzas y tonadas y también en yaravíes propiamente dichos de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

4.2. Tonadas y cachuas.

Unos años antes de que se escribiera la Loa a Carlos IV y se publicara el debate sobre el yaraví en el *Mercurio*, el Obispo Baltazar Martínez Compañón realizaba su visita pastoral por Trujillo que duró casi tres años, entre 1782 y 1785, durante la cual recopiló veinte melodías de canciones y bailes que se entonaban en la diócesis y que aparecen en el código *Trujillo del*

Perú que envió al rey Carlos IV. Ninguna de estas tonadas lleva el título de yaraví, pero si empezamos a buscar en la colección encontraremos que al menos cinco de ellas cumplen con algunas de las particularidades mencionadas por los redactores del *Mercurio*.

1. *La Tonada del Diamante para bailar cantando de Chachapoyas*
2. *Tonada el Tupamaro de Caxamarca*
3. *Tonada de la Brugita*
4. *Tonada el Tupamaro de Caxamarca*
5. *Cachuyta de la montaña llamadas el vuen querer*⁶⁴.

Para entender mejor cómo se hallan en ellas lo descrito en la sección anterior, he preferido presentar sus características en una tabla de resumen, relacionándolas con cada autor.

⁶⁴ Se consultó la versión de Adrián Rodríguez (2013).

Tonada	Afecto (inferido del texto)	Tonalidad y uso de acordes	Com pás	Escala/cromatismo ⁶⁵	Ornam entación	Número y comportami ento de voces	Final de la melodía
La tonada del Diamante	llanto, tristeza (S, DC)	mi menor (mi pentatónico en la melodía con alteración efímera de V grado) Uso de I, V y III (mayor)(S)	2/4		no presenta	una sola voz	tónica con sensible
Tonada el Tupamaro	pena, suspiro, sentimiento (S, DC)	mi menor (alteración efímera sobre 6° 7° grado). Uso del I, V y III (mayor)(S)	2/4		no presenta	el violín y la voz van al unísono sobre un bajo	descendente por grados conjuntos sobre la tónica.
Tonada de la Brugita	reproche a una amante (S, DC)	re mayor. Uso del I, V y III (mayor) (S)	2/4		no presenta	el violín y la voz van al unísono sobre un bajo	descendente por grados conjuntos sobre tónica.
Tonada del Tuppamaro	llanto, tristeza (S, DC)	mi menor (con alteración efímera de VII grado) Uso de I y V (mayor). La primera parte concluye en la relativa mayor(S)	2/4		no presenta	una sola voz	tónica con sensible
Cachuyta de la montaña	Reproche, tristeza (S, DC)	la menor (con alteración efímera de IV y VII grado), ocasional presencia	2/4		si presenta(S)	El violín y la voz se desenvuelven por	descendente sobre el tercer grado (mediación de

⁶⁵ Las alteraciones sobre la nota indican una alteración efímera. Las versiones natural y alterada de la nota aparecen en la misma canción. Si está alterada en forma ascendente hace cláusula (cadencia) en la nota inmediata superior y si es descendente hace cláusula en la nota inmediata inferior.

		del III grado mayor (S)				terceras paralelas (S)	modos menores) por grados conjuntos) (DC)
--	--	----------------------------	--	--	--	---------------------------	---

Tabla 4.2 Cuadro comparativa de las melodías de las tonadas del *Diamante*, *el Tupamaro*, *el Tuppamaro*, *la Brugita* y *la Cachuyta*. S (Sicramio) y DC (Del Campo)

La Tonada de El Diamante y la del *Tuppamaro* son casi idénticas, están escritas en una escala pentatónica de quinto modo sobre mi y se emplea el re sostenido para crear una cadencia sobre este centro tonal. Es fácil oír esta escala como un tono menor porque entre los dos primeros grados existe una tercera menor.

El *Tupamaro*, por otro lado, está en mi menor y *La Brugita* en re menor. Ambos usan escala menor melódica y armónica respectivamente. *La Tonada de la Brugita*, pese a su letra de lamento, no es de ritmo lento. Estas cuatro canciones tienen la final en la tónica, son binarias, tal como explica Del Campo y usan repetidamente los grados I, V y III, como lo escribieron tanto Sicramio (paso del menor al mayor, grados I y III) como Del Campo (uso de la dominante y la tónica). ¿Alcanzan estas características que enunciaron Sicramio y su oponente para clasificar dichas tonadas como yaravíes? Probablemente no, ya que no existen conexiones visibles con repertorios posteriores que indiquen similitudes.

Por el contrario, la *Cachuyta de la montaña* exhibe particularidades que sí la relacionan con ejemplos de yaravíes de décadas ulteriores. El tempo es andante, es decir mucho más moderado que otras tonadas del Códice y tiene una letra de reproche a una mujer tornadiza escrita en versos endecasílabos:

¿De qué rígida montaña nacistes

¿Para cer[sic] tan cruel conmigo de balde?

No es mucho siendo mujer que seas

Cual rueda de la fortuna mutable⁶⁶

⁶⁶ Un huayno ayacuchano contemporáneo, *La oscuridad de la noche*, compuesto por el charanguista Jaime Guardia (1933-2018) lleva unos versos similares: “En qué rincón de Ayacucho nacistes/, para ser tan cruel conmigo, ingrato?”. La línea melódica es distinta de la de la *Cachuyta*. Podría ser un indicativo tanto de la pervivencia de estilos antiguos de versificación como de parentescos entre ritmos considerados bailables (huaynos) y

Ejemplo 4.2. Transcripción de la *Cachuyta de la montaña llamada el buen querer*.

Cachuyta de la montaña llamada el buen querer

Andante

Violín 1

Voz

Bajo

De que ri-gi-da mon-ta-ña na-cis-tes pa-ra cer tan cruel con-mi-go de bal-de? no es mu-cho sien-do mu-ger que se-as cual rue-da de la for-tu-na mu-da-ble.

Esta cachua presenta unos cromatismos muy específicos en la escala menor. Hay una alteración del séptimo grado y una alteración efímera

temáticas de la tristeza. Puede escucharse la versión interpretada por el autor y la cantante Margot Palomino en <https://www.youtube.com/watch?v=M77JCPJzV5I>, consultada el 2 de mayo de 2019.

del tercer grado que luego desaparece al finalizar la frase en esta misma nota (compás 9-10).

Ejemplo 4.3. Escala de la *Cachuyta de la Montaña*



Otro punto resaltante es que, de todo el repertorio del código, esta es la pieza más adornada. Especialmente se hallan dos tipos de ornamentación sobre la nota de fin de frase (Ejemplo 4.4).

Ejemplo 4.4. Ornamentaciones del final de frase, *Cachuyta de la Montaña*, cc. 7 y 9



Más aún, estos finales de frase se producen sobre el tercer grado, mientras las otras tonadas del código finalizaban en primer grado. Más adelante se observa cómo este detalle se repite en casi todo el repertorio venidero. En cuanto al compás, está escrita en 2/4, con lo que cumple lo escrito por Del Campo en lo referente a yaravíes binarios. Por otro lado, y de acuerdo con Sicramio, la voz y el violín se desenvuelven en terceras paralelas, siendo la única canción del todo el código con esa característica, ya que en las demás, se desenvuelven al unísono.

Con sólo algunas características como el tema de reproche a una mala amante, el modo menor, los cromatismos, la ornamentación, las voces en terceras y el tempo moderado, esta cachua cumplía con los tópicos de un afecto triste. Lo único que la separa de un yaraví es el título.

La cachua es un género que está bien establecido en la literatura de la época como muy diferente del yaraví, el cual sólo se canta mientras que la cashua también se baila y está documentada su existencia en el Incanato

al momento de la llegada de los españoles y posteriormente durante los primeros años de la colonia⁶⁷. En este caso concreto resulta revelador su parecido con otros yaravíes posteriores que tienen estos mismos elementos.

Pero además de las características señaladas por Sicramio y Del Campo, otras particularidades de la *Cashuyta* también están presentes en yaravíes de comienzos del XIX: el uso de interludios instrumentales después de las coplas y los finales de frase sobre el tercer grado precedidos por ornamentaciones y alteraciones muy específicas en determinados grados de la escala. Cada uno de estos elementos se relaciona con los otros para formar un tópico de música indígena y quizás este tópico aplicaba por igual a la cachua y al yaraví e incluso a otras formas musicales andinas de la época. Lo único que las diferenciaba era el tempo en que se cantaban y la presencia del baile. ¿Sería posible que fueran características como esta, comunes a varios géneros que se tomaran como una representación de lo indígena? Es exactamente a lo que alude Toribio del Campo cuando afirma que el yaraví y el zango son semejantes, pero producen un efecto distinto. Eso explicaría por qué algunos yaravíes o canciones que se desea sean tomadas por yaraví y que tenían estos elementos, se escuchaban como cashuas si se cambiaba el acompañamiento y se alteraba ligeramente el tempo de la canción, ya que estaban escritos con las mismas escalas, los mismos cromatismos y los mismos giros melódicos⁶⁸. Más adelante se hace

⁶⁷ Palmiero ha documentado profusamente las fuentes que citan la existencia de la cashua en los tiempos coloniales. (Palmiero 2014:402-403). Por citar dos ejemplos, hacia 1653, Bernabé Cobo la menciona como danza colectiva: “El baile llamado cachua es muy principal, y no lo hacían antiguamente sino en fiestas muy grandes; es una rueda o corro de hombres y mujeres asidos de las manos, los cuales bailan andando alrededor” (Cobo 1956, 271). Huamán Poma lo menciona varias veces como danza (Huamán Poma 2005 [1615], 239)

⁶⁸La “tristeza” que era característica del yaraví, también es atribuida a la cashua. En 1872 Juan de Arona, en su diccionario de peruanismos, la describía como “baile o canto de los indios de la Sierra. Aunque por ser baile debería ser cosa alegre, aún en él, en su cadencia y en sus compases parece notarse esa manía gemebunda del indio autóctono peruano que se refleja con rasgos más o menos fuertes en su instrumento de música más célebre, la quena, en su yaraví, en los infinitos ayes de su lengua y hasta en la estolidez de su baile principal, la cachua. Cuando se agitan en esta danza monótona, cogidos de las manos de

hincapié en cómo una obra de Ximénez (la *Tercera Meditación del Cuarto día para la Fiesta de las Cinco Llagas*) y uno de los yaravíes de Tschudi (En *NºII por Re menor*), son ejemplos de este último procedimiento.

Si la *Cachuyta de la montaña* es una muestra de cómo funcionaban estas características sonoras en entornos rurales o de provincia resultará útil buscarlas en repertorios de yaravíes de principios del siglo XIX para encontrar correspondencias.

4.3. Los yaravíes de principios del siglo XIX

Los primeros yaravíes de los que se tiene constancia provienen de dos usos: el religioso y el profano, En los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX, estas canciones estaban bien establecidas en los salones criollos y en las iglesias. En ambos espacios, el tópico de la tristeza impuso la escritura de canciones que llevaban el título de yaraví o de composiciones que utilizaban características asociadas al yaraví para expresar melancolía, desesperación, introyección, meditación, lamentación y arrepentimiento. En estos espacios específicos, el uso de tales recursos fue cada vez más cotidiano y aceptado por las audiencias criollas y mestizas de las ciudades.

a) El yaraví religioso

Es un poco aventurado especificar desde cuándo el yaraví entró a los servicios religiosos. Diego González Holguín afirmaba explícitamente que los yaravíes ya se usaban en los servicios eclesiásticos en el siglo XVII

dos en dos, parece que se quieren caer a pedazos y de su boca entreabierta y de sus ojos fijos se desprende la expresión de un abatimiento estólido y también la de una borrachera tierna" (Arona 1872, 80-81). Si la cashua y el yaraví transmitían el mismo tópico de tristeza, era la danza lo que marcaba la diferencia: uno estaba escrito para ser únicamente cantado, mientras que la otra se bailaba.

(González Holguín 1989:152), al igual que los harawis y, por otro lado, existen ejemplos de la incorporación de elementos sonoros de fiesta y calle en la música litúrgica y paralitúrgica de las catedrales americanas (como formas de hablar y ritmos atribuidos a los africanos, textos en lenguas originarias y danzas cortesananas en villancicos y cantadas). De acuerdo con el testimonio del geógrafo Pablo José Oricaín, en 1790, en la iglesia de Andahuaylillas, muy cerca de la ciudad del Cusco, los miembros de la capilla musical no interpretaban obras acordes con el propósito del servicio religioso, sino que las adaptaban empleando “contradanzas, minués y yaravés y otras canciones lascivas” (citado por Baker 2008:191)⁶⁹. Determinar, por otro lado, si el yaraví religioso propició la aparición del yaraví de salón o viceversa es mucho más complicado, debido a la falta de pruebas documentales. Sólo se puede especular, como se ha visto en Palmiero líneas arriba, sobre las presuntas rutas que usó este repertorio poco convencional para difundirse en espacios diferentes a las capillas.

Los tópicos de tristeza y de lo indígena que se condensaban en el yaraví causaban que éste se destinara a canciones religiosas de lamentación, dolor y arrepentimiento o que se empleara en otras canciones asociadas a la disciplina espiritual en tiempos de penitencia, pero también para representar el mundo indígena en letras de cantadas y pastorelas. De comienzos del siglo XIX, sólo ha sido posible ubicar dos ejemplos de yaraví religioso, pero es muy posible que existan más en otros archivos sudamericanos, como es el caso de Cusco, Sucre y La Paz. El primero de estos ejemplos es el villancico *Una pobre serranita*, que se encuentra en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, sede Sucre, N° de catálogo 1350, como parte de la colección de la capilla catedralicia de la ciudad de La Plata. El manuscrito se halla incompleto, pues faltan una segunda voz y la parte

⁶⁹ No es gratuita la asociación del yaraví con danzas galantes del siglo XVIII. En las siguientes secciones de este capítulo se demuestra que incluso el mismo yaraví asumió estructuras propias de música del clasicismo.

vocal de la primera parte y es de autor anónimo. En la sección de las coplas el compositor consignó el título de “yaraví” y el texto está escrito en quechua, en una variante que quizás se hablaba en los alrededores de la ciudad de La Plata durante la segunda década del siglo XIX. Bernardo Illari ha elaborado un estudio profundo sobre este villancico, datándolo entre 1810 y 1819, donde indica que parece haber sido escrito por un encargo realizado por Mateo Visa, arpista de la capilla de La Plata, que era un músico arequipeño contratado por el Cabildo en ese período de tiempo (Illari 2000, 430). Se le empleó, seguramente, como representación de lo indígena, no sólo porque quien canta es una “pobre serranita”, una habitante del Ande, sino porque lo hace en quechua y en su entonación se refiere constantemente a las lágrimas del Niño recién nacido cuyo llanto se pretende enjugar abrigándolo y dándole consuelo, aún a costa de la propia vida. Illari resaltó la singularidad de este villancico al ser el único en todo el repertorio de la Catedral de La Plata que empleaba música popular del entorno geográfico de la catedral para el uso de una capilla mestiza y, además, que, al igual que otros villancicos étnicos, en éste el yaraví se transforma en un tópico dentro del género, como símbolo de “indianidad” (Illari 2000, 438).

Una pobre serranita

Sección de las coplas (yaraví)

Imaynalla kaqui Tayta:
 ¡qué presiocito sagal! (bis)
 inti, quilla, co[y]llur eres,
 en eso no ay qe dudar.
 No me lo miras,
 no mi la das,
 to carita de cielo,
 loca estoy, ataytay.

Yaya llaia munai quita',
 una y mil veces dirán; (bis)
 imachi cata cusi cuny,
 a salvar con tu piedad.
 ven, veracochoa,
 Ven, quitarás,
 de to pobre yndiecita,
 toda la enfermedad.

Ymarai coca illag tapi
 Jesús que temblando estáis
 Mamay qui vancha siu canqui
 Tan deste vado a llorar
 Calla mi lindo no llores más
 Que esta manta que traigo
 Bien te podrá avrigar

Soncoimi ucupi Dios ninchis
 Use prevente acá
 Tra muy hanuy chailla cahilla
 Así te calentarás
 Y si me pecho vienes a [b]uscar
 Yo antes daré el sangres [sic]
 Que al frío costarás

Caisu mamy quy chaschis quiqui
 De mi buena voluntad
 Hasta Gaia cayta munayman
 Para ti solo no más
 Adios me neño adios questa
 Aguardando el cura está
 Y me puede azotar.

El segundo ejemplo es un villancico que se encuentra en la Biblioteca Nacional del Perú y que lleva el título de *Yaraví de Nabilidad* (sic), de autor anónimo y sin ninguna escritura que haga referencia a fecha de composición ni lugar de procedencia, aunque fue hallado entre varios manuscritos y documentos musicales procedentes de —o que hacen referencia a— la ciudad de Arequipa en el siglo XIX, por lo que sería plausible asumir que proviene de la catedral de dicha ciudad⁷⁰. Por el estilo es posible que fuera escrito en las dos primeras décadas del siglo XIX, ya que presenta algunas similitudes con el repertorio profano de la misma época al que se hace mención en la siguiente sección.

El *Yaraví de Nabilidad* está escrito para dos flautas, dos tiples, dos violines y chelo, una combinación que se encuentra en obras sacras de Pedro Ximénez escritas para la Catedral de Sucre y en sus obras de cámara posiblemente creadas en Arequipa. ¿Fue una combinación específica de una capilla, o era más sencillo encontrar dichos instrumentos en ciudades pequeñas de provincia? ¿O se trata de combinaciones que en Arequipa eran comunes y Ximénez llevó a Sucre cuando emigró? Por el momento habrá que dejar de lado esta especulación. Infortunadamente, el villancico se halla incompleto y para este estudio se reconstruyeron las partes perdidas de violín primero y tiple primero. El yaraví consta cuatro secciones: una introducción, una respuesta, cuatro coplas y un estribillo. Las dos primeras están escritas en 4/4, la copla está escrita como minué (3/4) y el estribillo en compás de 6/8, como danza pastoral.

⁷⁰En otros documentos hallados en el mismo paquete en que se guardaba esta obra hay referencias a Lorenzo Rojas y Manuel Campos, que fueron maestros de capilla de la Catedral de Arequipa en el segundo tercio del siglo XIX. Posiblemente, estos papeles pertenecieron a uno de los dos, o a algún músico que trabajó cerca de ellos (datos obtenidos proporcionados por Ricardo Rojas, ex musicólogo residente, encargado de la catalogación de los fondos musicales de la Biblioteca Nacional del Perú, en marzo de 2019).

Aunque generalmente los textos navideños son de exaltación, alegría y saludo por el nacimiento de Cristo, este texto es de lamentación y dolor y hace referencia a las lágrimas. El texto es anónimo, pero fue empleado por Juan Gutiérrez de Padilla en un villancico compuesto en 1657 para la Catedral de Puebla en el Virreinato de Nueva España (Tello 1998: 306-317). Significa, pues, que el *Yaraví* lleva un texto barroco compuesto 150 años antes⁷¹.

Lágrimas de un niño

[Introducción]

Lágrimas de un niño,
ternezas de un Dios,
si por mí las llora,
¡qué dulces que son!

Respuesta

El rigor las causa
si las busca amor,
¡qué dulces que son!
que lo ingrato siempre
duplica el dolor,
¡qué dulces que son!

[Estribillo] y Responsión [sic]

Mas si el daño que padece
lo siente por mi ocasión,
Llore yo, llore yo
pues a tantos excesos obliga
la fuerza de mi sinrazón.

⁷¹ Esta era, al parecer, una práctica común. Otro villancico navideño, *El juego del hombre*, compuesto por Diego Llanos para la Catedral de Arequipa en la navidad de 1824, también fue escrito sobre un poema barroco de Manuel de León Marchante escrito en 1657 (Vega 2018).

Copla[s]

1. Sentir por mí la pena,
sufrir por mí el dolor,
hermoso niño mío
muchas finezas son.

2. Por mí tendréis de amante
el crédito mayor,
que son vuestras finezas
de mi satisfacción.

3. Antes que os mereciera
mi bien tanto favor,
erais un Dios terrible
más ya otra cosa sois.

4. Decidme niño hermoso:
¿qué fuerza os obligó,
a que paguéis la fruta
que no comisteis vos?⁷²

La referencia permanente a las lágrimas y el monólogo de arrepentimiento requiere de un tópico musical de tristeza y reflexión y, aunque el texto sea barroco, el *Yaraví* está lleno de giros propios de la música de la primera mitad del siglo XVIII y parece escrito por alguien que, si no dominaba, al menos estaba bastante familiarizado con algunos esquemas galantes, probablemente más que el autor de *Una pobre serranita*. En este último caso, la falta de otras voces impide un mejor

⁷² La transcripción del villancico de Padilla aparece en Tello 1998:259-260. En el manuscrito original del *Yaraví de Navidad* aparecen las coplas pares asignadas a la segunda voz. He utilizado el modelo de Padilla para la reconstrucción de las estrofas faltantes.

análisis. En el *Yaraví de Navidad* hay un lenguaje galante muy claro y un uso prudente de los cromatismos así como de la escala menor para asociarla al tópico de tristeza, relacionado con las palabras “lágrimas” y “llora”, vocablos que también aparecen en los yaravíes seculares. Esto significa que en las catedrales los maestros de capilla usaban indistintamente tópicos de procedencia local y foránea según fueran las necesidades expresivas de los textos que debían musicalizar y que tópicos que representan el mundo indígena como lenguajes sonoros provenientes de canciones profanas les sirvieron bien a sus objetivos. . Se puede pensar que dos escasos ejemplos son insuficientes para probar esto, pero el mismo tratamiento de tópicos pueden encontrarse en el repertorio profano.

b) El yaraví de salón:

En el último tercio del siglo XVIII, el yaraví ya estaba bien establecido como canción de dolor y despecho amoroso en los salones —como lo describe Sicramio— y es empleado y difundido en una amplia zona, según se vio en el capítulo III. ¿Por qué no hay ejemplos o fuentes abundantes que den cuenta de este éxito? Quizás porque al no haber una institución como la eclesiástica que sí conservó los materiales litúrgicos, los pocos escritos de yaraví se perdieron, o porque fueron conservados en forma estrictamente oral. Si todos lo cantaban, escribirlo no era tan necesario. Sólo quienes los encontraban dignos de curiosidad se sintieron impelidos a anotarlos.

Entre 1809 y 1814, impulsado por esa curiosidad, Antonio Pereyra recogió tres yaravíes de otras tantas ciudades del sur: Arequipa, Potosí y Chuquisaca. Dos de ellos, los de Arequipa y Potosí, sólo contienen una línea melódica, mezclada con la introducción y los interludios o bordoneos,

mientras que el de Chuquisaca tiene completa la escritura del acompañamiento para piano.

Las letras de las tres canciones versan sobre decepciones sentimentales y están escritas en cuartetos de verso octosílabo, uno de los más comunes en lengua castellana. Además, en el caso del ejemplo de Arequipa, se trata de una glosa, muy semejante a las que escribiera Melgar por la misma época.

Yaraví de Arequipa: (Glosa)

Dexenme con mi pasión
a quien me causó la herida
le pagaré con mi vida
deudas de mi estimación

Si de mi ciega afición
nace el incendio en que muero
remedio ninguno quiero
dexenme con mi pasión.

Quiero llamarme suicida
pues bien sé que con morir
le doy gustoso vivir
a quien me causó la herida

Nadie piense que yo pida
remedio a la que me hiere
mas si esta tirana quiere
le pagaré con mi vida

Al fin llegó la ocasión
precisa para espirar
con la que quiero pagar
deudas de mi estimación.

Yaraví de Potosí

Ninguno por infelice
se queje de su destino
que es usurpar el derecho
que te corresponda el mío

Son tantas las penas mías
que el no acabar con la vida
son industrias de mis males
por tener materia viva

Si acaso algún infelice
mi pena y tormento mira
queda con su mal contento
porque mi mal le lastima

Si acaso llevo a escuchar
lamentos de otra fatiga
se me presenta al instante
de sus tormentos la vida

Al fin este mi penar
se acabará con la vida
pues el tiempo lo destruye

y el padecer lo aniquila.

Yaraví de Chuquisaca

Dónde estás, dueño adorado

Bello cielo dónde estás

Que al ruido de mi tormento

No recuerda tu piedad

¡Ay, ay!

¿A quién podré yo quejarme

de este mi prolijo afán

si tu mi bien no socorres

aquella vida que das?

¡Que haya quien llame remedio

a la ausencia de el amar!

mintió y no supo querer

que nunca es remedio el mal.

Vida mía yo enloquezco,

piedad señora piedad,

que se te muere un cautivo

que adora el lazo en que está.

Los yaravíes de Arequipa y Potosí son mucho más sencillos y de menor duración y además emplean una misma melodía para cada quarteta. En cambio, el yaraví de Chuquisaca presenta elementos más diversos. Es una canción para dos voces con acompañamiento de piano y su mayor extensión podría deberse al hecho de Pereyra tuvo acceso a una partitura más elaborada mientras las otras canciones pudo copiarlas de oído, aunque también cabe la posibilidad de que, al ser Chuquisaca, como capital de

audiencia, una ciudad más grande y refinada que las otras dos, sus estudiantes (como el mismo Pereyra escribió) estaban bastante habituados a componer letras de yaravíes y estos podían ser más elaborados y extensos.

4.4. Los sonidos del yaraví.

4.4.1. Las categorías de Sicramio y Del Campo

A continuación, intentaré relacionar estos cinco ejemplos, dos de los cuales son sacros y los otros tres profanos para establecer sus características comunes y saber si es posible identificar alguna otra que ni Sicramio ni Del Campo enunciaran en sus respectivos artículos.

a) Afecto

No es necesario especificar que los cinco yaravíes están referidos a temáticas melancólicas. Los religiosos son cantos de dolor en relación con la divinidad en tanto que los profanos versan sobre amores despechados e infelices, con lo que cumplen la condición del afecto de tristeza, el cual se expresa no sólo en el texto sino en la tonalidad menor, que es la que emplean los cinco yaravíes. De esta manera, se conjugan los elementos sonoros que conforman el tópico de la tristeza dentro del yaraví.

b) Tonalidad: Los cinco están en modo menor.

Yaraví	tonalidad
<i>Una pobre serranita</i>	la menor
<i>Yaraví de Nabilidad</i>	sol menor
<i>Yaraví de Arequipa</i>	la menor
<i>Yaraví de Potosí</i>	sol menor
<i>Yaraví de Chuquisaca</i>	si menor

Tabla N° 4.3. Tonalidades de los cinco yaravíes.

c) Compás

La escritura del compás difiere, tal y como diferían Sicramio y del Campo.

Yaraví	compás
<i>Una pobre serranita</i> ⁷³	4/4
<i>Yaraví de Nabilidad</i> ⁷⁴	4/4, 3/4, 6/8
<i>Yaraví de Arequipa</i>	3/4
<i>Yaraví de Potosí</i>	2/4
<i>Yaraví de Chuquisaca</i>	4/4

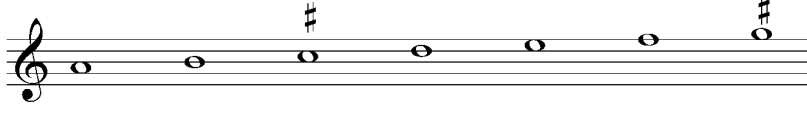
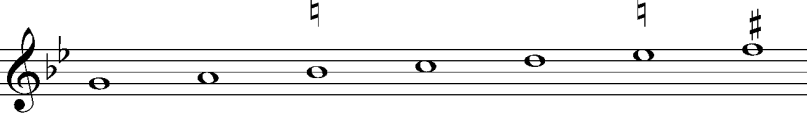
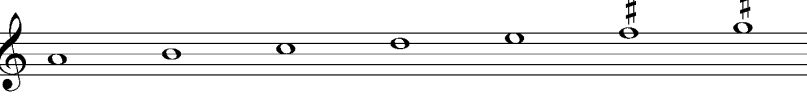


Tabla N° 4.4. Compás de los cinco yaravíes.

d) Escala y cromatismos

La escala presenta unas peculiaridades que hacen que valga la pena detenerse en ellas e intentar explicar su naturaleza.

⁷³ Únicamente he considerado la sección de las coplas que lleva como título yaraví. El resto del villancico no ha sido tomado en cuenta, especialmente por la pérdida de la voz cantada y la imposibilidad de reconstruirla con el escaso material restante.

⁷⁴ Las características rítmicas de este yaraví son muy especiales, ya que abarcan todos los ritmos enunciados por Sicramio y del Campo. Los giros que más se parecen a otras canciones del mismo tipo se encuentran en las primeras secciones, escritas en 4/4

Yaraví	escalas
<i>Una pobre serranita</i>	
<i>Yaraví de Nabadad</i>	
<i>Yaraví de Arequipa</i>	
<i>Yaraví de Potosí</i>	
<i>Yaraví de Chuquisaca</i>	

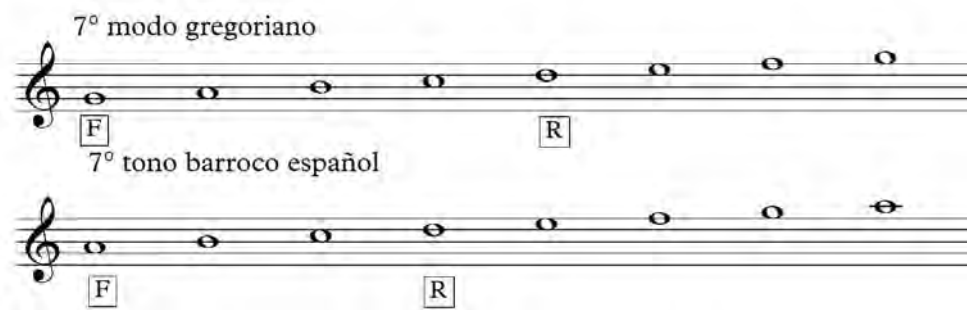
Cuadro N° 4.5. escalas de los cinco yaravíes.

Las escalas mantienen ciertas características en común con la escala de la *Cachuyta*: la alteración efímera sobre el III y VII, pero además aparecen una alteración sobre el VI. El que más cromatismos presenta es el *Yaraví de Chuquisaca*, incluyendo una sobre IV grado. Estas alteraciones producen determinadas cláusulas (cadencias) sobre el I, IV y/o VII grados de la escala. No es coincidencia que aparezcan siempre en el mismo lugar y con el mismo propósito cadencial al final de cada frase o verso.

¿De dónde proviene esta escala con cromatismos poco comunes que ya se ha mencionado en el capítulo II y que se repite constantemente? Podría ser de los tonos que se empleaban en la polifonía en el barroco español, que no son exactamente los mismos que los modos gregorianos. Cada modo del *Oktoechos* posee una nota en la que termina el pasaje llamada *finalis* y otra en la que se produce recitación de una salmodia,

llamada *repercussa*. Mercedes Sánchez (2018, 26-28) señala que los modos gregorianos habían influenciado en los tonos barrocos españoles de los siglos XVII y XVIII, y que las variables que se encuentran entre uno y otro grupo obedecían, sobre todo a la práctica de la salmodia y otras formas recitadas que alternaban la entonación del canto llano con la polifonía o los interludios del órgano. Para que coincidieran las notas finales de las recitaciones sálmicas con las partes en polifonía, algunos modos del antiguo *Oktoechos* gregoriano vieron modificadas sus notas *finalis* y menos ocasionalmente sus *repercussa*, o notas intermedias que pasaron a denominarse *mediatio*. Entre aquellos modos que vieron modificadas sus notas *finalis* se halla el séptimo modo.

Ejemplo N° 4.5: el séptimo modo para canto llano y en tonos barrocos españoles con sus notas *finalis* y *repercussa*⁷⁵.



Andrés Lorente, en su tratado *El porqué de la música* escrito en 1672 especificaba que cada modo tenía particularidades especiales y que estas venían determinadas por la nota final, la nota de mediación del tono de salmo y la *corda* o nota de recitación. En el caso concreto del modo 7º, éste se presentaba así:

⁷⁵Tomado de Sánchez 2013, 27

Ejemplo 4.6 El modo séptimo según Lorente. Claves diapasón, nota finalis, mediación e intermedia. (Lorente 1672, 564-565).

EXEMPLO.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapasón. Final. Mediac. Intermed.

The image shows a musical staff with six lines. On the left, there are two clefs labeled 'CLA' and 'VES.'. Above the staff, there are labels for different parts: 'Baxo.', 'Tenor.', 'Alto.', 'Tiple.', 'Diapasón.', 'Final.', 'Mediac.', and 'Intermed.'. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with a sharp sign (#). The notes are arranged in a way that suggests a scale, with some notes being higher than others, indicating a melodic line.

La estructura del modo es de una escala menor. La nota finalis está en *la*, la mediación en *re* y la intermedia en *sol*, es decir, los grados I, IV y VII.

Además, Lorente apuntó una observación sobre cláusulas, es decir, las terminaciones melódicas que en la música polifónica sirven como conclusión de una frase o verso. Lorente anotaba que las cláusulas principales son las que descansan sobre las notas final, mediación e intermedia, si bien el compositor podía escribirlas sobre cualquier nota de la escala, recomendaba especialmente estas tres. Estas cláusulas se lograban alterando en forma ascendente la nota inmediata anterior para generar una sensible que condujera a la final, la mediación o la intermedia. Por lo tanto, las cláusulas del séptimo modo quedarían así.

Ejemplo 4.7: cadencias sobre el modo séptimo, inferidas de Lorente: p. 565.

The image shows a musical staff with five lines. It contains three cadences, each consisting of a note followed by a sharp sign (#) and a slur. The notes are labeled with Roman numerals: I, IV, and VII. The first cadence is on the first line (C), the second on the fourth line (F), and the third on the seventh line (C). The sharp sign indicates a sharp sign, which is consistent with the mode being discussed.

Lo que coincide con las alteraciones ocasionales sobre el III, el VI y el VII grado de la escala de los yaravíes. Estas alteraciones aparecen y desaparecen según la necesidad de hacer una pausa o un final de frase,

por lo que no son estáticas. Suelen presentarse en movimientos ascendentes, mientras los descendentes ocurren en la escala menor natural. Esa movilidad posiblemente impulsó a Pagaza y a Roel a pensar que eran escalas distintas, cuando en realidad se trataba de una sola.

Pablo Nasarre, por otro lado, bosqueja una teoría muy semejante. En su libro *Fragmentos músicos* publicado en 1700 exponía que el sétimo modo también era una escala menor cuya *finalis* era sobre la y su *mediación* el re. No mencionaba la nota intermedia y, además, explicaba que era posible hacer cláusulas sobre sol, fa, mi y do, es decir, los grados I, VII, VI, V y III. Esto produce otros tantos cromatismos.

En otro de sus tratados, la *Escuela Música (1724)* Nasarre vuelve a exponer que el 7º modo es una escala menor cuya mediación está en el cuarto grado y cuyas cláusulas recaen en el I, el IV y el VII y que, aunque el modo se transporte a mi, sol o re, esta característica se mantiene (Nasarre 1724:310).

Pero lo que vuelve aún más interesante al 7º modo es la forma como impacta en los oyentes. De acuerdo con la teoría de los afectos, cada modo tenía un efecto especial, asociado a varios elementos, tales como un cuerpo celeste, un color y un sentimiento en particular. Juan Bermudo, en su libro *Declaración de Instrumentos musicales* publicado en 1549, describía este modo de la siguiente manera:

El modo séptimo tiene las propiedades de Saturno y así dicen tener virtud sobre la melancolía. Los hombres que debajo de Saturno nacen; son naturalmente tristes y flojos. Este modo tiene parte de lascivia y alegría, parte de incitación al bien y al mal (Bermudo 1549, fol. cxxii v).

Lorente dice poco del efecto del modo. Lo califica apenas de fuerte y soberbio (Lorente 1649: 81), pero Nasarre, que retoma la línea de Bermudo es mucho más rico en sus descripciones:

El planeta Saturno el cual es térreo y melancólico; sus influencias con causar trabajos, hambre, aflicciones, llantos, suspiros, y toda tristeza y melancolía. Sobre los que domina, son melancólicos, amigos de la soledad, mentirosos, aptos para cualquier maldad, pensativos e inconstantes, pues con la facilidad que entristecen, con la misma se alegran. Los mismos efectos hace la música por séptimo tono en los oyentes, pues con ella puede entristecer, alegrar, engañar, dando a entender al oído otro de lo que es: puede mover a llanto y a algunos desasosiegos interiores [...] los compositores que compusieren música por este tono sean todas aquellas letras que hablen de cosas tristes, llorosas y de engaño (Nasarre 1724, 79-80).

El tópico de tristeza del yaraví encuentra una correlación con el afecto de este modo, como las letras tristes, de desengaño y dolor, aunque hay otros adjetivos despectivos que asoman en ambas descripciones. Los hombres que oyen este modo no sólo son tristes y melancólicos, también son “flojos”, “aptos para cualquier maldad”, “pensativos”, “inconstantes”. Si el modo era una manera de representar lo indígena, estas características traducían el prejuicio con que se juzgaba a los aborígenes.




De esta forma, es posible que existiera una conexión directa entre la conformación de esta escala y el afecto asignado en el siglo XVIII: lamentación, desasosiego, aflicción. Cuando la teoría de los modos empezó a abandonarse y fue sustituida por la moderna teoría de los modos mayor y menor en la segunda mitad de esa misma centuria, los afectos atribuidos al séptimo modo pasaron al modo menor de manera que persistió la idea de

los afectos tristes y lánguidos asociados a él. En cuanto al cromatismo del que habla Sicramio, como hemos visto, no se colocaba en cualquier nota, y ha sobrevivido en los repertorios modernos.

Vale la pena anotar que José Bernardo Alzedo, en su *Filosofía de la Música* escrito en 1860, al hablar del modo menor y de la escala menor melódica, intentaba justificar la gran cantidad de alteraciones que se generaban en sus grados VI y VII dentro de las escalas menores armónica y melódica y recurría al argumento de que incluso músicas consideradas “bárbaras” empleaban estas cadencias sobre la tónica lo que era un indicativo de su “naturalidad”. Para probarlo recurrió al ejemplo de los yaravíes peruanos que, según él, empleaban la alteración de la sensible desde tiempo inmemorial. Aunque Alzedo comete el error de creer que los cantos indígenas (entre los que menciona yaraví, catchua, chimaicha, gijá, caraparejo, anti, inca, jairo y colla) habían permanecido “incorruptibles” desde la época de los Incas en las zonas del interior, su testimonio, aunque tardío, resulta relevante para entender cómo un músico académico y usaba sus propios principios teóricos para describir la música indígena (Alzedo 1860, 160). Aun cuando este libro fue publicado pasada la segunda mitad del XIX, Alzedo se formó musicalmente en la última década del siglo anterior y por tanto es contemporáneo de los eventos sonoros que se describen en este capítulo. Su visión de la música indígena podría haber sido compartida por maestros de capilla de la época, quienes podrían haber introducido ciertas particularidades de yaraví y otras canciones y danzas indígenas a entornos como las capillas eclesiásticas y los salones empleando teorías occidentales que les eran familiares como tonos, afectos y demás para explicar sus particularidades.

e) Ornamentaciones

Los diseños melódicos tan frecuentes en la música dieciochesca aparecen con cierta frecuencia en estas canciones. Eran tan empleados que Johann Quantz les dedicó un capítulo de su *Versucheiner Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* publicado en 1762. En el capítulo VIII (sobre apoyaturas) y en el IX (sobre trinos), Quantz nombra algunas de las figuras y ornamentaciones que se aprecian en estos ejemplos y que se seguirán utilizando hasta bien entrado el siglo XIX. Se emplea su nomenclatura por ser la de más amplio uso en análisis del siglo XVIII.

Título		Ornamentaciones Nomenclatura de Quantz.
Yaraví de Nabidad		Apoyaturas dobles de pasaje (notas de paso)
		Apoyatura “dublé” (empleadas en el estilo francés para pasajes brillantes) ⁷⁶
Yaraví de Chuquisaca		Apoyaturas descendentes

⁷⁶ La aparición de ornamentaciones que Quantz llamaba de “medio trino” se harán mucho más frecuentes en la tercera década del siglo XIX, como se puede observar en la obra de Ximénez, especialmente al finalizar la frase. Los ejemplos de Ximénez se analizan en el capítulo V.

		Apoyatura "dublé"
		apoyaturas dobles de nota de paso.

Tabla N° 4.6 Ornamentaciones de yaravíes según las nomenclaturas de Quantz (2001 [1762]: 92-103

No es gratuito que los yaravíes más elaborados y complejos sean los que poseen ornamentaciones. En el caso de los yaravíes de Pereyra que no figuran en este cuadro, probablemente sean transcripciones de variantes donde los cantores aplicaban ornamentaciones propias que el sacerdote canario omitió de su registro. Su uso en la iglesia y en el salón refleja el gusto por el adorno melódico tan en boga durante el siglo XVIII que seguirá de moda en el siglo XIX. José Bernardo Alzedo, en 1860, seguía identificando estas ornamentaciones que en 1791 habían llamado la atención de Sicramio. Estas ornamentaciones se empleaban de manera muy parecida a la que se usaba en el siglo anterior (Alzedo 1860, 180a - 182b).

f) **Número y comportamiento de las voces**

La presencia de la melodía a dos voces en terceras paralelas sigue siendo una constante en estas canciones. En *Una pobre serranita* esta relación de terceras paralelas se produce entre la voz y el bajo, mientras que en el *Yaraví de Nabidad* es mucho más abundante entre las voces, las flautas y los violines. En el *Yaraví de Arequipa* y en el *Yaraví de Potosí*, no está consignada una segunda voz, pero no es difícil crear una para poder cantarla. El *Yaraví de Chuquisaca* sí la tiene y también presenta ese paralelismo.

Ejemplo 4.8. Uso de terceras y sextas paralelas

a) Relación de terceras en *Una pobre serranita* (violín y voz). Cc. 97-104



b) Relación de terceras en *Yaraví de Nabadad* (voces de flautas). Cc. 32-37.

A musical score for two flute voices. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of several measures with parallel thirds between the two parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

c) Relación de terceras en *Yaraví de Chuquisaca* (voces). Cc. 25-28.

A musical score for a vocal line. The staff is in treble clef. The music consists of several measures with parallel thirds. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

El uso de terceras paralelas era muy común en el siglo XVIII, como parte de las innovaciones que la escuela napolitana introdujo en la ópera y que se extendió a géneros instrumentales sacros. El uso de dos líneas iguales en paralelo (voces, violines o flautas) se convirtió en otro tópico dentro del estilo clasicista y apareció en la música catedralicia con mucha frecuencia gracias a la influencia italiana. Probablemente de allí pasó a otras danzas de carácter oral y callejero, como lo demuestra la *Cachuyta*. Se volvió muy empleado en la entonación de yaravíes: prácticamente casi todos los ejemplos encontrados en el siglo XIX cuentan con una segunda voz que sigue paralelamente a la primera. En los pocos casos en que esta segunda voz no existe, es muy sencillo recrearla. En la música andina contemporánea sigue siendo un recurso muy utilizado en ciertos estilos.

g) Final de la melodía

Se ha visto cómo Toribio del Campo y Pando, en su respuesta a Sicramio, afirma que en los yaravíes que él posee encuentra el defecto que la melodía en tono menor no desciende sobre la mediación del tercer grado como le correspondería (en la teoría de la época) sino sobre el primero. Esto quiere decir que, en la música de su tiempo, era costumbre que los tonos menores se dirigieran momentánea o permanentemente hacia el tercer grado. Quizás esto explique por qué muchos yaravíes, y también la *Cachuyta* proceden de esa manera. Los finales, generalmente, se dan por paso continuo descendente con la inclusión de algunos ornamentos o notas escapadas.

Ejemplo 4.9. finales de melodía sobre tercer grado.

a) Yaraví de Arequipa



b) Yaraví de Potosí



c) Yaraví de Chuquisaca



Estos finales de melodía de la voz superior sobre el tercer grado por paso conjunto descendente se volvieron típicos del género en tiempos posteriores. Lo que Del Campo llamaba “forma correcta” de terminar la mediación en tercer grado del modo menor se convirtió en una fórmula muy

común en música andina del Perú y de otros países, como ha observado Oscar Hernández al analizar melodías de géneros andinos colombianos como el bambuco y el pasillo, pero también en música ecuatoriana como valeses, currulaos y jugas (Hernández 2018: 42-57). En el Perú, yaravíes, huaynos (una danza emparentada con la cashua) y canciones diversas tienen este movimiento al final de la frase.

Aunque también había ejemplos que finalizaban en primer grado, que Del Campo consideraba un defecto. Podía presentarse con un salto de tercera descendente

Ejemplo 4.10. de finales sobre el primer grado

a) *Una pobre serranita* (Con salto de tercera descendente)



O con una línea descendente por pasos conjuntos.

b) *Yaraví de Nabidad* (parte de flautas).



Los finales de frase se enriquecen más adelante con distintas variantes, especialmente con ornamentaciones, y luego se van perdiendo, en función de los cambios estilísticos ocurridos durante el siglo XIX.

4.4.2. Otras características

Además de lo expresado por los redactores de *El Mercurio*, quedan otras propiedades de estas canciones que valdría la pena subrayar, especialmente por su relación con la teoría de la época o con usos posteriores.

a) Introducciones e interludios instrumentales

Las introducciones instrumentales son muy comunes en música andina contemporánea y parece que lo fueron desde el siglo XVIII. La introducción a la *Cashuyta* es muy semejante a la del *Yaraví de Arequipa* y al *Yaraví de Potosí*. Incluso en el de Arequipa el manuscrito original coloca la palabra “pasacalle” en este fragmento, lo que indicaría que este pudo ser el nombre de la introducción de los yaravíes o que se entonaban mientras se bailaba en las calles, ya que este es el propósito de un pasacalle.

Ejemplo 4.11 Introducción de *Cashuyta*, y de yaravíes de Arequipa y Potosí.

a) *Cashuyta de la montaña*



b) *Yaraví de Arequipa*



c) *Yaraví de Potosí*.



Resulta interesante que el perfil del motivo principal de estas introducciones sea tan similar en canciones separadas en tiempo y espacio, incluso en género. Desde el punto de vista técnico, corresponden a una escritura violinística propia del estilo napolitano que se extendió por Europa y América durante el siglo XVIII tanto en capillas como en teatros, lo cual apuntala la idea de que los músicos de tales capillas fueron los encargados de difundir y adaptar estas innovaciones a otras ocasiones musicales y que tales recursos terminaron por volverse moneda de uso común para danzas y canciones de todo tipo. Es muy posible que se adaptaran estas introducciones a la guitarra⁷⁷, al piano, el arpa y los instrumentos de viento⁷⁸.

En los casos del *Yaraví de Nabilidad* y del *Yaraví de Chuquisaca*, las introducciones son aún más elaboradas y adornadas, pero siempre dentro del mismo estilo italiano. En estos ejemplos puede notarse más claramente la semejanza entre canciones sin importar si eran escritos para el culto o para el salón.

⁷⁷ Los instrumentos que se mencionan aparecen documentados en su uso tanto en el templo como en el salón. En el templo se empleaban guitarras y arpas para proveer de un bajo continuo y completar la armonía, mientras que los instrumentos de viento se empleaban en las grandes ocasiones festivas. El piano está bien documentado como instrumento de salón a comienzos del siglo XIX, como puede verse en Vega (2011) y

⁷⁸ Hoy en día, las introducciones, interludios y finales son muy adornados y reflejan el estilo y el sello propio de cada guitarrista o grupo acompañante.

Ejemplo 4.12 Introducción del *yaraví de Nabidad*, partes de flauta y violines (violín I, reconstruido).

The image shows a musical score for the introduction of the *yaraví de Nabidad*. It consists of three staves: Violín I, Violín II, and Violonchelo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Violín I part is a reconstruction. Below the Violonchelo staff, there are four circled numbers: ①, ⑤, ①, ⑤, indicating specific notes or fingerings.

Ejemplo 4.13 introducción del *yaraví de Chuquisaca*

The image shows a musical score for the introduction of the *yaraví de Chuquisaca*. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The score features a complex melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the bass staff.

En cuanto a los interludios, también ofrecen material de interés para el análisis, especialmente porque sus semejanzas con otros materiales ayudan a establecer relaciones entre repertorios de ciudades y regiones diferentes. Por ejemplo, los interludios instrumentales *de Una pobre serranita* que aparecen al final de cada frase o verso son únicos y no se ven en otros yaravíes, pero sí se parecen a algunos patrones de acompañamientos de cashuas y huaynos modernos.

Ejemplo 4.14 El motivo de interludio en *Una pobre Serranita*.



En cambio, este motivo está ausente tanto en el *Yaraví de Nabilidad* como en los de Pereyra. En su lugar se emplea un arpegiado descendente muy común en obras galantes o clásicas del siglo XVIII como los pequeños preludios de Johann Sebastian Bach, algunas sonatas de Joseph Haydn y obras concertantes de Ignaz Pleyel. Estos interludios sólo aparecen en las secciones escritas en 4/4 del *Yaraví de Nabilidad* y no en el minué ni la pastorela

Ejemplo 4.15 Interludios como arpegios descendentes del *Yaraví de Nabilidad*. Compases 28-29 y 36-37.



En los yaravíes de Pereyra este patrón se repite con ligeras variantes pese a ser de ciudades diferentes. Esto quizás se deba a que Pereyra los recogió de un mismo cantor, alguien que los cantaba de una única manera, aunque debido al hecho de que Pedro Ximénez también los usaría más adelante, podría indicar que formaba parte de un esquema común que se empleaba continuamente.

Ejemplos 4.16. Interludios en los Yaravíes de Pereyra

a) *Yaraví de Arequipa* c. 3 y 8.



b) *Yaraví de Potosí* c. 17



c) *Yaraví de Chuquisaca*, cc. 10, 14, 20 y 22



Esta diferencia podría dividir los yaravíes en dos grupos: En el primero figura *Una pobre serranita*, en el que el canto de una muchacha sirve para representar el mundo indígena, muestra saltos en tercera sobre la tónica e interludios con motivos rítmicos de cashua y huayno, mientras que las otras canciones muestran perfiles melódicos sin saltos, finales por grado conjunto y el uso de esquemas clásicos del bajo, formulas cadenciales muy usadas en la música de cámara del siglo XVIII. En cierto momento “lo indígena” y “lo triste” se fusionaron en un sólo conjunto de fórmulas que empezaron a emplearse con distintas finalidades. Existe más correlación entre la *Cachuyta*, el *Yaraví de Nabidad* y los yaravíes de Pereyra que con el villancico *Una pobre serranita*. Estas fórmulas aparecen para asignarles sentidos que las audiencias criollas y mestizas de las ciudades tenían perfectamente identificados.

b) Esquemas galantes y tópicos del clasicismo

Pero además de estos rasgos que sirven para establecer el tópico de yaraví, hay otros que aparecen y no pertenecen a la música indígena. Leonard Ratner, por ejemplo, ha establecido que algunos tópicos de la música del siglo XVIII eran la simetría y periodización de la melodía, de la armonía y del ritmo (Ratner 1981). La presencia de un bajo menos rígido que un bajo continuo, propio del lenguaje intermedio del barroco tardío y el período rococó, supone un uso más melódico de esta línea, muy semejante a como se usa en la *Cachuyta*, y es mucho más elaborado en el *Yaraví de Navidad* que en el del villancico de *Una Pobre Serranita*. De la misma manera, ambos yaravíes religiosos poseen una construcción de frases isoperiódica, propia del lenguaje clasicista, más ordenada que la de las canciones del código Martínez, lo que se comprende porque pertenecen a un repertorio en el que las reglas de composición eran mucho más estrictas y diversas. En el repertorio de Pereyra sucede otro tanto: los yaravíes de Arequipa y Potosí son mucho más simples e irregulares, sus frases carecen de periodicidad y simetría, mientras que el *Yaraví de Chuquisaca*, siendo también irregular, tiene una periodización más compleja.

Lo que resulta muy revelador es la presencia de una serie de esquemas galantes que, de acuerdo con Robert Gjerdingen, se refieren a estructuras formales o a esquemas cadenciales particulares que aparecen en el repertorio italiano de factura napolitana del siglo XVIII y que eventualmente llegaron a la música religiosa y de cámara de toda Europa. Gjerdingen define estos esquemas como una “abreviatura para un conjunto de conocimientos, ya sea un prototipo abstracto, un ejemplar bien aprendido, una teoría sobre la naturaleza de las cosas o simplemente la sintonización que hace un conjunto de neuronas corticales sobre cierta regularidad de su entorno” (Gjerdingen 2007, 24). Este autor ha elaborado una lista de tales esquemas que se empleaban en la música instrumental y vocal de esta

centuria y que las audiencias de la época identificaban plenamente. No todas las canciones los tienen: son más evidentes en los yaravíes religiosos y en el de Chuquisaca, mientras que están ausentes en los yaravíes de Arequipa y Potosí, probablemente porque se trata de canciones más sencillas.

Un esquema que aparece en ambos yaravíes religiosos es una *fonte*, entendida como una frase dual cuyas dos partes se suceden en progresión descendente, siendo su primera parte en modo menor y la segunda en modo mayor (Gjerdingen 2007: 83-84), mientras el bajo efectúa un movimiento cadencial 5-1⁷⁹.

Ejemplo 4.17 Esquemas de *fonte* en yaravíes religiosos.

a) Fonte en *Una pobre serranita cc.*

The musical score for 'Una pobre serranita cc.' is presented in three staves. The top staff is in treble clef and contains the melody, which is divided into two sections: 'menor' (minor mode) and 'mayor' (major mode). The middle staff is in treble clef and contains a secondary melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains the bass line, which features a cadential movement from the fifth degree to the first degree, indicated by circled numbers 5 and 1. The score is in 3/4 time.

⁷⁹ En estos ejemplos sigo la propuesta de Gjerdingen. Él asigna números arábigos a las notas en relación con su posición dentro de la escala (1 = primera nota, 2=segunda nota) sin que se refieran a los grados de una tonalidad en específico como suelen denotarse los acordes (el I para determinar la tónica, el V para la dominante, etc.) ya que esta notación arábica ayuda a identificar los esquemas galantes que él describe. Para la descripción de esquemas melódicos usa los números en círculos negros y para los esquemas armónicos emplea los números en círculos blancos (Gjerdingen 2007, 36).

b) Fonte en *Yaraví de Nabilidad*. Cc. 23-26

Fonte

23

menor

mayor

7

mas si el due-ño que pa - de - ce lo sien-te por mi la

mas si el due-ño que pa - de - ce lo sien-te por mi la

⑤ ① ⑤ ①

En el *Yaraví de Nabilidad* también se encuentra un *monte*, lo inverso de una *fonte*. Se trata de un esquema ascendente donde se repetía la misma frase subiendo uno o dos grados en cada ocasión, mientras el bajo hacía un movimiento de VII-I. Al contrario de la *fonte*, no había obligación de que una sección fuera menor o mayor (Gjerdingen 2008: 115).

Ejemplo 4.18 Monte en *Yaraví de Nabidad*, cc. 51-55.

51

Monte

Estribillo

Estribillo

Llo - re pues yo la fuer za de mi sin

Llo - re pues yo la fuer za de mi sin

f

⑦ ① ⑦ ①

En las cadencias, hay también una notable variedad. El villancico no abunda en ellas, pero el *Yaraví de Nabidad* sí. Para empezar, existen cadencias perfectas compuestas que repiten el quinto grado en octavas diferentes para hacer cadencia sobre el primero (Gjerdingen 2008:171).

**Ejemplo 4.19 cadencias perfectas en *Yaraví de Navidad* . compases finales.
Dos violines y chelo.**

The image shows a musical score for two violins and a cello. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The first two staves are for violins, and the third is for cello. The music features a perfect cadence in the final measure. The first violin part starts with a forte (f) dynamic. The cello part has fingering numbers 5, 5, and 1 under the final notes.

Aquí también se encuentran cadencias Jommelli (uso reiterado de las notas 7-1), Longa (cadencia alargada entre dominante y tónica para determinar el final de una sección) y convergente (la voz aguda y el bajo se dirigen por movimiento contrario a un punto común de estabilidad que suele ser el acorde de tónica) (Gjerdingen 2008, 172-199).

Ejemplos 4.20 cadencias del *Yaraví de Navidad*.

a) Jomelli: compases 56-57.

56

ra - zon sin ra - zo la fuer - za de
ra - zon sin ra - zo la fuer - za de

① ⑦ ① ⑦

b) Longa: cc. 7-9

① ⑤ ① ⑤ ① ① ①

c) Convergente: cc. 18-19

The musical score shows three staves (Treble, Alto, Bass) in 3/4 time with a key signature of one flat. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5 above and below notes. An arrow above the staff indicates a descending melodic line, and an arrow below indicates an ascending line.

La periodicidad que se detectaba en los yaravíes religiosos no está tan presente en los profanos. La melodía es más irregular y se construye en función de la letra. Las figuras galantes se reducen a una *fonte* sola en el *Yaraví de Chuquisaca*.

Ejemplo 4.21: *Fonte en Yaraví de Chuquisaca*. Cc.11-14

The musical score shows three staves (Vocal, Piano, Bass) in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal line has lyrics: "de mi tor - men to no re - cuer do tu pie - da - d". The piano accompaniment has fingerings indicated by circled numbers 1 and 5. A bracket above the piano part is labeled "Fonte" and is divided into "menor" and "mayor" sections.

También se encuentran figuras cadenciales como una cadencia longa y un *indugio* (movimiento de - IV#-V en la armonía)

Ejemplos 4.22: cadencias del *Yaraví de Navidad*.

a) Cadencia longa cc.9-10.

9

Pno.

① ⑤ ①

b) Indugio. c. 25

25

Pno.

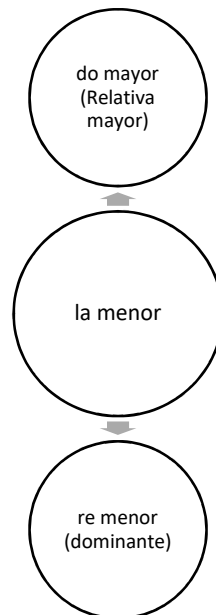
co - rres

④ #④ ⑤

c) El modelo armónico y el movimiento del bajo

En cuanto al esquema armónico, para explicar el movimiento de acordes puede resultar de utilidad el sistema “solar” armónico, tal como la definió Ratner (1980, 48). Tanto el *Yaraví de Nabilidad* como el *Yaraví de Chuquisaca* están escritos en tonalidades menores y se desplazan hacia la relativa mayor, la subdominante y la dominante, pero sin modular definitivamente, ya que regresan al punto de partida. Las canciones no eran tan largas como para permitir modulaciones prolongadas. El *Yaraví de Nabilidad* es, en este punto, el más complejo, pero sigue el mismo esquema de juego entre tónica menor, relativa mayor dominante y subdominante.

Figura 4.1. Esquema del modelo solar armónico de *Una pobre serranita* y el *Yaraví de Nabilidad*.



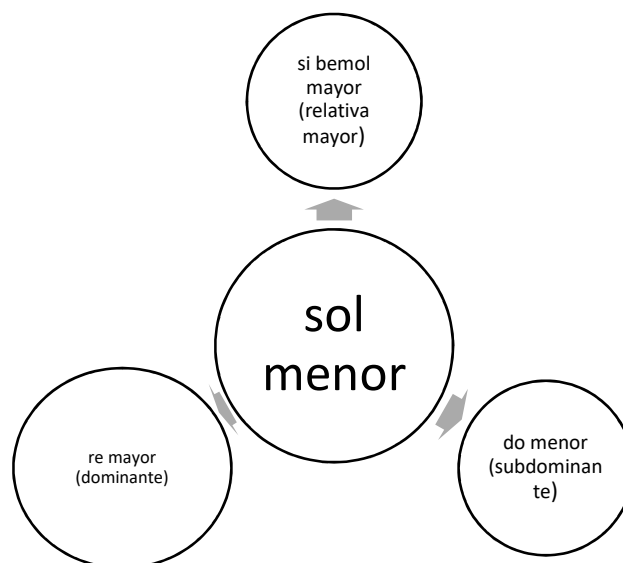
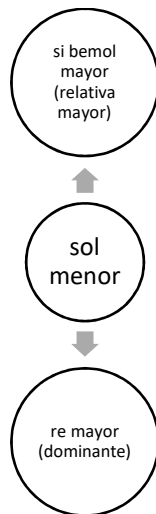
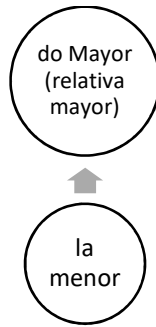


Figura 4.1. Esquema del modelo solar armónico de *Una pobre serranita* y el *Yaraví de Nabadad*

En el aspecto armónico, los tres yaravíes de Pereyra mantienen el modelo solar de desplazamiento entre la tónica menor, la dominante y la relativa mayor.



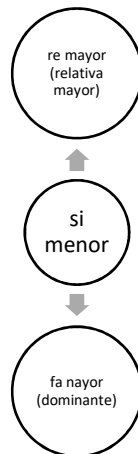


Figura 4.2. Esquema del modelo solar armónico de los yaravies de Pereyra:

Arequipa, Potosí y Chuquisaca

El uso frecuente de la relativa mayor que puede verse en todos los ejemplos fue lo que quizás indujo a Sicramio a decir que el yaraví modulaba hacia el mayor con bastante frecuencia. Tal característica seguirá presente en el yaraví hasta los tiempos actuales, lo que ha propiciado que algunos autores lo califiquen de “bimodal”⁸⁰.

d) Recursos retóricos

La parte expresiva no podía dejarse de lado. Para efectos retóricos, además del modo y el uso de cromatismos, propios de la “música sentimental”, el *Yaraví de Chuquisaca* presenta un largo melisma de lamentación sobre la sílaba “Ay” (Alzedo la llamaría “rulada” en su tratado), que era propio de música lastimera, y lo hace precisamente sobre una *fonte*, lo que produce la sensación de descenso melódico. El empleo del melisma

⁸⁰ Carlos Vega fue el primero en emplear el vocablo en Vega (1944, 60). Carpio lo repite (Carpio, 1976) y en general puede encontrarse en otros escritos que abordan el triste, el yaraví e incluso la vidala.

y la línea melódica descendente sobre la interjección de dolor se convirtió en otro tópico que Ximénez explotará con mucha frecuencia en su repertorio tanto religioso como profano.

Ejemplo 4.23 melisma de lamentación en *Yaraví de Chuquisaca*, compases 14-18



Como puede observarse, estos yaravíes contenían elementos como escalas menores, cromatismos y letras de dolor que se aceptaban como indígenas sólo por ser tristes, los cuales se combinaban con otros tópicos, esquemas y modelos de la música de cámara o de salón imperante en la época. Sin embargo, por ahora, no es posible determinar con certeza si tales características son, en efecto, indígenas. La mayoría de ellas, tal como se ha analizado en este capítulo, provienen de teorías de prácticas occidentales de la música vigentes en los siglos XVII y XVIII. La circularidad de materiales se produjo tanto entre ciudad y campo como entre calle y capilla y entre audiencias procedentes de distintos estamentos sociales que reasignaron usos y sentidos empleando tópicos de significación para los materiales sonoros que cultivaban.

No sorprende que, además de intentar incorporar a los indígenas en los discursos independentistas al emplear el recurso de apelar a música que se les atribuía, las audiencias criollas y mestizas de las ciudades incluyesen yaravíes y cachuas a sus repertorios. Por la misma época, en Europa, especialmente entre músicos alemanes, el uso de música “a la turca”, “a la húngara”, “a la escocesa” demuestra esa inclinación por lo exótico y lo ajeno. En España, la incorporación del fandango y otras danzas populares en música de cámara por compositores como Domenico Scarlatti, Antonio Soler y Luigi Boccherini evidencia este interés por nuevos materiales que

en realidad estaban muy a la mano en la realidad cotidiana y que los compositores acomodaban y ajustaban de acuerdo con sus propios usos y mentalidades para representar “lo español”, “lo sevillano”, “lo andaluz” o “lo madrileño”. En el caso del yaraví, las audiencias criollas decían escuchar música indígena, pero en realidad ellas habían reelaborado materiales de distintas procedencias para adaptarlos a su propio gusto. Este proceso había dado lugar a un género completamente diferente y lo escuchaban junto a otras danzas y canciones de la época como el minué y la contradanza, tal como lo refirió el testimonio de Pablo José Oricáin al que hice alusión al inicio de este capítulo.

Ricardo Miranda ha señalado que a finales de la colonia en los territorios americanos, las clases medias tomaron la posta como portadoras del gusto y esto se observa también en la actividad musical. Este fenómeno provocó que la música dejara el ambiente religioso y palaciego y se convirtiera en un “quehacer cubicularis”: una actividad de cámara, doméstica (Miranda 2011, 28-29); pero el repertorio, estilo y formas de escucha que heredaron provenían de una sociedad cortesana que empleaba la música como signo de prestigio y tenía formas establecidas de ejecución y escucha⁸¹. Las nuevas audiencias, criollas o mestizas, moldearon materiales de distintas procedencias de acuerdo con sus ideas para poder asimilarlos de manera más efectiva, combinando danzas y estilos galantes con sonoridades que consideraban indígenas y que sonaban tanto en la calle como en la iglesia. El yaraví se vuelve así un producto mucho más complejo de lo que hasta ahora se creía, algo que, a falta de otro nombre, podría denominarse yaraví galante y que serviría de

⁸¹ Norbert Elias en *La Sociedad cortesana* (1969) ha descrito cuidadosamente los mecanismos por los cuales la sociedad del *Ancien Regime* empleaba recursos como el arte y la ostentación como vehículos de prestigio para el sostenimiento del estatus. Sus costumbres pasaron luego a los salones burgueses, que los adaptaron y transformaron según sus propias necesidades.

base a Pedro Ximénez para escribir un repertorio que estaba a medio camino entre el clasicismo y el romanticismo.

En el próximo capítulo se analiza este repertorio y las transformaciones que sufrió el yaraví en cuanto tópico indígena hasta convertirse en un tópico instrumental separado de un texto.

CAPÍTULO V

EL YARAVÍ EN EL REPERTORIO XIMÉNEZ: CANCIÓN PRERROMÁNTICA Y TÓPICO INSTRUMENTAL

5.1. La expansión del yaraví

En el capítulo anterior se describe cómo el público de las ciudades andinas, sobre todo de provincias, estaba acostumbrado a musicalizar textos relacionados con la temática de la melancolía y las lágrimas al emplear tópicos de música indígena y triste. Tales canciones podían estar dirigidas al servicio religioso al hacer referencia al dolor humano o divino o al uso profano, especialmente dedicadas a cantar el despecho y el desamor. Este uso que se inició con toda probabilidad durante la segunda mitad del siglo XVIII se vio plenamente establecido en las primeras décadas del siglo XIX cuando se le entonaba como canción galante sacra o profana y tuvo como escenario las últimas décadas del régimen colonial. Es muy probable que tales tópicos, tal y como los he descrito en el capítulo IV, se encontraran también en los yaravíes escénicos, pero no ha sido posible hallar ninguna fuente de la época que así lo indique.

Durante la primera mitad del siglo XIX, mientras sucedían los turbulentos tiempos de las guerras de independencia y las primeras décadas de existencia de las repúblicas sudamericanas, el yaraví siguió cantándose en los repertorios sacro y profano, pero también fue usado como tópico en composiciones de cámara que no recurrían al texto para cantar la tristeza, el llanto o el dolor y para ello se empleaban elementos sonoros que ya se habían hecho presentes en el repertorio inmediatamente anterior. Este meta tópico (yaraví) agrupó los distintos subtópicos que se

han analizado ya (escala, cromatismos, terceras paralelas, ornamentaciones y progresiones armónicas) e incorporó otras características que se pueden escuchar en el repertorio contemporáneo. Sin embargo, hay que señalar que tal tópico no era el único que se empleaba en dichos espacios. Otros, como el pastoral, el minué, la contradanza, el estilo brillante, el estilo concertante y muchos más eran de uso cotidiano y perfectamente entendidos y valorados por audiencias de la élite y de clases medias. ¿Por qué el yaraví, que primero fue una canción galante y luego se cantó como canción romántica, se difundió con extraordinario éxito, lo que suscitó que muchos de sus elementos perdurasen más tiempo que otros tópicos? ¿Qué fue lo que marcó esta amplia divulgación? Probablemente fueran sus textos, que podían ser asumidos por una gran diversidad de públicos y audiencias debido a que no estaban dirigidos a un personaje en específico y están dedicados al amor contrariado e infeliz, un tema por demás universal. Si la música llevaba una serie de convencionalismos recargados y específicos, estos fueron simplificándose a medida que el estilo se propagaba por diversos escenarios y se adaptaba a nuevos tiempos y mentalidades.

Aunque en Europa el siglo XIX desvía la atención de la música de los templos hacia los teatros y los salones, en América Latina, las capillas tuvieron una actividad importante, con más énfasis en ciudades de provincia, donde los usos coloniales continuaron hasta bien entrada la centuria, pese a los cambios políticos. La Catedral de Arequipa, por ejemplo, a pesar de terremotos, incendios y guerras civiles conservó sus reglamentaciones, ritos y costumbres hasta 1881 (Vega, 2011) y otro tanto ocurrió con la Catedral de Sucre, que vio reforzada su importancia al ser la primada de toda Bolivia. Por otro lado, la construcción de teatros no fue inmediata y en muchos lugares no llegó a realizarse, por lo que los salones y los templos se

convirtieron en los escenarios musicales donde ocurrían estrenos y prácticas que combinaban lo conocido con lo novedoso.

En muchas capillas, el entusiasmo generado por la nueva época independiente significó la contratación de nuevos músicos, modernización del repertorio o conservación del existente que se considerase apropiado, mientras que en otras la decadencia acabó con esplendores pasados. No hay más que contrastar los diferentes destinos que enfrentaron la capilla catedralicia de Lima y la de Santiago de Chile para entender este fenómeno: mientras una perdió relevancia hasta caer en la completa decadencia, la otra vivió un período de florecimiento después de la independencia, mediante la contratación de músicos extranjeros y la renovación del repertorio⁸².

El salón, en particular, se convirtió en el espacio preferido para la tertulia, la interpretación y la creación musical orientada a usuarios que interpretaban y demandaban repertorios específicos, tanto nuevos, considerados ‘modernos’, recién llegados de Europa camerísticos y operáticos, como bailecitos y canciones de la tierra, que no eran provistos por editoriales ni compositores europeos, sino por artistas locales. Fue en el salón donde se produjo la transición de la guitarra (antes señorial y refinada y luego considerada anticuada y vulgar) hacia el piano, símbolo de los nuevos tiempos, encarnación del progreso y del modelo de refinamiento que se pretendía alcanzar⁸³

⁸² Pueden consultarse los estudios de Andrés Sas (1971) y Samuel Claro (1979) respectivamente para conocer lo sucedido en ambas catedrales durante el siglo XIX.

⁸³ José Izquierdo ha hecho énfasis en este proceso de cambio: “La guitarra, cada vez más, fue considerada más como un símbolo del mundo popular, un instrumento destinado a ser utilizado como un acompañamiento para cantar, en lugar de como modelo de virtud y conocimiento adquirido: las guitarras serían relegadas a las casas fuera de los centros urbanos, y a los repertorios que no eran compatibles con las élites europeizadas” (Izquierdo 2016, 238). Para ilustrar este fenómeno, encuentro que Ximénez emplea la guitarra en sus dos papeles: como instrumento solista y como instrumento acompañante. Ambas formas estaban en boga en los años en que estuvo activo en Arequipa, entre 1810 y 1830. Sus

El XIX es el siglo donde se inicia la “puesta al día” de la vida americana, la cual ambiciona alcanzar los progresos en arte, ciencia y tecnología que cree ver en otros países que considera modelos. Se asimila lo europeo con un ansia que, a veces, impone estilos de vida en abierto conflicto con costumbres y pensamientos tradicionales. También es la época en que la música empieza a tener, más que funcionalidades, categorías: se discrimina lo culto de lo popular y se clasifica la música por los orígenes y ya no por las funciones. Son los tiempos ‘americanistas’, donde lo que se es a menudo está en contradicción con lo que se quiere ser.

En estos escenarios, muchas ciudades cedieron al impulso de la moda e incorporaron a sus espacios y tiempos la ópera italiana y la música romántica de origen alemán. Las grandes capitales se dejan avasallar por Rossini, las obras de cámara, las obras para piano solo y las canciones con acompañamiento de piano en detrimento de repertorios locales que habían sido muy bien considerados durante la época de las guerras de independencia. La canción romántica sucede a la galante con una estética de expresión individual, de pasión y sentimiento que sustituye el equilibrio, periodización y simetría del lenguaje neoclásico. La exaltación de los sentidos expresada a través de la voz fue, en los primeros años de la vida independiente, otro tópico que sirvió para enunciar lo sublime, lo glorioso y lo victorioso⁸⁴. Posteriormente, estas mismas canciones sirvieron para cantar con la misma intensidad la pasión amorosa mucho más desbordada que en la época anterior.

obras para piano son más tardías y parecen pertenecer a su estancia en Sucre después de 1833.

⁸⁴ Las canciones patrióticas y los himnos nacionales entran en esta categoría. La expresión del amor a la patria se puso de moda en toda actuación pública en espacios colectivos como corrales de comedias, plazas públicas, cosos taurinos y salones semipúblicos.

Pero este impulso no ocurre en todos los territorios de manera uniforme. Las ciudades alejadas de circuitos de movimiento de compañías líricas y concertistas en gira se ven menos influenciadas por las modas, aunque no se muestren del todo inmunes a ellas. Asimilan ciertos cambios y persisten en usos antiguos, considerados anacrónicos en otros lugares. Ése fue, por citar un ejemplo, el panorama que el vizconde Eugène de Sartiges encontró en Arequipa en 1833. Le sorprendió que en las tertulias arequipeñas se bailaran por igual el minué, bailes de la tierra (de los que cita varios nombres) y valeses de procedencia austríaca, aunque con tales movimientos, cambios y adaptaciones que a él, parisiense versado en los bailes de moda, le resultaba imposible seguirlos con exactitud. En su diario, Sartiges se burla (y a la vez se asombra) de cómo los arequipeños de los primeros años de la república mezclan una serie de bailes que él personalmente o no conoce o no entiende, aunque sus anfitriones crean con firmeza que así se bailaban en el Viejo Mundo:

Comenzó el vals y quise valsar a la alemana, como se baila en todas partes en Europa. Mi compañera, después de tres o cuatro saltos fuera de compás, declaró sin aliento que jamás había oído hablar de un movimiento de vals tan violento y que le era completamente imposible seguirme. A propósito de esto me hicieron muchas preguntas sobre el vals en Europa y me rogaron valsar como en París. Una señora más valerosa que las demás se decidió a servirme de pareja y empezamos. No habíamos recorrido ni la mitad del salón cuando mi compañera se detuvo de improviso y se sentó en un sillón riendo a carcajadas. Los espectadores hicieron coro y yo con ellos de buena gana. Su vals es muy lento, con muchos contoneos y está enriquecido con toda clase de movimientos de los brazos y de los hombros. [...] Las cuadrillas, importación muy reciente, se ensayan siempre que se encuentra a alguno capaz de dirigir las. Bailamos una, no sé con qué música. Era casi nueva y, por consiguiente, muy gustada. El minuet está a la moda y se admiraron que yo no lo supiera bailar. Me vi obligado a jurar que jamás lo había visto, a no ser en la ópera o en algún ballet de fantasía. Siguió los bailes de Arequipa: el londou, el fandango, el mismis, etc., encantadores boleros con acompañamiento de castañuelas, principalmente el londou. ¡Qué lástima que por nuestra fría y monótona cuadrilla los peruanos abandonen poco a poco sus lindos bailes nacionales! (Sartiges [1851]1996 274-275).

Es una época de grandes cambios. Las guerras civiles, la inestabilidad política y social y las crisis institucionales provocan que las fuentes sean escasas, lo cual dificulta la investigación de este período. Muchas capillas fueron cerradas o saqueadas, algunas órdenes religiosas

desaparecieron y las sillas episcopales permanecieron vacías mucho tiempo antes de que se normalizaran las relaciones entre Roma y las flamantes repúblicas recién creadas, lo que puso en peligro la integridad de los archivos catedralicios y la existencia de las capillas musicales. En lo referente a los repertorios profanos, la inexistencia de repositorios que conservaran documentos referentes al quehacer musical en teatros y salones propició la desaparición o dispersión de las fuentes conocidas y el olvido y cambio permanente de los usos sonoros del salón y de los pequeños teatros de provincia. Sólo se salvaron algunos archivos personales o familiares, muy escasos como para representar la extraordinaria diversidad de lo actuado en esta época.

Uno de esos repositorios salió a la luz en 2006 en Sucre y puso en evidencia una de las producciones más notables de la creación musical sudamericana, tanto por su complejidad como por su diversidad. Se trata de las obras del compositor Pedro Ximénez Abrill y Tirado⁸⁵ (1784-1856), quien fue contemporáneo y compatriota de Mariano Melgar y frecuentador asiduo del mismo círculo social y cultural en la ciudad de Arequipa⁸⁶. Compuso a lo largo de su vida una serie de obras de estilo clasicista muy influenciado sobre todo por los lenguajes de Haydn, Pleyel y Gyrowetz, lo que no resulta sorprendente si revisamos la enorme fama que tuvo Haydn en España y sus colonias a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Consuelo Carredano ha resaltado la amplia difusión del repertorio haydeniano en el continente (Carredano 2010, 306), mientras que José Manuel Izquierdo ha establecido que Haydn y su estilo llegaron a ser un verdadero símbolo de lo moderno, cosmopolita e ilustrado en los tiempos cercanos a la independencia (Izquierdo 2017,124). Ximénez, según

⁸⁵ La relación de las circunstancias de este hallazgo y la posterior adquisición de gran parte de la colección puede leerse en Lofstrom (2006).

⁸⁶Se puede consultar una biografía actualizada en José Izquierdo König y Zoila Vega Salvatierra: "Nuevos aportes acerca de la vida del compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856)" *Revista Musical Chilena*, 71, 227, pp. 48-78.

Izquierdo, empleó el lenguaje clasicista en sus obras, sobre todo en sus sinfonías, como parte de sus intentos de ser un “letrado”, una categoría intelectual reservada a quienes cumplieran ciertos requisitos de erudición y educación (Izquierdo 2017, 122). En dicho lenguaje clasicista, en algunas obras de cámara o religiosas, inserta melodías provenientes del entorno inmediato, llámense yaravíes o bailes de la tierra, junto con formas de salón como el vals y el minué, y les da un tratamiento equilibrado y nuevo.

Ximénez vivió los primeros cincuenta años de su vida en Arequipa y los últimos veinte en Sucre, hacia donde se dirigió con su familia invitado por el gobierno del Mariscal Santa Cruz. Una vez allí, se convirtió en maestro de capilla de la catedral y compositor a tiempo completo. Produjo una enorme cantidad de obras sacras y de salón, las cuales se sumaron al repertorio sinfónico y camerístico que ya había compuesto con anterioridad. En su catálogo subsisten un buen número de sinfonías y varias obras de cámara, las cuales, según Izquierdo, había compuesto en su ciudad natal (Izquierdo 2017, 118). Resulta complicado establecer el orden y secuencia de sus composiciones porque él mismo nunca consignó fechas, salvo en raras excepciones.

En lo que se refiere al repertorio sacro, es probable que contara con experiencia antes de su llegada a Sucre. Nunca estuvo adscrito al servicio catedralicio arequipeño, pero es posible que trabajara en otros espacios como los templos de La Merced y de San Camilo de Arequipa. Ximénez produjo una notable cantidad de música sacra en latín y castellano para oficios litúrgicos y paralitúrgicos, así como villancicos y canciones para el salón y la tertulia cuyo número exacto es difícil de determinar pero que en los catálogos actuales ya supera las tres centenas.

Pedro Ximénez es, además, una fuente valiosa para estudiar cómo el yaraví siguió empleándose en diversidad de escenarios en la época post independiente, en ciudades de provincia como Arequipa o en flamantes

capitales del interior como Sucre. Tanto en lo religioso y en lo profano como en lo vocal y en lo instrumental, el yaraví ximeniano continuó usando las fórmulas que ya se empleaban en los repertorios previos a los que añadió ciertos elementos que, según parece, se volvieron permanentes en al menos una parte del repertorio del siglo XIX. El yaraví en la obra de Ximénez, si bien algo escaso, posee características tan sólidas y bien establecidas que es evidente que el compositor tenía claramente definidos sus componentes y los empleaban con toda intención porque el público para el que escribió tales canciones y obras consumía estos materiales y estaban ya acostumbrado a ellos. No sólo compuso yaravíes con diferentes propósitos (sacro y profano) sino que usó el yaraví como tópico mismo para música instrumental sacra y de cámara.

En el caso del repertorio sacro, Ximénez continuó empleando los mismos recursos y formulaciones que se describen para el *Yaraví de Nabad* en el capítulo anterior, aunque diversificó el uso del tópico extendiéndolo a otras obras religiosas e incluso empleándolo en obras instrumentales con fines paralitúrgicos. No puedo especificar si esto último fue una innovación de Ximénez, que actuaba en consonancia con el gusto local (sobre todo en Sucre) o si se alineó con una tradición que ya empleaba el tópico del yaraví en el ámbito religioso y no sólo como variante del villancico, sino en festividades específicas, asociadas al *pathos* de dolor y expresión de la lamentación. Este uso instrumental del tópico del yaraví religioso no recurría a un texto de llanto o tristeza para expresar un sentimiento de piedad; bastaba enunciarlo para que pudiera ser comprendido por las audiencias como un recurso retórico que inspiraba la meditación y la introyección en los oyentes, quienes estaban muy familiarizados con esta canción que se entonaba tanto en el templo como en los salones. En el ámbito religioso, es el tópico de tristeza, más que el

indígena, el que Ximénez emplea para provocar efectos en la audiencia en consonancia con las ocasiones para las que compuso estas obras.

La ausencia de fuentes posteriores parece indicar que el yaraví y otras canciones en lengua vulgar, junto con sus respectivos tópicos, desaparecieron de los repertorios catedralicios muy probablemente desplazados por el estilo operístico italiano que entraba al continente y por la definitiva preferencia por los textos en latín. Si el yaraví se siguió cantando en espacios religiosos lo hizo en ocasiones paralitúrgicas, la mayoría de las veces como expresión de la piedad popular, uso que perdura hasta nuestros días.

En la música profana, Ximénez trabajó el yaraví desde dos lenguajes muy diferentes: el primero como canción amorosa y el segundo como tópico sonoro en la música instrumental. Para el primer género musicalizó poemas de escritores españoles y americanos de su tiempo (alternó con alguno en los salones sucreños) y empleó indistintamente el acompañamiento de guitarra o piano. O perfiló líneas melódicas que resultaban sencillas de acompañar con cualquiera de estos instrumentos. Para el segundo compuso obras bastante complejas que incorporaron particularidades del yaraví sin importar el sentido que pudiera darles un texto.

Los yaravíes profanos vocales de Ximénez no guardan relación alguna con el poeta Mariano Melgar. Es muy posible que se conocieran pues compartieron el mismo tiempo y espacio vital en Arequipa, pero Ximénez abandonó la ciudad común en febrero de 1833, año en que los restos del poeta fueron sepultados en esta localidad y comenzó su mitificación y la divulgación intensiva de su poesía amorosa. Que Melgar no era tan conocido en su tiempo podría demostrarse porque Ximénez empleó los versos de otros poetas neoclásicos como Arriaza, pero no la obra melgariana (hasta donde se sabe) porque ésta todavía no estaba tan difundida en los años que él vivió en Arequipa y tampoco era conocida en

Sucre cuando se mudó allí, lo cual desmentiría el hecho de que Melgar “culturizó” el yaraví y lo aproximó a las élites favoreciendo su posterior divulgación. Ximénez escribió esas canciones porque eran familiares en los círculos de la élite criolla y mestiza en los que se desempeñaba, exactamente como lo hicieron Melgar y varios poetas de otras tantas ciudades andinas, lo que evidencia una práctica común en su tiempo. Componer música para tales poemas resultó una iniciativa exitosa porque las audiencias criollas y mestizas estaban familiarizadas con el léxico que cultivaban estos escritores para este tipo de coplas. Esto lo demuestra el hecho de que al colocar melodías y acompañamientos a otros textos de la época, donde se usaban referencias culteranas o mitológicas (odas, elegías o romances pastoriles), se empleaban tópicos sonoros distintos, como se evidencia en las canciones de Ximénez que no son yaravíes. De hecho, la universalidad del tema del amor contrariado y el tópico de tristeza quizás contribuyó a que el yaraví, con las complicadas ornamentaciones y figuras musicales que he mencionado en el capítulo IV y que Ximénez siguió utilizando, se difundiera con mayor facilidad no sólo en varios estamentos sociales sino en una amplia área geográfica que abarcaba por lo menos a cinco países, a la par que se simplificaba y se adaptaba según las necesidades locales.

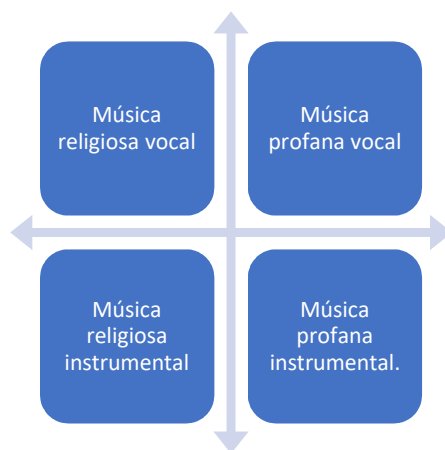
El uso de tópicos de yaraví en música instrumental llama la atención porque aún no es posible determinar si esta fue una contribución peculiar de Ximénez o una práctica normalizada entre los compositores de su época. Es, por el momento, el único repertorio de música de cámara de ese tiempo que se ha encontrado y es muy singular a nivel de toda América Latina. Que la música de cámara era algo cotidiano y valorado en las sociedades americanas de la época post independiente ya se sabía por fuentes conexas, pero el empleo, no sólo de yaraví, sino de otros géneros bailables en otros

autores, además de Ximénez, aún no se puede documentar, ya que no existen otros repertorios con los cuales establecer comparaciones⁸⁷.

Pero sea cual fuere el uso de tales creaciones, el idioma compositivo de Ximénez obedece siempre a directrices muy semejantes. Tanto en lo profano como en lo religioso los tópicos de yaraví son muy similares, hasta el punto de que él mismo realizó curiosas adaptaciones de repertorio profano para el uso religioso cuando se vio en la necesidad de proveer obras nuevas en plazos relativamente cortos. Las fórmulas melódicas, las progresiones armónicas, escalas, ritmos y cadencias son muy semejantes en ambos estilos e incluso es posible que se puedan intercambiar textos sin que merme la intención de expresar tristeza o introyección. Esto da pie a pensar que, en la época de Ximénez, el yaraví continuaba bien establecido en el imaginario colectivo y era fácil de reconocer, independientemente de la función que ejerciera en el salón o en el templo.

En el capítulo anterior se han estudiado las relaciones musicales entre repertorio rural, yaraví religioso y yaraví de salón como canción galante en las primeras décadas del siglo XIX. En este capítulo se estudia qué herramientas tomó Pedro Ximénez de usos pasados, cómo las modificó y las empleó, tanto en el espacio religioso como en el profano, para continuar con la costumbre de escucha de las audiencias criollas y mestizas de las zonas andinas de Perú y Bolivia. He preferido no separar el repertorio en sacro y profano o vocal e instrumental debido a las relaciones que guardan estas categorías entre sí. Antes bien, prefiero abordarlos de forma más integral, lo cual ofrece una idea más apropiada de las vinculaciones entre salón y templo que debían existir en aquella época y que se infieren de las características comunes que se aprecian entre estos espacios.

⁸⁷ Además del yaraví, Ximénez cultivó el vals, el pasacalle, el minué y un tipo de danzas sesquiálteras emparentadas con el fandango español que recibieron en su época distintas nomenclaturas tanto en piezas sueltas dedicadas al entretenimiento en el salón, como en obras de cámara y escénicas de mayor complejidad y duración.



Esquema N.º 5.1. Las relaciones entre géneros y usos en el yaraví ximeniano.

Ya se ha visto, en el capítulo anterior, que el yaraví se escuchaba en el templo con cierta familiaridad y que no era rara su presencia. Ximénez se basó en esa tradición para escribir tanto yaravíes explícitos como obras litúrgicas que los citaban. En su amplio catálogo de canciones sacras en lengua romance y piezas sacras no litúrgicas, cuenta con, al menos, dos tipos muy bien definidos: las canciones de loor y alabanza y las canciones y pasajes de lamentación o meditación. Las primeras fueron escritas para ocasiones festivas, conmemoraciones de santos, advocaciones gloriosas de Cristo y la Virgen, y las segundas para ocasiones de dolor, expresiones de arrepentimiento y súplicas. Para resaltar su contenido, Ximénez se servía de determinados convencionalismos de su época: para las canciones de alabanza empleaba tonalidades mayores, agilidades provenientes de la ópera y la tonadilla y textos de exaltación y glorificación⁸⁸, mientras que para

⁸⁸ No existen estudios previos sobre el repertorio religioso festivo y de exaltación en Ximénez. He estudiado algunas de estas canciones como el *Dúo N.º 1 a Nuestro Señor Jesucristo* y el *Dúo N.º 2 a Nuestra Señora del Carmen* y en ambos se reflejan ciertos usos propios de la música escénica de la época: estilo italianizante en la instrumentación (dos violines que se desplazan en terceras paralelas, presentan abundante ornamentación y agilidades melódicas, un bajo muy dinámico, ausencia de la viola) y un estilo vocal brillante,

las canciones de dolor usaba tonalidades menores, abundancia de cromatismos descendentes y, ocasionalmente, melodías de yaraví a textos de lamentación y llanto. No siempre una canción que expresaba solemnidad o arrepentimiento usaba los mismos tópicos que el yaraví. Podía compartir con él las tonalidades menores, los cromatismos, el tempo lento, pero recurría a otros elementos sonoros que no tenían nada que ver con esta canción⁸⁹.

Dichas canciones fueron empleadas en celebraciones paralitúrgicas, ejercicios piadosos o fiestas específicas, según su advocación, y gozaban de enorme popularidad entre la feligresía, aunque quizás no tanto entre las autoridades eclesiásticas. Está bien documentado el proceso que las élites religiosas emprendieron a finales del siglo XVIII en las iglesias hispánicas para erradicar del servicio sacro las canciones en lengua española y sustituirlas por otras en latín que resultaran más acordes con lo estipulado por las reglamentaciones del rito romano⁹⁰. No obstante, tal proceso pudo no gozar de tanto respaldo ni producir efectos en catedrales de provincia ni en iglesias pequeñas, donde el gusto y la tradición eran poderosos defensores de los contenidos del servicio religioso. El uso de la lengua vulgar proporcionaba a los compositores una libertad estilística que no tenían con los textos latinos. En dichas canciones podían introducir géneros bailables u otros procedentes de la tradición oral o estilos que estaban en boga en teatros y corrales de comedia de aquella época.

ágil y muy adornado, como era de uso en la escuela napolitana, muy en boga en el clasicismo hispano. Para saber más sobre tonadilla en América cf. Marín y Leza (2014, 528-538) y Pessarrodona (2007, 9-48).

⁸⁹ Está pendiente un estudio del repertorio religioso tanto en castellano como en latín. Los textos latinos tienen una musicalización más solemne y convencional que se corresponden con tópicos diametralmente diferentes.

⁹⁰ Para comprender mejor el proceso de cambio, permanencia y desaparición del villancico hispano pueden consultarse los trabajos de Álvaro Torrente et al. (2014) y Torrente (2016), entre otros.

No existe aún información suficiente para determinar si estas canciones fueron escritas para feligreses de Arequipa o de Sucre. José Manuel Izquierdo cree que las canciones de lamentación que llevan aires de yaraví, como las *Salutaciones* y las *Meditaciones*, fueron escritas en Arequipa⁹¹, pero, en mi opinión, Sucre guardaba una costumbre de escucha del yaraví igual de importante y es muy posible que, aunque Ximénez las escribiera en la primera urbe, fueran igualmente bien recibidas en la segunda.

5.2. El yaraví como canción

5.2.1. Un yaraví a la Virgen

El único yaraví religioso que se conserva con este título es el *Yaraví a dúo para violines y bajo a Nuestra Señora de Belén* que constituye una excepción a la costumbre de alabanza a la Virgen⁹². Es una lamentación por las tribulaciones de la Virgen la noche de Navidad, aun cuando Jesús ya ha nacido y se supone que es una hora de regocijo. El culto a esta advocación fue especialmente difundido por la Orden Betlemita; en 1786 el papa Pio VI concedió a esta orden el oficio especial para celebrar esta fiesta el tercer domingo después de Epifanía, en el mes de enero (Vargas 1947, 61). Es una advocación conocida de Cusco y no de Arequipa y carezco de datos suficientes para saber si en Sucre existía por entonces.

⁹¹ Comunicación personal con José Manuel Izquierdo, agosto 2018.

⁹² Se conserva en la colección de Andrés Orías Blüthner con el número CaobMV01 (Izquierdo 2015:40). Es probable que muchas de las canciones de esta colección provengan de Arequipa.

Yaraví a dúo para Nuestra Señora de Belén⁹³
(Versos de pie quebrado; octosílabo con trisílabo)

Cuando acuerdo mi señora
 las penas
 que pasasteis en Belén
 me aterro
 de tal suerte que mis ansias
 las juzgo
 como ficciones de males
 o sueños.
 ¡Ay! Como ficciones de males
 o sueños.

Porque ven a vuestro Dios
 Y tu hijo
 en cueros y sobre pajas
 gimiendo
 y arrojando de sus soles
 mil perlas
 que dolor no sentiría
 tu pecho
 ¡Ay! Qué dolor no sentiría
 Tu pecho.

Ven al Todopoderoso
 Que apenas
 nace cuando apenas nace
 sujeto
 qué aflicción no os causaría
 señora

⁹³ Este yaraví se conserva en la colección privada de Andrés Orías Blüthner (CAOB). Izquierdo le ha asignado la numeración Caob MV01. (Izquierdo 2015:46)

mas viendo que son la causa
 mis hierros
 ¡Ay! Mas viendo que son la causa
 mis hierros.

Consolaos, tierna madre
 Mirando
 Que aquesse cielo es la gloria
 Del cielo
 y que es bienaventuranza
 del hombre
 y de vos como su madre
 su templo
 ¡Ay! Y de vos como su madre
 Su templo.

Consolaos nuevamente
 María
 Con evidencia infalible
 Del cielo
 Ha de llegar la esfera
 Celeste
 De tus dolores conozcas
 Efectos
 ¡Ay! De tus dolores conozcas
 Efectos.

Como se señala en el capítulo III, el yaraví no existe como forma poética y sus textos presentan una gran variedad de versificaciones. Una de las más comunes es la de pie quebrado en diversas variantes. La de octosílabo con trisílabo, que es la que se observa en este yaraví, aparece en el poema *Algún día querrá el cielo* atribuido a Melgar (Melgar 2010, 172)

y es poco común. La versificación regular facilita que pueda asignarse la misma melodía a cada estrofa. Es la única canción sacra del corpus ximeniano, hasta donde alcanza mi conocimiento, que emplea este tipo de versificación y también la única, hasta ahora, que lleva el título explícito de yaraví. Ximénez pudo haberla titulado así por la temática de tristeza y el empleo en cada estrofa de la interjección ¡Ay!, cuyo uso también se observa en el repertorio profano de la época anterior.

Otras canciones ximenianas de arrepentimiento y dolor como el *Acto de Contrición* para dos flautas, dos tiples y cuarteto de cuerdas y el *Solo para nuestro Señor Jesucristo* en mi menor, con la misma instrumentación, llevan tonalidades menores y cromatismos. Incluso el *Acto de contrición* emplea voces por terceras paralelas, componentes todos ellos que se encuentran en el yaraví, pero la manera cómo Ximénez los emplea es diferente de las canciones de llanto. Esto quiere decir que Ximenez no necesariamente usó todos los tópicos de yaraví en las canciones de arrepentimiento. Solo en aquellas que expresaban llanto.

5.2.2. Las canciones profanas:

Las canciones amorosas se asemejan mucho entre sí. La correlación con los yaravíes profanos de la colección Pereyra son muy evidentes sobre todo en la medición del verso y elementos sonoros, especialmente porque el lenguaje que se emplea para describir el sentimiento de dolor y tristeza tanto en el texto como en la música es bastante elaborado. Como canción galante, el yaraví ya detentaba, como he señalado en el capítulo anterior, una serie de fórmulas complejas que no coexistían por casualidad, sino que se mezclaron en un largo proceso de asimilación proveniente de distintas corrientes culturales.

Se conservan más de doscientas canciones de Ximénez, escritas sobre todo con acompañamiento de piano y algunas con guitarra, pero los yaravíes no son muy comunes en ellas. La gran mayoría son cavatinas,

arias, romances o dúos con letras de poetas españoles neoclásicos como Francisco Martínez de la Rosa o José Joaquín Mora, a quien con seguridad conoció en sus primeros años en Bolivia. Los textos se asemejan a los que empleó en sus yaravíes, pero utilizó otros tópicos musicales al componer canciones con ellos.

1) *Oda de Safo, yaraví con acompañamiento de guitarra.*

Esta canción no exhibe la firma de Ximénez, pero el manuscrito original contiene su letra⁹⁴. Podría ser una obra que escribió mientras vivía en Arequipa, está escrita para dos voces con acompañamiento de guitarra y tiene mucho en común con el *Yaraví de Chuquisaca* de la colección Pereyra. Su título obedece al tipo de versificación que emplea, ya que está escrita en estrofa sáfica, la cual contiene tres versos sáficos de rima libre (verso de once sílabas con los acentos métricos en la primera, cuarta, octava y décima sílabas) y un pentasílabo adónico (verso de cinco sílabas que emplea una sílaba acentuada, dos sin acento y otra acentuada para imitar la antigua versificación griega, compuesta por ritmos largos y cortos). Esta forma de poesía ha estado presente en el idioma castellano desde tiempos medievales pero fue revalorizada en el siglo XVI y muy utilizada por los poetas del neoclasicismo del siglo XVIII⁹⁵.

Oda de Safo

I

A las deidades envidia no tiene
una mortal a quien propicio miras
con quien te ríes y cuando le hablas

⁹⁴ Se conserva en la colección privada de Andrés Orías Blüthner (CAOB). Izquierdo le ha asignado la numeración Caob MV01. (Izquierdo 2015)

⁹⁵ Jesús María Bustelo Acevedo "Estrofa sáfica" en *Taller de Poesía*. Recuperada de <http://tapoe.blogspot.com/2013/06/estrofa-safica.html>, (consultada el 28 de marzo de 2019)

[Ay, ay, ay]
 con quien te ríes y cuando le hablas
 por ti suspira.

II

En mis entrañas amoroso fuego
 De tal manera tu semblante excita
 Que no hay palabras que al dolor que siento
 [Ay ay]
 Que no hay palabras que al dolor que siento
 Bastante digan.

III

La luz me falta, los sentidos pierdo
 Entre ansias mil el corazón palpita
 Pálida, tiemblo, desfallezco, expiro.
 Dulce agonía.

Es el único yaraví hallado que presenta acompañamiento de guitarra, pero no sería extraño que se encontraran otras en el futuro, fundamentalmente en colecciones privadas a las que no se ha logrado tener acceso.

2) Las líneas melódicas: “A Chile”, el yaraví 29 y el Triste 35.

También se han encontrado líneas melódicas que tal vez se acompañaran de oído usando patrones tan conocidos que no era necesario anotarlos. La primera de ellas se encuentra en el mismo manuscrito de *La Oda de Safo*, en pentagramas sueltos y copiados por una letra distinta a la de Ximénez. No obstante, su semejanza con otras piezas atribuidas a este compositor me da motivo para afirmar que le pertenecen, sobre todo por la forma como trata las ornamentaciones, los finales de frase y las

combinaciones de compás. No tiene título, aunque al costado de la partitura se lee *A Chile*, y tampoco lleva la palabra yaraví. Está compuesta por dos cuartetos de octosílabo de rima asonante en los versos pares.

A Chile

A dónde vas dueño amado
 No te retires de mí
 Tu ausencia me da la muerte
 No puedo vivir sin ti.

El alma sin ti no vive
 Que me aparte no es posible
 Del que absoluto dueño
 De este corazón sensible.

Ximénez emplea dos tipos distintos de compás para cada estrofa, como se describe en el apartado de tópicos de compás. Esta canción también posee una introducción que lo diferencia de otras canciones.

En un archivo digital donde se guardan varias líneas melódicas sin acompañamiento⁹⁶ del mismo Ximénez, se hallan dos canciones más. La primera lleva la anotación de *Yaraví 1 N° 29, Andante*, escrita con su letra, en la menor y mi menor (modula en la última estrofa). Es una línea melódica a dos voces, dividida en dos partes. La versificación de las dos primeras estrofas es polimétrica pues emplea versos octosílabos (3), decasílabo (1) y trisílabo (1), mientras que la última es una cuarteta de verso octosílabo de rima asonante.

Amor préstame tus voces
 Para poderla explicar mi pena

⁹⁶ Se encuentra en la base de datos del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia sede Sucre, sin número de catálogo bajo el título de “canciones” en los que se afirma explícitamente que están compuestas por Pedro Ximénez. Agradezco a José Izquierdo haber proporcionado las transcripciones de las líneas melódicas.

Y con acento expresivo
Decirla cuanto padezco
por verla.

Los días noches parecen
Y las noches una muerte eterna
Que con su silencio triste
Mas lamentable me pinta
Su ausencia.

Oh prisión que afliges tanto
Qué pecho habrá que te sufra
Libertad preciosa y cara
Quien es el que no te busca.

En el mismo cuaderno se halla un 'triste', versión costeña del yaraví que en melodía y escritura es muy semejante a la versión andina. Está signado con el Número 35 y también se trata de dos voces en paralelo en compás de 6/8, en tonalidad de la menor. Su texto está compuesto por una cuarteta de verso octosílabo y rima asonante y dos cuartetos de verso hexasílabo.

Cuando un pajarillo triste
Aprisionado en su jaula
Tan ausente gime y llora
Como enamorado canta.

Música armoniosa
en todo el dolor mío
Con sus dulces sonos
tienes embebido.

Oh cuán dulce trinas
 cuan suave a mi oído
 Cuántos de ternura
 da el pecho latidos.

La primera cuarteta resulta muy reveladora, porque es casi igual a otra escrita por Jorge Isaacs (1837-1895) y publicada en 1864:

Letra del *Poema 69* de Jorge Isaacs

Adiós, pajarillo triste
 Que aprisionado en tu jaula,
 Tan pronto gimes y lloras
 Como enamorado cantas.
 (Isaacs [1864] 2006, 214)

El detalle estriba en que cuando Isaacs publicó este poema Ximénez llevaba ocho años muerto y, hasta donde se sabe, no hubo contacto entre los dos y ambos vivieron en espacios muy distantes uno del otro. ¿Cómo se explica que un poema de Isaacs aparezca en forma fragmentada y con ligeras variantes en una canción ximeniana, mucho antes de su primera publicación? Acaso circuló en solitario en algún periódico o llegó de Colombia a Sucre en el equipaje de algún viajero. El intercambio textual de poesía amorosa era bastante intenso y no siempre ocurría a través de la impresión de libros, sino de publicaciones en diarios y libelos locales o de copias en álbumes privados.

3) La colección de 24 yaravíes: el yaraví N.º 8

En la Biblioteca Nacional del Perú se encuentra el único yaraví impreso que se conoce de Pedro Ximénez. Se trata del *Jaraví N.º 8* perteneciente a una *Colección de Jaravíes* compuesta por “Don Pedro Tirao

Ximenes de Abril, Maestro Mayor de Arequipa”, como figura en la portada, escrito para canto y piano y publicado por la casa Niemeyer e Inghirami con sede en las ciudades de Lima, Valparaíso y Santiago. En la portada de la partitura se lee que la colección está compuesta por veinticuatro yaravíes, de los que sólo se ha podido encontrar este. El autor del texto es Juan Bautista Arriaza (1770-1837), poeta neoclásico español de gran influencia en Sudamérica, hasta el punto de que su estilo puede leerse en la obra del mismo Mariano Melgar. Se trata de una lira, que consiste en una estrofa de cinco versos, dos de ellos endecasílabos y los otros tres heptasílabos. Su rima es consonante y toma la siguiente forma: 7a,11B, 7a, 7b, 11B⁹⁷. Aunque sólo figura la primera estrofa, es posible cantar las demás con la misma melodía.

Pobre corazón mío,
Te siento palpar apresurado:
¿Qué es del antiguo brío?
¿Tú tan acongojado?
¡Ay! ¿Quién te ha puesto, dime, en tal estado?
(Arriaza 1811, 37)

Datar este yaraví es un poco complicado. El nombre de la casa editora dice que fue editado en Lima, con número de catálogo 127, pero no consigna fecha. La firma Niemeyer e Inghirami inició sus operaciones en 1851 en Santiago de Chile como librería que contaba además con almacén de música, instrumentos musicales, libros en blanco, útiles de escritorio, papeles de todo tipo, libros de enseñanza, juegos de azar y literatura francesa y alemana⁹⁸. Aproximadamente en 1865 abrió una sucursal en

⁹⁷ *Retóricas* <https://www.retoricas.com/2015/04/ejemplos-de-lira.html> (Recuperado el 28 de marzo de 2019)

⁹⁸ León, Samuel Fernando Vergara, Benítez Katya Padilla, Macías y Atilio Bustos González. 2007. *Historia en la Postal de Chile*. Atilio Bustos González (ed.) Chile: Arpa. <http://arpa.ucv.cl/postales/cap06.pdf> (Recuperado el 28 de marzo de 2019).

Lima, Perú⁹⁹, y en 1878 la sociedad se disolvió para pasar a llamarse “Librería Universal”, regentada sólo por Carlos Niemeyer. El nombre de Inghirami desapareció¹⁰⁰. Por tanto, la edición del *Jaravi N° 8* debió producirse entre 1865 y 1878, cuando Ximénez ya había fallecido. José Manuel Izquierdo especula que quizás el responsable de la edición de los “jaravis” fue su hijo, llamado Pedro como él¹⁰¹, pero no hay pruebas documentales que lo sostengan. Es muy probable que la edición se haya apoyado en la demanda de canciones de aires nacionales para el salón y el nombre de Ximénez unido a tan pomposo cargo y a la ciudad que empezaba a ser conocida como “patria” de tales canciones pudo ser una efectiva estrategia de ventas. El texto y la melodía sugieren que fue una de las composiciones tempranas de Ximénez como canción de salón, aunque no se ha encontrado el manuscrito correspondiente ni existe en ninguno de los cuadernos manuscritos que se conservan con las canciones de este compositor.

⁹⁹ Álvaro Ceballos Viro. 2007, 453-472. [https://www.academia.edu/30010258/La implantaci%C3%B3n de la librer%C3%ADa alemana en Espa%C3%B1a e Hispanoam%C3%A9rica de 1850 a 1900?auto=download](https://www.academia.edu/30010258/La_implantaci%C3%B3n_de_la_librer%C3%ADa_alemana_en_Espa%C3%B1a_e_Hispanoam%C3%A9rica_de_1850_a_1900?auto=download) (Recuperado el 28 de marzo de 2019)

¹⁰⁰ Aguirre, Patricio y Carlos Vergara. Chile Collector. https://www.chilecollector.com/archwebpost00_edit/archwebposteditor01/post_burmeister_niemeyer_schulze_01.html (Recuperado el 28 de marzo de 2019)

¹⁰¹ Comunicación personal de José Manuel Izquierdo, Lima, enero de 2018.

5.3. El yaraví como tópico vocal e instrumental.

Además de canciones llamadas específicamente yaravíes, Ximénez compuso obras en las que citó yaravíes sin llamarlas como tales o en las cuales no aparecen textos que describen un estado de ánimo triste o sentimiento doloroso del amor contrariado, a sabiendas de que sus audiencias interpretarían el sentido exacto de la cita: usó el yaraví como un tópico en sí mismo. Tal función, empleada en obras religiosas que no necesariamente estaban asociadas a la tristeza, indica que otros significados estaban asociados al yaraví, sobre todo desde la perspectiva retórica. El yaraví era una canción sentimental cuyo propósito consistía en conmover y despertar el autoexamen y la introyección, exactamente el tipo de efecto que buscaban ciertas canciones destinadas a los ejercicios espirituales. En tales canciones el tópico de “lo indígena” cede paso al tópico de melancolía o lamento.

5.3.1. Tópicos religiosos vocales

a) *Las saluciones a las Cinco Llagas: Salutación N° 1*

En *strictu sensu*, la palabra “salutación” se refiere al saludo del arcángel Gabriel a la Virgen María en la Anunciación, que empieza por las palabras “Dios te salve”. Por extensión, recibían el nombre de saluciones los sermones de alabanza a la Virgen; pero con el tiempo recibieron este nombre las canciones de saludo a otras personalidades y objetos religiosos. En este caso, la *Salutación a las Cinco Llagas de Nuestro Señor para el Quinario* de Pedro Ximénez, es un conjunto de cinco canciones compuesta para dos flautas, dos tiples y cuarteto de cuerdas. Cada una está dedicada a una llaga para entonarse en cada día de un quinario, un ejercicio no litúrgico celebrado durante cinco días por alguna cofradía. Generalmente, los quinarios están asociados al culto de imágenes cristíferas, como es el caso de esta obra.

La devoción de las Cinco Llagas, originalmente establecida en la Edad Media, es un ejercicio de admiración a las llagas de Cristo: las de las manos, los pies y el costado. Está documentada su presencia en ciudades como Évora, Portugal, en el siglo XII, pero fueron Bernardo de Claraval y Francisco de Asís (de quien se dice llevaba estas heridas en su propio cuerpo) quienes la popularizaron en sus prédicas. Su presencia en el calendario litúrgico variaba según el lugar: en Turingia, en el siglo XIV, se celebraba después de la Octava de Corpus Christi, mientras que en la Venecia del siglo XVIII aparecía en el ciclo de Cuaresma, dos días después del Miércoles de Ceniza, siempre asociada a conventos franciscanos y carmelitas. En 1831 la fiesta fue finalmente aceptada en Roma y auspiciada por los Padres Pasionistas, una congregación fundada en el siglo XVIII por San Pablo de la Cruz. Para entonces, se le asignó como fecha fija el tercer domingo de Cuaresma y se dispuso que fuera celebrada por toda la cristiandad¹⁰².

Es este último dato el que me permite suponer que las *Salutaciones* fueron compuestas durante el ejercicio de Ximénez como maestro de Capilla de la Catedral de Sucre, debido a que las ordenanzas para la celebración de esta fiesta tuvieron que llegar a esa capital con posterioridad a 1831, precisamente cuando él se hizo cargo del puesto. Antes de esa fecha, la solemnidad de las Cinco Llagas se celebraba sólo en conventos franciscanos; el de Sucre fue suprimido en 1825, antes de la llegada de Ximénez a esa ciudad.

De las cinco canciones que componen esta obra, Ximénez empleó tópicos de yaraví sólo en la primera. En este caso, se saluda la llaga del pie derecho y el orante solicita discreción, temor santo y juicio para encontrar

¹⁰² Enciclopedia Católica: “Las Cinco Llagas Sagradas https://ec.aciprensa.com/wiki/Las_Cinco_Llagas_Sagradas (Recuperado el 18 de mayo de 2019).

el camino de la salvación. Como se puede observar, no alude a ningún contenido triste, sino de arrepentimiento y entrega devocional.

Salutación a las Cinco Llagas de Nuestro Señor para el Quinario para dos voces, dos flautas y cuarteto de cuerdas (cuartetos en octosílabo)¹⁰³.

PRIMER DÍA.

Ante vuestros pies postrado
Me tienes Jesús querido (bis)
Vengo contrito y rendido
A abrazarme de tu cruz.

Y con amor ardiente
Tus santas llagas adoro
Y por ellas yo te imploro
me perdones buen Jesús. (bis)

Saludo Señor tu llaga
Del derecho pie sagrado
Por esta pido humillado
Temor santo y discreción.

Y que me des luz y acierto
Mi tierno Jesús benigno
Para seguir el camino
De la eterna salvación¹⁰⁴.

¹⁰³ Esta obra sí figura en el inventario de Ximénez y se le asignó un costo de 25 pesos. Se conserva en el ABNB con la signatura N° 1363.

¹⁰⁴ Como curiosidad, entre los compases 43 y 44 de la primera salutación (mi menor), se produce una curiosa semejanza con los compases 10 y 11 del coro del Himno Nacional del Perú (escrito en fa mayor), de José Bernardo Alzedo. La similitud puede deberse a que ambos compositores, contemporáneos y amigos, manejaban un lenguaje similar en los espacios oficiales donde se realizaban rituales tanto cívicos como eclesiásticos y por ello manejaban los mismos modelos sonoros para fiestas oficiales y ceremonias religiosas.

5.3.2. Tópicos religiosos instrumentales.

Es en las obras instrumentales tanto religiosas como profanas donde el tópico de yaraví se vuelve más evidente. Ante la ausencia del texto, el compositor se ve entonces obligado a emplear recursos exclusivamente sonoros para generar sentido y excluir los textuales. Al igual que en el acápite anterior, el propósito es generar un profundo examen interior en el oyente a través de música considerada idónea para provocar tal estado espiritual.

5.3.1.2. Las *Meditaciones para el Quinario*.

Las *Quince Meditaciones para el Quinario de la Pasión y Cinco llagas de Nuestro Dulcísimo Jesús Crucificado*¹⁰⁵ fueron escritas para dos flautas y cuarteto de cuerdas. Están agrupadas en grupos de tres por cada día (de cinco días en total, lo que da una suma de quince piezas) y están destinadas para el mismo ejercicio espiritual de las *Salutaciones*. Mantienen el mismo orgánico de dos flautas y cuartetos de cuerdas, pero omiten las voces. Las *Meditaciones*, además, están escritas en las mismas tonalidades de cada salutación.

DÍA	TONALIDAD DE SALUTACIONES Y MEDITACIONES
Primero	mi menor
Segundo	re menor
Tercero	do menor
Cuarto	sol menor
Quinto	fa menor

Tabla N° 5.2. Tonalidades de salutaciones y meditaciones

¹⁰⁵ Figuran con este título en el Inventario Ximénez, con un costo de 50 pesos. Se conservan en forma incompleta en partes sueltas en diversos archivos: ABNB 1444, ABAS (Archivo boliviano arzobispal de Sucre) 60 y Caob MI13 (Izquierdo, 2015).

En los quinaros, además de la entonación de las canciones sacras como las saluciones, se interpretaban interludios musicales para promover la actividad de introyección, alternándose con jaculatorias o rezos personales. La meditación es un ejercicio de la fe que puede estar presente en diversos actos litúrgicos y no litúrgicos como la comunión o el rezo del Rosario. No he podido acceder a ningún catecismo o instrucción sobre la fiesta de las Cinco Llagas a la que se refieren este par de obras, por lo que prefiero no aventurarme a explicar un esquema específico sobre cómo se organizaban debido a que la estructura de estas devociones variaba mucho de lugar en lugar¹⁰⁶.

Las meditaciones, como melodías que inspiran el recogimiento y el auto examen, incluyen varios tópicos del neoclasicismo; uno de los más empleados es el de yaraví. El primer y el quinto día no contienen tópicos de yaraví, pero en los demás sí se presentan fragmentos y citas de esta canción.

- i. **El segundo día:** primera y tercera meditación
- ii. **El tercer día:** primera y segunda meditación
- iii. **El cuarto día:** primera y tercera meditación.

José Izquierdo ha relacionado al menos tres de estas meditaciones con obras provenientes del repertorio de cámara. En efecto, Ximénez aparentemente reutilizó materiales que ya había empleado en obras profanas. En la cuadro N° 1 se puede advertir la procedencia de cada meditación.

¹⁰⁶ Agradezco a José Manuel Izquierdo el haber facilitado sus transcripciones de las *Meditaciones* y las *Saluciones* para este trabajo, así como algunas de sus observaciones sobre la reutilización del repertorio profano en el ambiente sacro.

Meditaciones para el Quinario		música de cámara
Segundo día:	primera meditación	yaraví sin identificar
	segunda meditación	Introducción del tercer movimiento del <i>Divertimento Concertante para guitarra, dos flautas y cuarteto de cuerdas Op. 43.</i> (No es yaraví)
	tercera meditación	tema del yaraví del Quinto movimiento del <i>Divertimento Concertante para guitarra, dos flautas y cuarteto de cuerdas Op. 43.</i>
Tercer día:	primera meditación.	Adaptación del segundo movimiento del cuarteto concertante para dos violines, viola y chelo Op. 55 (yaraví)
	Segunda meditación	Adaptación del segundo movimiento del cuarteto concertante para dos violines, viola y chelo Op. 56 (no es un yaraví)
Cuarto día	tercera meditación.	yaraví sin identificar.
	primera meditación	yaraví sin identificar
	tercera meditación	yaraví sin identificar ¹⁰⁷

Tabla N° 5.3: procedencia del material de las *Meditaciones para el Quinario*

La tercera meditación evidencia ciertos elementos semejantes a la *Oda de Safo* que está en la misma tonalidad. Es muy posible que las melodías sin identificar puedan relacionarse con otras canciones que podrían encontrarse en colecciones privadas. Es probable que Ximénez empleara el tópico del yaraví en esta obra por su relación con la auto reflexión y la actitud quietista del yaraví profano. También cabe la posibilidad de que las *Meditaciones* fueran un encargo para el servicio religioso que Ximénez debió cumplir con cierta prisa, lo que se deduce por

¹⁰⁷ Comunicación personal de José Manuel Izquierdo, Arequipa, enero de 2019.

la reutilización de material profano en el ámbito religioso. Las que corresponden al primer día son más elaboradas y, al parecer, presentan material original, mientras que en las otras no tuvo más remedio que adaptar material de otros medios. No transportó las tonalidades originales, sino que seleccionó los fragmentos en función de las tonalidades de las *Salutaciones*, por lo que es posible que estas se escribieran primero y luego dispusiera de materiales previos que coincidieran con tales tonalidades para escribir las *Meditaciones*.

Especialmente los materiales del *Divertimento concertante Op. 43* le resultaron muy útiles, porque, salvo la guitarra, la instrumentación era la misma, y su adaptación apenas supuso algunos cambios en la partitura.

Ejemplo 4. 1. Reutilización de materiales de obras profanas en obras sacras de Pedro Ximénez.

a) *Divertimento Op. 43, quinto movimiento, cc. 48-51. Tema de yaraví.*

The image displays a musical score for the fifth movement of Pedro Ximénez's *Divertimento Op. 43*, measures 48-51. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, typical of the Yaraví folk dance. The score is divided into two systems. The first system contains measures 48-51, and the second system contains measures 52-55. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- b) “Tercera Meditación del Segundo día” de las *Meditaciones para el Quinario*. El modelo proporcionado por el *Divertimento Op. 43* sirvió a José Izquierdo para reconstruir la parte de viola que se halla extraviada.

The image displays a musical score for the 'Tercera Meditación del Segundo día' from the 'Meditaciones para el Quinario'. The score is for a string quartet and two flutes. It shows the first four measures of the piece. The instruments are Flauta (Flute), Flauta (Flute), Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo (Cello). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is in a minor mode. The Viola part is the focus of the text, showing a melodic line that is reconstructed from a model in Op. 43.

En el caso del segundo movimiento del cuarteto Op. 55 sí realizó cambios más amplios porque contaba con mayor diversidad de instrumentos para la versión religiosa. Escribió la melodía por tercetas a dos voces e introdujo algunas variantes en el diseño del bajo.

Ejemplo N° 4.2. ejemplos del *Cuarteto Op. 55* con la Primera Meditaciones del día Tercero del *Quinario*.

a) Tema del Segundo movimiento del *Cuarteto Concertante Op. 55* en *mi bemol mayor*, cc 1-8¹⁰⁸

The image displays a musical score for the first movement of the String Quartet Op. 55, measures 1-8. The score is arranged in two systems. The first system shows the staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The second system shows the piano accompaniment with four staves (right and left hand). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. Dynamics include forte (f) and piano (p). The piano part features intricate textures with triplets and rapid sixteenth-note passages.

¹⁰⁸ Tomado de *Cuartetos Concertantes*, publicado por José Izquierdo en *Quaderni Ruspoli Música I-2018*, p. 47.ç

b) Tema de la *Primera Meditación del Tercer día del Quinario*, compases 1-8.

5.3.2. Tópicos instrumentales profanos.

Dean Sutcliffe ha observado que la música de cámara es la que más tópicos importó de la música eclesiástica y de la escénica y también de las llamadas músicas exóticas, pertenecientes a minorías o comunidades fuera del círculo cosmopolita de la cultura europea del siglo XVIII como la escocesa, la húngara, o la turca y, a la vez, no presta tópicos a otros lenguajes. En su vocabulario se mezclan tales tópicos sin reglas aparentes, que sí existen en el templo o en el teatro (es muy raro, por ejemplo, que el estilo contrapuntístico o severo, propio de la música religiosa se empleara en las óperas, pero es más común que ciertos rasgos operáticos como aires

de danza, giros melódicos o cadencias poco convencionales aparecieran en música religiosa). Esta capacidad de combinación de tópicos, según Sutcliffe, podría deberse a que la música de cámara no tiene auditores, sino que es una música íntima, destinada al placer de quienes la interpretan y no está pensada para un público en particular, por lo que un requisito era que sonara reconocible y agradable (Sutcliffe 2014, 118-121). Esto resulta válido en lo que respecta a audiencias de finales de la época colonial y comienzos de la era republicana en Sudamérica, sobre todo si se entiende que en aquel entonces la separación entre música popular y académica recién se iniciaba y que la música de fiesta convivía con algunas sonoridades de teatro y remanentes de la actividad religiosa en igualdad de condiciones¹⁰⁹. En este caso, el yaraví, asumido como meta tópico que integra otros tantos tópicos y elementos sonoros, encuentra un desarrollo mucho más libre en la música de cámara de salones sur andinos de comienzos del siglo XIX junto con otros ritmos y canciones provenientes de la ópera y de las danzas porque era lo que resultaba familiar a sus audiencias. No es raro, entonces, encontrar yaravíes, valeses y minués, entendidos como tópicos, mezclados con esquemas galantes, cadencias armónicas de distintas procedencias, frases periódicas pertenecientes al estilo clásico y una construcción de la melodía muy semejante a aquella perteneciente a canciones que poseían texto. Estas combinaciones, que hoy pueden parecer extrañas, eran perfectamente decodificables para las audiencias de la época.

Entre las obras instrumentales profanas en las que Ximénez empleó el tópico de yaraví sin texto literario explícito se encuentran las siguientes:

¹⁰⁹ Puede consultarse como referencia el trabajo de Beatriz Rossells *Caymari vida: La emergencia de la música popular en Charcas* (1996).

a. Cuarteto Concertante op. 55, segundo movimiento.

El *Cuarteto Concertante Op. 55 en mi bemol mayor*, compuesto para dos violines, viola y violonchelo es uno de los tres cuartetos concertantes que se conservan de Pedro Ximénez¹¹⁰; junto con el *Cuarteto Concertante Op. 56* que está escrito en la misma tonalidad, forma una dualidad instrumental creada, en apariencia, para tertulias y públicos específicos. En un periódico de la época, *Arequipa Libre* del 25 de noviembre de 1828 podía leerse el siguiente aviso: “Un artista célebre D. Pedro Jimenes Tirado reúne en su casa en la noche de los martes de cada semana, una sociedad filarmónica, donde se ejecutan las mejores piezas de Europa, y otras de su propia composición”. En tales tertulias es muy probable que contara con el concurso de otros músicos de la ciudad para interpretar tales cuartetos. Esto se deduce porque en la colección de sus obras manuscritas se han hallado otras pertenecientes a Diego Llanos, Lorenzo Rojas y Mariano Tapia, músicos todos ellos adscritos al servicio de la catedral arequipeña y que fueron coetáneos de Ximénez. Otras obras de cámara como los quintetos para cuerdas, los divertimentos y los cuartetos de flauta formaron parte de estas veladas.

El segundo movimiento de este cuarteto está escrito en la relativa menor e incorpora una melodía de yaraví alternándola con otro tema en lo que sería un movimiento bitemático con reexposición sin desarrollo. Rasgos como los movimientos de las voces por terceras y el patrón del bordoneo al final de cada frase aparecen alterados de manera parcial o total, pero otras características como cromatismos, finales de frase y ornamentaciones están presentes.

¹¹⁰ La partitura original se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Sucre con la signatura N°1299

b. *Divertimento concertante op. 43*, quinto movimiento.

Esta obra fue compuesta para guitarra solista, cuarteto de cuerdas y dos flautas¹¹¹. La combinación de las cuerdas y las flautas es bastante frecuente en obras sacras de Ximénez. Quizás se deba a la disponibilidad de instrumentistas o porque, al conocer los recursos de tal combinación, se procuró músicos para repetirla durante sus años de servicio en la Catedral de Sucre. El *Divertimento* tiene cinco movimientos, de los cuales el último alterna un ritmo sesquiáltero bailable con otro de yaraví, en una clara cita de “aires de la tierra” que se bailaban o cantaban en aquel momento en el sur peruano. La sección del yaraví abarca apenas treinta y siete compases del total del movimiento y ejerce un claro contraste con el primer tema de ritmo alegre.

c. *El Vals en estilo americano para Guitarra. Un yaraví en vals.*

El *Vals en estilo americano* se conserva en la copia de un cuaderno manuscrito de obras para guitarra que bajo el título de *Tercera Colección de Minuetes, Andantes, Pastorelas, Valses, Rondós, Contradanzas, Pasos Dobles, Quadrillas y dos marchas fúnebres* se conserva en el archivo de la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca¹¹². Existe una versión para piano cuya partitura no me ha sido posible adquirir¹¹³ pero es muy semejante a la de guitarra. Aunque lleva el título de vals, varias características del yaraví están presentes: el tipo de escala, los cromatismos y el uso de voces paralelas ocasionales. El título de “en estilo americano” es muy significativo: durante los primeros tiempos de la independencia, antes de que los nacionalismos hicieran su aparición, el

¹¹¹ Conservada en el catálogo del archivo de ABNB con el número 1305.

¹¹² Número de signatura G1B1 FDI0065

¹¹³ Puede verse el video de la interpretación de Norberto Broginni en <https://youtu.be/Y3YVmutMfRo> (Recuperado el 29 de marzo de 2019).

adjetivo más empleado en los discursos independentistas y oficiales de las nuevas repúblicas era 'americano' y existían constantes referencias a la 'patria americana'. Por supuesto, tal categoría era lo bastante amplia como para agrupar distintos lenguajes. Por principio, era americano todo lo que no fuera español, resultado de cualquier proceso llevado a cabo en este continente y reconocido como propio por los autores del discurso americanista. Según avanzó el siglo, el vocablo empezó a ser reemplazado por gentilicios más específicos en el marco de discursos nacionalistas impulsados por élites o aparatos gubernamentales interesados en destacar determinadas características locales y convertirlas en representativas de cada país, aun cuando existieran prácticas locales, subalternas o marginales que sobrevivían en paralelo al discurso oficial o en periferias alejadas de capitales y centros urbanos de importancia política o económica. El nacionalismo musical, que, de acuerdo con Thomas Turino

es un subconjunto del nacionalismo cultural que se emplea para crear, sostener o cambiar una unidad de identidad que se concibe a sí misma como una nación a relación a tener su propio estado, así como para los propósitos del estado o del partido nacionalista en relación a crear, sostener o transformar el sentimiento nacional (Turino 2003, 175-176).

Este es un fenómeno muy posterior a la época sobre la que trata este capítulo. Los nacionalismos son lenguajes creados desde la oposición para crear identidad, como diría Ricardo Miranda (Miranda 2011, 46), es decir, definir lo que se es mediante el completo contraste de lo que es el otro (en este caso el europeo o el extranjero con el que se construye la oposición). En la época de Ximénez tal oposición no existía. En su lugar se manifestaba el deseo de fusionarse y estar a la altura de una cultura cosmopolita, progresista, ilustrada como era la que inspiró la independencia. Si lo

europeo era la norma, lo americano comprendía lo que no era europeo, pero era equivalente a él, no opuesto, sino semejante. La música ximeniana no es, pues, nacionalista, sino, desde su propia percepción, americanista, al integrar recursos y sonidos americanos con otros europeos para gestar una música que también puede ser considerada cosmopolita¹¹⁴. El adjetivo del vals, entonces, adquiere pleno significado como producto del continente, aunque en realidad hiciera referencia a contextos muy específicos como los eran de ciudades sur peruanas y bolivianas durante la primera mitad del siglo XIX¹¹⁵.

No se sabe dónde compuso Ximénez este y otros vales del cuaderno de guitarra en cuestión. Pudo ser en Arequipa, ciudad donde la guitarra, según Pereyra y Ruiz, se tocaba “en los estrados (el salón) y la plebe” (Pereyra 2009, [1816] 70), pero ésta ya había iniciado su repliegue en el primer espacio en favor del piano, lo que el presbítero canario reconoce antes de su marcha de la ciudad en 1814 al escribir que “en el día se ven en muchas casas de Arequipa excelentes pianos ingleses, bien recibidos y tocados con primor por estas damas, persuadidas del bello adorno que da al amable sexo la música” (Pereyra 2009, [1816] 70). Sucre ya usaba el piano relacionado con el yaraví, como se ha visto en el *Yaraví de Chuquisaca*, y tal vez por esta mudanza en el gusto local, Ximénez produjo una versión de este vals para piano, para ir acorde con la moda y

¹¹⁴ Izquierdo ha atribuido este lenguaje ximeniano que recurre a yaravíes, danzas sesquiáteras y otros ritmos y melodías a la dicotomía entre Ilustración y Contra ilustración e indica que Ximénez podría ser una expresión de esta última corriente, es decir, una reacción contra la tendencia universalista de la Ilustración, para favorecer lenguajes locales (Izquierdo 2015). Aunque la propuesta es interesante, difiere de esta explicación, sobre todo porque el movimiento contra ilustrado llegó a América en época muy posterior y porque el uso de tópicos puede explicar mucho mejor el empleo que hace Ximénez de música hoy llamada tradicional en géneros instrumentales académicos. La presencia de tópicos “folk” o populares ya era común en música ilustrada y cosmopolita como la de Haydn y Mozart a finales del siglo XVIII, precisamente por el uso de referentes considerados universales en aquella época. Las audiencias estaban familiarizadas con tales tópicos cuyo sentido se desdibujó en tiempos ulteriores hasta perderse por completo.

¹¹⁵ Recuérdese que el benefactor de Ximénez, el mariscal Santa Cruz se hallaba, en el momento en que Ximénez se trasladó a Sucre, al frente del proyecto político conocido como la Confederación Peruano Boliviana que buscaba unificar ambos países.

la preferencia por el piano como instrumento solista. Hay que añadir que el título de 'al estilo americano' sólo figura en la versión para piano y en otra copia para guitarra en una colección privada, y no en la que se conserva en la Universidad de San Francisco Xavier.

Otro detalle de esta obra es que uno de los tópicos de yaraví que emplea el tempo mediano o casi lento, podría ser propio de los vales de la época y lugar. Ya se ha visto cómo el vizconde de Sartiges se muestra incapaz de comprender el vals arequipeño, tan lento y con movimientos de brazos y manos, y que también se extraña por la presencia del minué en los mismos salones. La semejanza de compás entre vals y minué tal vez haya producido un tipo que prefiero llamar 'vals aminuetado', un vals más lento y cadencioso que el vals alemán y que daba ocasión a movimientos distintos a los empleados en la versión europea, exactamente como lo describía Sartiges. Los acompañamientos del *Vals en el estilo americano* y otros vales de Ximénez presentan elementos más cercanos al minué que al vals mismo. En realidad, Ximénez también fue un cultor asiduo del minué pues se conocen cien composiciones suyas de este género.

5.4. Elementos sonoros en el tópico del yaraví.

El yaraví ximeniano, como canción y tópico, emplea varias de las características que ya se han descrito en el capítulo anterior, lo cual establece una relación de continuidad con el repertorio temprano. A continuación, se describen en forma breve aquéllas que ya se han analizado y se incide en las que resulten diferentes o novedosas.

5.4.1. Afecto: temática del texto y relación con el material instrumental.

El yaraví en Ximénez mantiene las mismas características de canción amorosa y doliente que se consideraron en el repertorio anterior a

él. El contraste con otras canciones amorosas con temáticas tristes es que las canciones de yaraví son entonadas en primera persona, se refieren a la experiencia directa del cantor y contienen una explícita referencia a las lágrimas o al dolor, mientras que las otras pueden abarcar expresiones de reproche y lamento, pero escritas desde una perspectiva estoica o simplemente narrativa, que mantiene una distancia con los sucesos. Para la época de Ximénez, tales moldes textuales eran tan comunes que en adelante los yaravíes empezaron a imitar estas figuras y tonos narrativos.

El hecho de que Ximénez empleara voz y guitarra o piano en las canciones profanas obedecía a los imperativos de la moda de la época que indicaba acompañar las canciones con los instrumentos que estuviesen más a mano. Más adelante se observa cómo a veces las ediciones musicales podían incluir ambos instrumentos para facilitar su entonación en los salones.

El empleo de flautas en música de cámara y música religiosa podría obedecer a otras razones. La flauta ya estaba bien establecida en Arequipa como instrumento sacro y de salón a finales del siglo XVIII¹¹⁶. Decir que Ximénez lo empleaba como evocación de las quenás con que se decía que los indígenas acompañaban sus lastimeros cantos en las solitarias cumbres resulta muy atrevido. Más bien parece que empleó recursos que estaban a mano, con instrumentistas disponibles en su entorno, tal como procedían otros tantos compositores al aprovechar lo que las capillas de provincia ponían a su disposición.

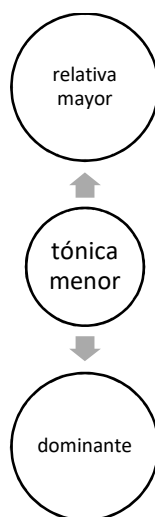
¹¹⁶ La flauta aparece mencionada como instrumento usado en grandes solemnidades religiosas a partir de 1820 y se mencionan nombres de flautistas como miembros estables de la capilla de 1843 en adelante, pero es muy posible que ya se permitiera su uso desde antes, sobre todo por la naturaleza del repertorio. Por desgracia las fuentes del período de 1819-1843 de la Catedral de Arequipa se han extraviado (Cf. Vega, 2011, 133 y 196). El *Yaraví de Nabad* es una prueba del uso sacro de este instrumento en ceremonias especiales como la Natividad o la Pascua.

5.4.2. Tonalidad y giros armónicos

Las variantes armónicas empleadas por Ximénez son muy semejantes a las mostradas en los yaravíes estudiados en el capítulo anterior, pero cambia la importancia que alcanzaba la relativa mayor en las progresiones. El modelo solar de Ratner sigue siendo útil para representar su despliegue armónico y también la mayor importancia que tenía en su lenguaje la región de dominante tanto de la tónica menor como de la relativa mayor.

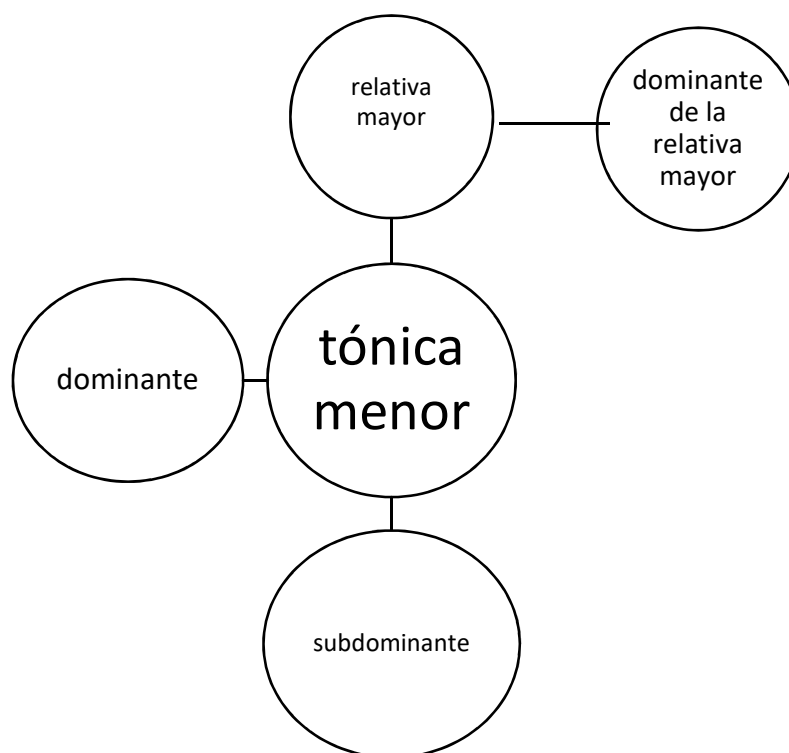
En sus canciones cortas, tanto sacras como profanas, parece preferir un movimiento armónico muy semejante a los yaravíes de Pereyra:

Esquema N° 5.2: el modelo solar armónico en los yaravíes cantados.



Pero en las obras instrumentales, donde la extensión y complejidad de las obras permitía mayores audacias, el esquema se expandía hacia otras regiones, como la dominante de la relativa mayor o la subdominante.

Esquema N° 5.3: el modelo armónico en los yaravíes instrumentales.



5.4.3. Compás y ritmo.

En Ximénez la medición del compás no es un asunto definido. El empleo de tiempos binarios, ternarios y sesquiálteros se produce por igual e incluso se encuentran combinaciones métricas en las canciones como en el *Yaraví N° 8*, el *Yaraví N° 29* y el *Triste N° 35*, en los cuales se alternan métricas binarias y ternarias según sea su necesidad. En las obras instrumentales prefirió siempre los ritmos en 4/4 mientras que los sesquiálteros sólo los usó en las canciones profanas. El compás no parecía mostrar una regla uniforme en el yaraví de su tiempo (ni en el actual).

En cuanto al tempo, este se conservaba en andante o lento, pero un recurso peculiar del acompañamiento podía cambiar esa sensación. En la “Tercera Meditación del Cuarto día” de las *Meditaciones*, entre los

compases 162 y 226 cambió la figuración del acompañamiento y el compás. De un 4/4 pasó a un 2/4 y añadió una figura de *osstinato* al bajo. Este cambio motivico genera la sensación de ritmo bailable, aunque la melodía siga respondiendo a los patrones de yaraví.

Ejemplo N.º 5.3 El cambio de acompañamiento en la tercera meditación del cuarto día.


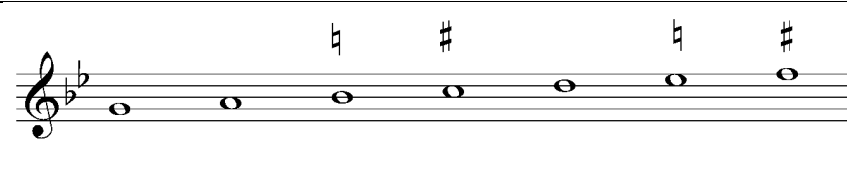

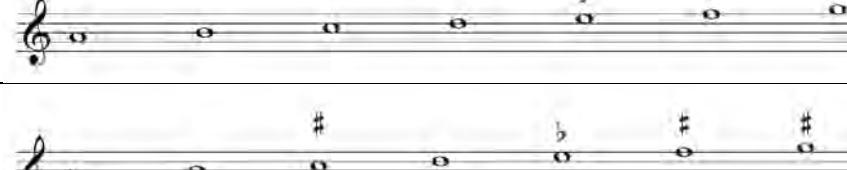
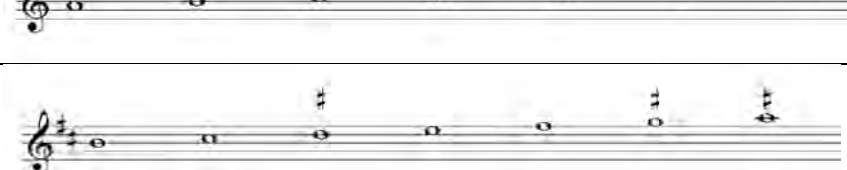
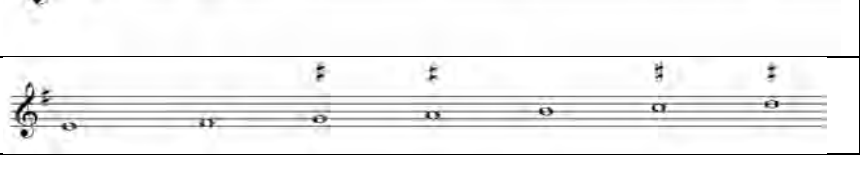

The image displays a musical score for three instruments: Violin 1, Violin 2, and Violonchelo (Cello). The score is written in 2/4 time. The Violonchelo part features a rhythmic ostinato pattern, while the Violin parts have melodic lines with some rests and accidentals. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Este patrón de acompañamiento es muy semejante a las cashuas y huaynos posteriores y presenta un carácter bailable. En este caso, Ximénez usó la cashua como un tópico distinto, con sus propios componentes, aunque algunos fueran comunes al yaraví¹¹⁷. ¿Por qué lo hizo en una obra religiosa que claramente no es para bailar ni para una ocasión festiva? Lo más probable es que se tratara de un elemento de oposición, de contraste, visto desde la lógica compositiva clasicista. En otras *Meditaciones* había introducido danzas pastorales o marchas solemnes para crear contraste con las melodías de yaraví, como ocurre con las *Meditaciones* del segundo y tercer día.

¹¹⁷ En el capítulo IV me refiero a cómo Toribio Del Campo decía que el yaraví compartía las mismas características con otras danzas y bastaba cambiar ligeramente el tempo o algún elemento para mudar de carácter. Aquí parece cumplirse esa condición.

5.4.4. Escala, cromatismos y giros melódicos en el yaraví ximeniano

La escala menor con alteraciones efímeras es de uso común para Pedro Ximénez. Aquí presento un resumen del tipo de escala empleada que es el mismo que se analizó en el capítulo IV. Los cromatismos se utilizan como cadencias ascendentes, aunque Ximénez también introduce cadencias ascendentes sobre el quinto grado o cadencias descendentes sobre el primer grado.

Melodía de yaraví	Tipo de escala
<i>Yaraví a Dúo para Nuestra Señora de Belén.</i>	
<i>Oda de Safo, Meditaciones: cuarto día y</i>	
<i>A Chile</i>	
<i>Yaraví N° 29</i>	
<i>Triste N° 35</i>	
<i>Yaraví N° 8</i>	
<i>Salutación N° 1</i>	





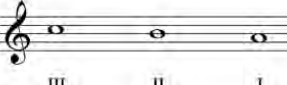
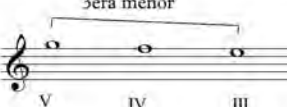

Segundo movimiento del <i>Cuarteto Op. 55</i> y <i>Meditaciones</i> : tercer día	
Quinto movimiento del <i>Divertimento Op. 43</i> y <i>Meditaciones</i> : segundo día	
<i>Vals en el estilo americano</i>	






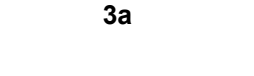
Tabla N° 5.3. Escalas en las melodías de yaraví de Ximénez.









5.4.5. El perfil melódico descendente y ascendente: el primer y el tercer grado. Las ornamentaciones como sello ximeniano del yaraví prerromántico.

Las líneas melódicas de Ximénez imitan aquéllas de los yaravíes más tempranos pues tienen un diseño descendente. Como compositor formado dentro de los cánones clásicos, tendía a no repetir el clímax de la melodía, al cual llegaba en la primera parte de esta para iniciar luego un perfil descendente. La conclusión podía darse sobre el tercer grado (ya se habló sobre la propensión de los modos menores a tener su mediación en el tercer grado) o sobre el primero, sin importar las modulaciones y progresiones armónicas, especialmente en las obras de mayor extensión. Por otro lado, en el capítulo anterior, al referirme a la *Cashuyta* y los yaravíes de la colección Pereyra, se hace hincapié en las diversas ornamentaciones de la línea melódica. Los mismos patrones descritos allí se presentan en Ximénez, pero con una precisión tal, en correspondencia con el estilo galante, que llegó a emplearlas como fórmulas melódicas específicas que variaban poco,

de acuerdo con el compás, o se transportaban según las progresiones armónicas y las modulaciones de las secciones correspondientes. Estos patrones en los finales de las frases son tan recurrentes que incluso su presencia indicaba que, en efecto, era esta canción a la que se hacía referencia. En el siguiente cuadro se resumen los tipos de finales de frase y las fórmulas de ornamentaciones melódicas que empleaba como parte del tópico yaraví.

Tipo de motivo	Ejemplo	Obras.
Motivo principal	<p>Motivo principal: (V-IV-III)</p>  <p>Poco frecuente en su forma sin ornamentaciones.</p>  <p>En tono mayor (La emplea Ximénez cuando modula a la relativa mayor)</p> 	<p><i>Yaraví N° 8</i> <i>Salutación N° 1</i> <i>Meditación 2-1</i></p>
Variación grupeto a 1	<p>1a.</p> 	<p><i>Oda de Safo, Salutación N° 1</i> <i>Divertimento Op. 43 (5),</i> <i>Meditación 2-1, Meditación 2-3,</i> <i>Meditación 4-1,</i> <i>Meditación 4-3. Yaraví N° 29</i></p>

	<p>1b:</p> 	<p>Yaraví N° 8</p>
<p>variación bordadura</p> <p>2:</p>	<p>2a:</p> 	<p>Yaraví N° 8</p>
	<p>2b</p> 	<p><i>Oda de Safo, Yaraví a la Virgen de Belén, Salutación N° 1, Segundo movimiento del Cuarteto Op. 55 Meditación 2-1, Meditación 2-3, Meditación 4-1, Meditación 3-1</i></p>
	<p>2c</p> 	<p>Oda de Safo</p>
	<p>2d</p> 	<p>Yaraví 8 A dónde Yaraví a la Virgen de Belén</p>
<p>Variación escala descendente</p> <p>3:</p>	<p>3a</p> 	<p>Meditación 4-1, Oda de Safo</p>

			
		3b  	<i>Oda de Safo</i> <i>Yaraví N° 8</i> <i>Meditación 4-1</i> <i>Meditación 4-3</i>
Variación grupeto invertido	4: b		<i>Yaraví 8,</i> <i>A dónde</i> <i>Yaraví a la Virgen de Belén</i> <i>Salutación N° 1</i> <i>Divertimento op. 43 (5)</i> <i>Cuarteto op 55 (2)</i> <i>Med 2-1</i> <i>Med. 2-3</i> <i>Med 4-1</i> <i>Med. 4-3</i>
Variación unión de 1 y 4	5:	 aparece en los yaravíes de 6/8	<i>A dónde</i>
Variación 6		6a 	<i>Oda de Safo ,Yaraví N° 8,</i> <i>Meditación 2-3, Meditación</i> <i>4-1, Meditación 4-3, Yaraví</i> <i>N° 29</i>
Variación sensible intercalada	7:	7a  	<i>Yaraví N° 8, Yaraví N° 29</i>
		7b	<i>Meditación. 2-1</i>

		
--	---	--

Tabla N° 5.4. Patrones melódicos y ornamentaciones de finales de frase en el yaraví ximeniano: figuras descendentes sobre el tercer grado.

Motivos y variantes.	Sobre I grado (a veces el V)	Otras colecciones
Motivo principal.		<i>Yaraví a la Virgen de Belén.</i>
variación a: bordadura		<i>Salutación 1</i>
variación b: apoyatura doble		<i>Salutación 1. Triste N° 35.</i>
variación c: trino doble.		<i>Salutación N° 1, Meditación 2-3</i>
Variación d: Escapada con sensible sobre I		<i>Divertimento Op 43 (5) Meditación 4-3</i>

Tabla N° 5.5. Patrones melódicos y ornamentaciones de finales de frase en el yaraví ximeniano: Patrones ascendentes sobre el primer grado.

5.4.6. Comportamiento de las voces: terceras paralelas, falsa relación

En casi todos los ejemplos de yaraví de Ximénez se encuentra las voces melódicas por terceras paralelas produciendo en ocasiones las llamadas falsas relaciones por terceras, una característica que se repetirá con cierta frecuencia en el repertorio de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Aquí un ejemplo:

Ejemplo N° 5.4. Falsas relaciones por terceras paralelas. *Divertimento Concertante Op. 43*, quinto movimiento cc. 59-62. La falsa relación se da entre fa natural de la segunda voz y el fa sostenido de la primera voz n el compás 60.



5.4.7. La irregularidad de las frases. Esquemas galantes más escasos.

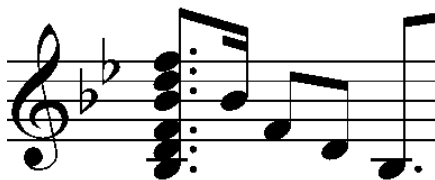
Las canciones de Ximénez tienen en común con los yaravíes de Pereyra (el de Arequipa y el de Potosí) la irregularidad de las frases. La diversidad de medidas de los versos y la no estandarización de un compás específico dieron por resultado que las frases melódicas, si bien podían construirse en partes iguales no guardaban entre sí una proporción estricta. Dentro de la misma canción pueden presentarse frases de dos, tres y cuatro compases, como luego se observa que ocurrió con el yaraví posterior, donde dicha irregularidad es una de sus características más notables. En Ximénez también disminuyen los esquemas galantes que se han visto en ejemplos anteriores, hasta el punto de que sólo identifiqué una *fonte* en el *Yaraví N° 8*. Aunque aún falta por emprender estudios estilísticos amplios en su obra,

sus canciones muestran, más que esquemas, según los definió Gjerdingen (2007, 516-548), fórmulas melódicas que podían emplearse en diferentes combinaciones.

5.4.8. Los bordoneos e interludios.

La presencia de los bordoneos o interludios instrumentales es tan frecuente que se convierte en uno de los elementos más comunes del tópic de yaraví. Al final de cada frase o verso de la canción, la aparición de este motivo en el bajo (mano izquierda del piano o tocados por el bajo o violonchelo) es tan constante que puede anticiparse incluso en las canciones donde el acompañamiento no está escrito. El motivo es un arpeggio descendente con una figuración de saltillo, corchea y negra, el mismo patrón que aparecía en el *Yaraví de Chuquisaca* y el *Yaraví de Arequipa* de la colección Pereyra. La semejanza con los interludios de este último da pie para pensar que esta fórmula de acompañamiento era común en la variante arequipeña en tiempos de Ximénez y que siguió empleándose hasta poco después de la mitad del siglo.

Ejemplos N° 5.5. Motivo de bordoneo del bajo en las canciones de Ximénez.



La única obra que presenta variantes de este bordoneo es el segundo movimiento del *Cuarteto concertante Op. 55*. En lugar del motivo explicado antes, aparecen una serie de modificaciones cuyo sentido es bastante obvio: es apenas una variación estilizada del patrón original

Ejemplo N° 5.6. Patrones de bordoneo en el segundo movimiento del Cuarteto Concertante Op. 55. Compases 6 y 8



5.4.9. Figuras retóricas.

Entre las figuras retóricas heredadas del período anterior, llama la atención el uso de melismas de lamentación sobre la interjección ¡ay! muy semejante al que aparecen en el *Yaraví de Chuquisaca*, como se describe en el capítulo anterior. Este recurso es mucho más enfático y largo en el canto religioso que en el profano.

Ejemplo N.º 5.7. El melisma de lamentación en el Yaraví a la Virgen de Belén. Compases 28-30

Ejemplo N° 5.8. el melisma de lamentación en La Oda de Safo. Compases 16-17

La obra de Pedro Ximénez sirve como testimonio de cómo se oía y se pensaba el yaraví en los salones arequipeños y sucrenses de la primera mitad del siglo XIX, pero infortunadamente no se han hallado otros repertorios sobre yaraví galante y yaraví prerromántico de otros lugares para establecer comparaciones. Después de Ximénez, las fuentes que se encuentran son recopilaciones hechas por viajeros, arreglos para el piano de algunos músicos que escucharon la canción con curiosidad y folcloristas interesados en recuperar melodías consideradas tradicionales y, por lo tanto, valiosas, en un momento en que lo popular y lo folclórico se volvieron categorías de estudio. Pero entre tales trabajos y este compositor media una distancia de treinta a cincuenta años. En ese lapso, tales canciones eran tan comunes y difundidas que nadie consideraba necesario escribirlas. Formaban parte de una práctica colectiva y muy extendida, muchas de sus características habían sido construidas durante décadas y provenían de herencias muy diversas y se adaptaron tanto a entornos como a prácticas específicas de fiesta y tertulia.

En el siguiente capítulo se revisan los últimos repertorios del siglo y los de la centuria siguiente, cuando el nacionalismo tanto político como cultural se interesó en los materiales de transmisión oral y buscó construir discursos diferentes a los que se habían enunciado hasta entonces. El yaraví como canción identitaria empezó a aparecer en los testimonios de viajeros como definición de gentilicios (lo peruano, lo arequipeño, lo ayacuchano, lo cusqueño, lo quiteño) en lugar de las antiguas referencias sobre lo indígena y lo melancólico.

CAPÍTULO VI.

DE CANCIÓN ROMÁNTICA A CANCIÓN IDENTITARIA: EL YARAVÍ DE FINALES DEL SIGLO XIX Y DEL SIGLO XX.

6.1. La canción romántica y el espíritu nacional. Las fuentes escritas.

En 1862, se publicó en Lima de manera póstuma el libro *Geografía del Perú*, de Mateo Paz Soldán (1812-1857), matemático, astrónomo y geógrafo, arequipeño de nacimiento, en el cual se describía el yaraví en los siguientes términos¹¹⁸:

Es el yaraví una música **nacional** triste y monótona, que con sus sentidos acentos expresados en armonía de canciones en que reina el dolor y sentimiento, ora por la crueldad del objeto amado, ora por su ingratitud, ora porque se halla ausente, penetra hasta el fondo del corazón y lo rompe en mil pedazos, sobre todo cuando la persona que lo entona es la que produce el amor [...] las penetrantes y sentidas notas del *yaraví* llenan el alma de mil inexplicables tormentos hasta cierto punto dulces y gratos, porque nacen del **amor**. [...] Las lágrimas corren abundantemente de los ojos y los suspiros ahogan la

¹¹⁸ Llama la atención que en un libro de geografía de la época (que abunda en datos sobre división política, ciudades, población, producción económica y particularidades territoriales de las provincias peruanas) aparezca una descripción tan extensa sobre una canción y no sobre otras. Es como si Paz Soldán considerase que el yaraví servía para representar la totalidad de la música “nacional”, como él mismo la calificó, e incluso colocó ejemplos escritos para insistir en su importancia. No hay definiciones, descripciones ni ejemplos de cashuas, huaynos ni zamacuecas en el resto del volumen ni referencia a cualquier otro canto o danza del Perú de entonces.

respiración, si las personas que cantan esta música **nacional** tienen voz plañidera y belleza de formas y facciones. Cada nota es un agudo puñal que atraviesa de parte a parte el corazón: cada apoyatura lastima el alma y no hay fiera que a la melodía de tan penetradores acentos no se echará a los pies del que la produce [...] Cuando las personas que lo entonan son el objeto de las **adoraciones** de alguno de los oyentes, su alma se ve inundada por torrentes del más entusiasta **amor**: el yaraví en alta noche sirve de Serenata y hace despertar dulcemente al que se dirige (Paz Soldán, 1862, 32-33) (el énfasis es mío).

Dos conceptos se destacan del discurso de Paz Soldán por la insistencia con que se enuncian: el amor y lo nacional contenidos en una canción que sigue describiéndose como triste. El fragmento viene precedido por otro que describe la situación del indio, el cual vive, según el autor, una situación inhumana al ser tratado “como una bestia de carga” y expresa sus penas al tocar la quena, la cual es

verdadera expresión de los sepulcros [...] repitiendo endechas y tan sentidas quejas que el hombre más feroz lloraría al escucharlas [...] y sus danzas y sus cantos y sus diversiones no son las danzas, los cantos ni las diversiones del hombre de otros lugares; sólo son una viva representación del congojoso estado de su espíritu al verse sin honra, sin libertad y sin patria (Paz Soldán 1862, 30).

Paz Soldán describe la canción desde la perspectiva romántica, definiéndola como expresión de los sentimientos y vinculándola con un origen geográfico en particular. Usa la vieja asociación de triste-indio-yaraví, pero añade una frase que es muy específica: “El indio es el dueño primitivo del territorio peruano” (Paz Soldán 1862, 30). Lo “nacional”, adjetivo un tanto amplio que en los primeros tiempos independientes no tenía un uso tan

común, empieza, a mediados de siglo, a mostrar delimitaciones más precisas, en coincidencia con la construcción de las ideas de nación en América Latina. Lo indígena se identifica entonces como algo perteneciente a —o constituyente de— la nación; por lo tanto, las canciones que tienen esta procedencia se consideran nacionales.

Como canción romántica, el yaraví ha dejado de lado ciertas expresiones galantes, pero conserva algunas características musicales de la época anterior. Paz Soldán las enumera con detalle:

- a) Tono menor
- b) Abundancia de cromatismos
- c) Ornamentaciones como apoyaturas, ligados, calderones y trinos
- d) Sin compás determinado, pero hay algunos que son de 3/8, 6/8 y 3/4
- e) Forma libre
- f) Acompañamiento de guitarra es el más común, pero también se usa el piano, dos queñas o de la bandurria (mandolina) tocada con plectro.
- g) Canto a dos voces
- h) Letras en versos hexasílabos, octosílabos, octavas y glosas, así como uso común del pie quebrado que combina versos de ocho sílabas con otro de tres (El yaraví continúa sin poseer una forma literaria fija.) (Paz Soldán 1863, 31-32)

A continuación, Paz Soldán cita tres yaravíes que habían sido publicados en 1852 en el libro *Antigüedades Peruanas* que escribieron en conjunto Mariano de Rivero y Ustáriz (otro arequipeño) y el suizo Johann von Tschudi, quien recopiló estos ejemplos sonoros en un viaje que hizo a Perú entre 1838 y 1843¹¹⁹. Al mencionar estas canciones, estos autores pretendieron vincularlas directamente a la herencia incaica¹²⁰ (Rivero y

¹¹⁹ Este libro fue publicado tres años antes de la muerte de Mateo Paz Soldán, por lo que éste alcanzó a colocar los ejemplos musicales en el manuscrito de su *Geografía*, obra que publicó su hermano Mariano ocho años después de su muerte.

¹²⁰ No resulta tan descabellada esta pretensión si recordamos que en este siglo el yaraví sigue siendo representación de lo indígena. Los viajeros y exploradores de la época aun

Tschudi 1852, 137-141), pero Paz Soldán no siguió ese argumento y las usó para ilustrar la descripción de los yaravíes de su propia época, que resulta más confiable por su relación con el entorno en el que nació y se educó. Menciona, además, que el yaraví se cantaba con asiduidad en las ciudades del sur como Arequipa, Cusco, Puno, en Bolivia y en otras ciudades del norte y la costa del Perú.

Los ejemplos recogidos por Rivero y Tschudi muestran una notable congruencia con los yaravíes de Pedro Ximénez puesto que fueron recogidos en la misma época en que el arequipeño desplegaba su oficio en los salones de Sucre y parecen corresponder al tipo de yaraví que se hallaba en uso en las ciudades que menciona Paz Soldán. Esto sugiere relaciones interprovinciales y repertorios comunes.

Los ejemplos de Tschudi presentan ciertas características peculiares que vale la pena mencionar. Los *Yaravíes I y III*, en sol menor y re menor respectivamente, son yaravíes que guardan relación tanto con el repertorio ximeniano como con el de la colección Pereyra. Ambos fueron arreglados para el piano (aunque con ciertos errores en la armonización) con la línea melódica por terceras paralelas en la mano derecha y un bajo dinámico en la izquierda escrito en figuraciones de corcheas. Aquí se presentan los dos primeros.

lo describen como producto andino por excelencia, pero son los mismos que confunden el contexto en que realizan sus viajes con el del pasado mítico precolombino.

Ejemplo 6.1. *Yaraví I en sol menor*

I. Yaraví en sol menor

citado por Mateo Paz Soldán

♩ = 60

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (F major/D minor). The tempo is marked as ♩ = 60. The notation shows a piano accompaniment with chords and moving lines in both the treble and bass staves.

8

Musical notation for measures 8-15. The notation continues the piano accompaniment with various chordal textures and melodic fragments.

16

Musical notation for measures 16-23. This section includes a repeat sign (double bar line with two dots) indicating a return to a previous musical idea.

24

Musical notation for measures 24-30. The notation shows further development of the piano accompaniment.

31

Musical notation for measures 31-37. The piece concludes with a final cadence and a double bar line.

Ejemplo 6.2. *Yaraví III en re menor*

III. Yaravi en re menor

Del libro de Mateo Paz Soldán

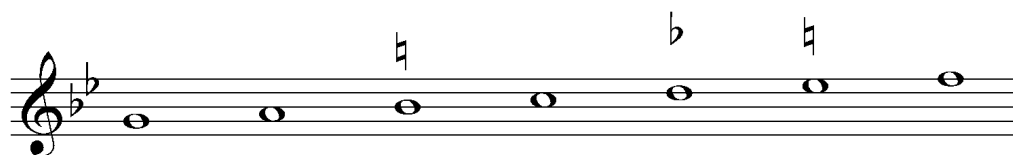
$\text{♩} = 60$

The musical score is presented in two systems, each containing three staves (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 27 measures. The first system covers measures 1 through 11, and the second system covers measures 12 through 27. The music features a mix of chords, arpeggios, and melodic lines, with some measures containing rests or specific rhythmic patterns.

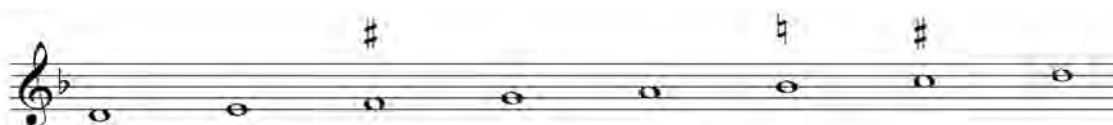
Las melodías utilizan la escala menor con alteraciones efímeras en los grados III, VI y VII (aunque el *Yaraví I* no presenta sensible), hay abundancia de cromatismos, falsas relaciones por terceras y ornamentaciones.

Ejemplo 6.3. Escalas de los *Yaravíes I y III* recopilados por Johann Tschudi (citado por Mateo Paz Soldán). Las alteraciones sobre las notas de refieren a alteraciones efímeras que pueden aparecer o desaparecer según la dirección de la melodía.

a) *Yaraví I en sol menor*



b) *Yaraví N° III en re menor*



La introducción es larga y con ciertos giros melódicos propios de la música instrumental de la época, pero, sobre todo, el bordoneo es idéntico a los empleados por Ximénez y algunos de Pereyra: arpegios descendentes con motivos rítmicos de corchea con puntillo (o su silencio), semicorchea y dos corcheas con negra.

Ejemplo 6.4. Patrones de bordoneo o interludio instrumental en a) *Yaraví I* y b) *Yaraví II* recopilados por Johann Tschudi.



De la misma manera, los giros melódicos al final de la frase y las ornamentaciones son menos abundantes que en Ximénez, pero muy semejantes a los que este autor muestra. Continúan apareciendo motivos descendentes sobre el tercer grado y ascendentes sobre el primer grado.

Ejemplo 6.5. Giros melódicos de fin de frase.

- a) **Giros descendentes sobre tercer grado: normal y grupeto a (*Yaraví I*).**
cc 12-13; 28-29.



- b) **Giros ascendentes sobre primer grado: *Yaraví I* cc. 24-25.**



El *Yaraví II en la menor*, por otro lado, no parece ser precisamente un yaraví. Ocurre con él lo mismo que sucedía con la melodía de la tercera meditación del día cuarto de las *Meditaciones para el Quinario* de Pedro Ximénez que se vio en el capítulo V: una melodía de yaraví se volvíaailable por el simple recurso de cambiar el patrón de acompañamiento.

Ejemplo 6.6. *Yaraví II en la menor*

II. Yaraví en la menor

The musical score is presented in a grand staff with two systems of two staves each (treble and bass clef). The time signature is 2/4. A tempo marking of ♩=60 is placed above the first measure. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of five systems of two staves each, with measure numbers 1, 5, 9, 14, and 19 indicated at the beginning of each system. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef, often using chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

En este caso, el mismo patrón que Ximénez ofrecía en la *Meditación* es empleado aquí. El *Yaraví II* no tiene bordoneo, y su ritmo se vuelve más agitado y marcado gracias a este patrón de acompañamiento.

Ejemplo 6.7 Motivos de acompañamiento: a) *Tercera Meditación* del Cuarto día del *Quinario* de Ximénez cc161-162 y b) *Yaraví II* recopilado por Johann Tschudi cc. 1-2.



dieciséis años antes, Paz Soldán había descrito como canción amorosa y “nacional”:

¿Qué cosa es un yaraví?

Si nos viéramos en la necesidad de definir el yaraví, tal vez no podríamos hacerlo. Esas composiciones nada nos dicen a la cabeza y han conmovido dulcemente nuestro corazón desde la infancia. Al hablar de ellas recordamos siempre que, siendo niños, nos reclinábamos en el regazo maternal para oír las dulces notas del yaraví; y nos adormíamos con el blando arrullo de su triste música. [...]. Los que hemos nacido en las faldas del Misti, y que desde la niñez estamos acostumbrados a respirar el aire frío de las cordilleras, podemos comprender mejor que nadie las impresiones que produce el yaraví. El indio inventor de esta composición la entona en su *quena* y acompaña la tonada con versos de indecible ternura, que tienen en quechua una dulzura y expresión a las que el castellano no las podría reproducir (Moscoso 1878, 31).

Las referencias a la *quena* y a la expresión en quechua llaman la atención. Si bien la *quena* podía ejecutarse en ciertos contextos (estuvo en boga en Arequipa hasta la tercera década del siglo XX¹²¹), el quechua no era un idioma que se hablara en la ciudad¹²². Los yaravíes de aquel entonces se cantan en su totalidad en castellano y se emplean la guitarra y luego el piano para acompañarlos. Por otro lado, la mención específica a un

¹²¹ Cf. Vega 2006, Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía, 1919-1930.

¹²² Otras ciudades como Cusco, Sucre y Potosí tenían más cercanía y familiaridad con el quechua. En Arequipa, algunas palabras provenientes del quechua y del aymara pasaron al habla cotidiana, pero no se habló el quechua propiamente dicho en los territorios colindantes con la ciudad, aunque sí se habla en las zonas altas de la región. Juan Carpio ha estudiado las particularidades del habla popular arequipeña y su relación con lenguas originarias en su *Diccionario de Arequipeñismos* (Carpio 1999). En épocas relativamente recientes, la migración ha ocasionado que ambos idiomas estén más difundidos en la región urbana.

recuerdo de infancia pone a esta canción en una nueva categorización como canción de la memoria¹²³. Otro punto interesante es la asignación de roles femeninos en el canto del yaraví hogareño¹²⁴.

El interés por la música “auténtica” del Perú empezaba a mostrarse. Eran ya los tiempos en que el origen sí importaba. El tópico retórico había cedido lugar a la canción romántica primero y a la canción identitaria después, por lo que el yaraví empezó a utilizarse como canción nacional para designar lo peruano (o lo quiteño, o lo boliviano).

6.2. La canción nacional en las fuentes. El yaraví como canción identitaria.

Un poco antes, en 1863, llegó al Perú Claudio Rebagliati, músico italiano que llevaba ya algunos años de residencia en Chile y que después de un tiempo de estancia en Lima compuso obras que recogían canciones y danzas populares, como la obertura orquestal *Un 28 de Julio en Lima* que incluía melodías tradicionales limeñas (1868) y que impresionó lo suficiente a José Bernardo Alzedo como para permitirle restaurar el Himno Nacional del Perú, del que era autor¹²⁵. En 1870, publicó su *Álbum Sudamericano*,

¹²³ Ese tipo de evocación del entorno familiar puede encontrarse en la actualidad en muchas familias que asocian al yaraví no con un canto sentimental, sino con un canto de la infancia, que expresa un sentido de pertenencia a una comunidad determinada

¹²⁴ En la página 14, el mismo Moscoso dice “por muchos años se ha mirado en Arequipa como un ramo de la educación del bello sexo el aprendizaje de la letra y música de los yaravíes de Melgar” (Moscoso 1878, 14). Los roles de género en la interpretación de la canción no eran un detalle menor, pues en los espacios privados como el salón y la casa, el canto estaba a cargo de mujeres, solas o en dúo. Julio Mendívil ha resaltado que la mujer cantaba canciones de amor y arrullaba a los niños y que esto la presenta como un ser emocional y no racional, ya que canta para el corazón y no para la cabeza. La descripción del yaraví como triste tiende a hacerlo mujeril, al menos en contextos domésticos (Comunicación personal de Julio Mendívil, mayo de 2019). En otros espacios, como el estrado público, la serenata y la fiesta popular, el yaraví era entonado por hombres.

¹²⁵ La falta de una versión canónica que sirviera de modelo a todo el país había propiciado la aparición de arreglos y versiones que alteraron la naturaleza del himno. Rebagliati “restauró” y dio a conocer una versión que fue aceptada por Alzedo y que varios años después fue declarada “intangible” y que es la versión que se canta en la actualidad. Puede

una colección de veintidós piezas populares arregladas para piano, en donde manifiesta lo siguiente:

Esta colección comprende varias danzas y melodías populares inéditas y anónimas, conocidas en Sud América sólo por tradición, y por lo mismo ejecutadas de diversos modos y siempre incorrectamente. Mi intención ha sido sujetarlas a las reglas del arte, cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar, y que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajón, instrumentos con los cuales se acompañan siempre. Su publicación, de puro interés americano, está dirigida a conservar en forma correcta temas que el tiempo haría olvidar seguramente para siempre (Rebagliati [1870] 2010, 3).

El reconocimiento de lo popular y la importancia concedida al origen son categorías importantes dentro del discurso de Rebagliati, aunque carezca de lógica reconocer la originalidad del material y luego pretender “corregirlo” de acuerdo con ciertas “reglas del arte” consideradas universales y que no lo eran tanto. El “puro interés americano” demuestra que el italiano se decidió a realizar este *Álbum* en consonancia con la demanda de los repertorios “propios”¹²⁶. El hecho que subraye la necesidad de “conservar en forma correcta temas que el tiempo haría olvidar seguramente para siempre”, sugiere ya una preocupación por aquellos aires de transmisión oral que cambiaban lo suficientemente rápido como para despertar sentimientos de pérdida. La conciencia de “lo propio” impulsaba a las audiencias a atesorar aquellas canciones que reconocían como diferentes a otras provenientes del exterior.

encontrarse un minucioso estudio de este proceso en Carlos Raygada *Historia Crítica del Himno Nacional* (1954).

¹²⁶ Es probable que se trate del mismo impulso que hizo que el hijo de Pedro Ximénez se decidiera a publicar los yaravíes de su padre como se explica en el capítulo V.

Para cuando Rebagliati se instaló en Lima y produjo estas obras, incluida la revisión del himno, el Perú se hallaba inmerso en el entusiasmo colectivo producto de la victoria del combate del 2 de mayo de 1866 contra España y en la bonanza económica derivada de la explotación guanera. La euforia colectiva que siguió a aquel éxito militar impulsó la búsqueda de productos nacionales que sustentaran el orgullo y la sensación de pertenencia a una nación que, hasta entonces, no había definido apropiadamente sus propios límites, contenidos, discursos y símbolos.

La “corrección” o “adecuada” adaptación de aires nacionales para ser interpretados en salones, era una tendencia bastante común y lo demuestran otras ediciones para difundir repertorio local. Las zamacuecas y yaravíes que Rebagliati recogió y arregló para piano acusan distintas procedencias. Algunos son yaravíes de los Andes su peruanos como *El pajarillo*, que hoy todavía se canta en la ciudad de Arequipa con una melodía muy parecida, y también *Al cielo pido la muerte, ¡Qué fatal es mi destino!* y *Los imposibles*. El quinto yaraví, *La palomita* podría ser un triste costeño, pues muestra semejanzas con zamacuecas o marineras de esa región.

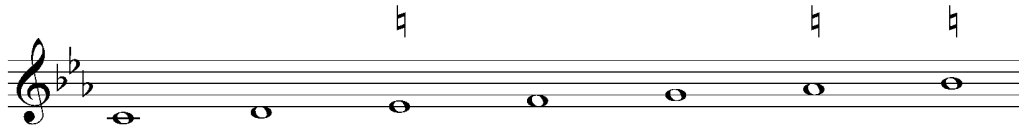
Bien sea porque Rebagliati no conoció en profundidad el repertorio que transcribió y publicó o porque los usos estaban cambiando cuando empezó a trabajar con este material, el hecho es que los yaravíes en el *Álbum Sudamericano* muestran diferencias notorias con los de Tschudi. Las melodías siguen desarrollándose por terceras, pero son mucho más sencillas y breves. Aparece la escala menor con las alteraciones efímeras, pero más escasas que en ejemplos más tempranos.

Ejemplo 6.8. Escalas de los yaravíes del *Álbum Sudamericano*.

a) *Los imposibles*



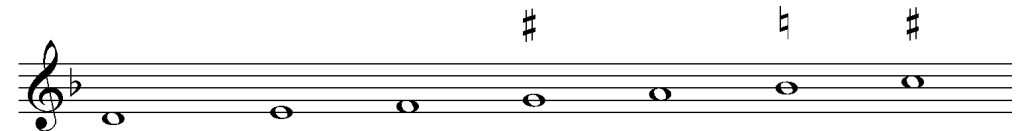
b) *El pajarillo*



c) *¡Qué fatal es mi destino!*



d) *La palomita*



e) *Al cielo pido la muerte.*



En su lenguaje armónico, Rebagliati todavía emplea la relativa mayor como un punto importante para finalizar algunas frases intermedias, mientras que la tónica menor y su dominante sirven para concluir secciones de mayor importancia.

Las diferencias más evidentes en relación con el repertorio anterior se verifican en el bordoneo y en la ornamentación. Rebagliati reconoce que

trató de imitar los acompañamientos de la guitarra y el arpa en los motivos de introducción y acompañamiento. Muchos de ellos se repiten de canción en canción y no tienen nada que ver con los patrones de bordoneo de los yaravíes de Ximénez o los de Tschudi.

Ejemplos 6.9. Patrones de introducción en los yaravíes de Rebagliati.

a) *Los imposibles*: Cc. 1-3



b) *El pajarillo*, cc. 1-3. Tiene el mismo patrón rítmico del anterior



c) *¡Qué fatal es mi destino!* cc. 1-2

Allegretto



d) *Al cielo pido la muerte*. Cc.1-3. variante de los dos primeros.



Ejemplos 6.10. Patrones de bordoneo en los yaravíes de Rebagliati.

a) *Yaraví Los Imposibles*, cc 15-16.



b) *Yaraví El pajarillo*, cc 14-15



La ornamentación, por otro lado, se ha reducido notoriamente y apenas sobreviven dos o tres patrones.

Ejemplo 6.11.

- a) Ornamentación de final de frase de *El Pajarillo*: a) compases 13 y 14 variación 2c, bordadura y b) compases 37 y 38 Variación 4 grupeto invertido.



- b) Ornamentación de final de frase en el yaraví *¡Qué fatal es mi destino!* cc. 34-35. Variación 2d: bordadura.



El yaraví de *La Palomita* presenta un final descendente sobre tercer grado por salto y omite las diversas figuras de ornamentación y grados conjuntos que eran muy comunes en los repertorios anteriores.

Ejemplo 6.12. Ejemplos de melodía descendente sobre tercer grado, yaraví *La Palomita*.



Mientras que los finales ascendentes sobre primer grado simplemente han desaparecido.

Los compases de los yaravíes de Rebagliati apuntan ya a una única métrica.

Título	Compás
<i>Los Imposibles</i>	3/4
<i>El pajarillo</i>	3/4
<i>¡Qué fatal es mi destino!</i>	3/4
<i>La palomita</i>	3/4
<i>Al cielo pido la muerte.</i>	3/4

Tabla 6.1: compases en los yaravíes de Rebagliati.

El compás de 3/4, que en la actualidad se asigna al yaraví peruano, está ya presente en el repertorio Rebagliati. Por otro lado, la progresiva simplificación de las líneas melódicas habla de una canción que se cultiva ya no sólo en salones de la élite, sino en espacios populares como la picantería, la serenata estudiantil o la fiesta familiar y vecinal. Se cumple, pues, lo señalado por Carrión Ordóñez sobre la circularidad del yaraví que de canción erudita empieza a difundirse como canción popular a partir del segundo tercio del siglo XIX, como se menciona en el capítulo III.

Paralelamente a los esfuerzos de Rebagliati, se produjo un auge de publicaciones especialmente para el uso del salón y para la voz y el piano. En el último tercio del siglo aparecen poemarios, álbumes y colecciones

líricas como *Mistura para el bello Sexo* (1871) y la *Lira arequipeña* (1889), así como repertorio musical como los yaravíes publicados en Arequipa, Lima, Santiago de Chile y otras ciudades¹²⁷, sobre todo para consumo del público femenino, como se ha leído en el testimonio de Manuel Moscoso.



Ilustración 6.1 Carátula de *Los lamentos (yaraví) Arequipa* (c. 1890). Colección Omar Carrasco.

Para entonces los repertorios ya son lo suficientemente diversos como para identificar variantes regionales. Además de las ediciones de

¹²⁷ En esta misma línea se inscriben muchos yaravíes publicados más adelante en el siglo XX por Juan Francisco Chanove con el repertorio arequipeño y Romualdo Alva con otras canciones del sur y la costa peruana.

Chile y Perú, la colección de yaravíes quiteños presentada por Marcos Jiménez de la Espada para el Congreso de Americanistas celebrado en Madrid en 1881 muestra un repertorio que difiere de aquéllos que se cantaban en la zona sur. En los *Yaravíes Quiteños* los ritmos a menudo son en compás de 6/8, lo cual se asemeja a géneros bailables, y aunque algunos conservan el diseño de escala menor con alteraciones efímeras a la que me he referido continuamente, los diseños melódicos muestran una tendencia descendente sobre el tercer grado, aunque no es tan frecuente. Además han desaparecido las ornamentaciones que eran tan variadas en canciones más antiguas. El lenguaje armónico se simplifica ostensiblemente hasta reducirse a la presentación de la tónica y la dominante.

Título	Tonalidad	Compás	Diseño melódico	Otras características
<i>Masalla</i>	Mi menor	3/4	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Voces por terceras paralelas.
<i>El Albacito</i>	Sol menor	6/8	Diseño melódico descendente por salto de tercera sobre el primer grado	Ausencia de ornamentaciones de los finales de melodía.
<i>El Llanto</i>	Sol menor	6/8	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Ausencia de ornamentaciones de los finales de melodía.
<i>Yupaichisca</i>	La menor	3/4	Diseño melódico descendente por grados	Ornamentación reducida

			conjuntos sobre el tercer grado	
<i>El Yumbo</i>	Re menor	6/8	Diseño melódico descendente por salto sobre el primer grado.	Voces por terceras paralelas. .
<i>El San Juanito</i>	La menor	2/4	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	No parece ser un yaraví, sino un género bailable, pero la escala menor con alteraciones efímeras en VI y VII grados es la misma que la usada en otros yaravíes.
<i>El Mayordomo</i>	Re menor	2/4	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Las voces se escriben en terceras paralelas.
<i>La Bartola</i>	Mi menor	6/8	Diseño melódico descendente por salto sobre tercer grado	Voces en terceras paralelas ocasionalmente. Ornamentación escasa.
<i>Doña Lorenza.</i>	Do menor	6/8	Diseño melódico descendente por saltos sobre el tercer grado	Escasa ornamentación. Voces en terceras paralelas.
<i>Calliman - Llugcixpa</i>	Sol menor	6/8	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Voces en terceras paralelas, escasa ornamentación
<i>El Cuxnico</i>	Fa menor	6/8	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Voces en terceras paralelas, escasa ornamentación.

<i>Otro Cuxnico</i>	Fa menor	6/8	Igual que el anterior, pero lleva texto .	El acompañamiento lleva terceras paralelas y la voz sólo una línea melódica.
<i>Los pastores</i>	Re menor	6/8	Diseño melódico descendente sobre el tercer grado, con escapada de sensible.	Voces en terceras paralelas y ausencia de ornamentación.
<i>Los Pastores.</i>	Re menor	6/8	Diseño melódico descendente por saltos sobre el tercer grado.	Voces en terceras paralelas, escasa ornamentación.
<i>Amor mío.</i>	Re menor	6/8	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Voces en terceras paralelas, escasa ornamentación.
<i>Amor fino</i>	Re menor	6/8	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	No presenta voces en terceras paralelas. Ausencia de ornamentación.
<i>El desengaño:</i>	Sol menor	6/8	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Voces en terceras paralelas, escasa ornamentación
<i>Cuando me muera.</i>	Re menor	3/8	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Voces en terceras paralelas. Ausencia de ornamentación
<i>La Purificadora</i>	Fa menor	6/8	Diseño melódico descendente	Voces en terceras paralelas, escasa ornamentación

			por grados conjuntos sobre el tercer grado	
<i>La Robadora</i>	Mi menor	6/8	Diseño melódico descendente por salto sobre el primer grado	Voces en terceras paralelas, escasa ornamentación
<i>La Parranda</i>	fa menor	6/8	Diseño melódico descendente por grados conjuntos sobre el tercer grado	Voces en terceras paralelas. No es propiamente un yaraví sino una piezaailable, pero usa la escala menor con alteraciones efímeras en I, III, VI y VII grados.
<i>¡Alza que te han visto!</i>	do mayor	6/8		No es un yaraví. Lleva el subtítulo de "Música de Guayaquil". Es una danza sesquiáltera ¹²⁸ .
<i>Baile de los indios de Quijos.</i>	do mayor	6/8		No es un yaraví. Es una melodía corta de cinco compases.

Tabla 6.2: tonalidad, compás y diseño melódico de finales de frase en los yaravíes quiteños.

Puede observarse la persistencia de los modos menores, el desenvolvimiento de las voces por terceras y la progresiva desaparición de las ornamentaciones, pero lo que más distingue esta colección de los ejemplos peruanos es el compás de 6/8 y el carácterailable que este compás proporciona a la canción. El último ejemplo que he observado de compás de 6/8 en un yaraví peruano corresponde a una sección del *Yaraví 8* de Pedro Ximénez, como se menciona en el capítulo V. En adelante, los ejemplos peruanos se decantaron más hacia los compases de 3/8 y sobre todo 3/4. En estos ejemplos no aparece el bordoneo que acompaña cada

¹²⁸ En el Número 6 del *Álbum Sudamericano* de Rebagliati se encuentra una zamacueca con el mismo título y compás. Hay algunas similitudes en el perfil melódico de la primera frase, pero después se torna muy diferente del ejemplo ecuatoriano, lo que podría indicar un origen común. Tiene sentido que sea una canción distinta, si se toma en cuenta que Guayaquil es una ciudad costeña, con una importante población afrodescendiente, cuyas danzas y canciones difieren de las ciudades ecuatorianas del interior.

frase melódica. Es difícil determinar la razón: si fue porque era intención del transcriptor proporcionar únicamente un acompañamiento simple al piano sobre melodías recogidas previamente o porque así las escuchó cantar quien realizó la recolección. Probablemente sucedió lo primero.

El yaraví *En lo frondoso*, al que ya me he referido en el capítulo III, posee un texto que proviene de un poema de Melgar y es un ejemplo muy ilustrativo de la forma en que eran tratadas estas canciones a finales del siglo XIX. Una versión se publicó en Santiago de Chile en 1890 como parte de una colección que afirmaba estar dedicada a aires populares americanos, a escasos años de concluida la Guerra del Pacífico entre Perú, Bolivia y Chile. La fecha se refiere a las fiestas patrias chilenas (19 de septiembre de 1890).

Año I, 19 de Septiembre de 1890, Tomo I,

ECOS MELÓDICOS AMERICANOS.

PUBLICACION PERIÓDICA
DE
CANTOS, BAILES POPULARES,
E HIMNOS NACIONALES
AMERICANOS.

PARA CANTO,
ACOMPANAMIENTO de PIANO y GUITARRA
PARA PIANO SOLO
o PARA GUITARRA.

PRECIO
50
CENTAVOS.

EDITOR
RUPERTO SANTA-CRUZ HENRIQUEZ
SANTIAGO DE CHILE

1039512

Yaravy Perú-Boliviano

Andantino Melancólico.

Guitarra:

Piano:

Oai kristaka

lo fron...
Por mas que
y stem...
Si con...olu...

do...so de un ver...de pra...do de undes...al cha...do la voz o...
que...ro de mí me...no...ría he...rrar las glocias que po...se...
lle...ro pe...re y en...tan...lo pl...s...mer...go han...so na...die en ju...
ye...ron mis a...le...gr...as las di...ch...as mi...as ni gra...fo a...

Ilustración 6.2. Portada y primera página de la edición del *Yaravy Perú-boliviano*. Santiago de Chile 1890.

Precisamente por el motivo de las fiestas patrias es que se explota el filón del americanismo, pero resulta curioso que a poco más de un lustro de concluida la guerra, una editorial santiaguina publicara una canción de los países derrotados. Podría leerse como un esfuerzo por conectar con las poblaciones que aún permanecían en los territorios anexados después de la guerra, como las ciudades de Iquique, Tarapacá y Antofagasta, o también podría tratarse de facilitar material escrito de canciones que estaban de moda en aquel momento.

Es evidente que la canción gozaba de cierta popularidad, pues años más tarde es Albert Friedenthal (1911, 29-30) quien la consigna, con la misma melodía y letra (con muy ligeras variantes), como yaraví boliviano, aunque sus características son muy diferentes de otros yaravíes conocidos. Las ornamentaciones desaparecen, se simplifican los patrones melódicos, pero se conservan los diseños descendentes sobre tercer grado, el modo menor y el canto en terceras paralelas a dos voces.

Ejemplo 6.13. Versiones del yaraví *En lo frondoso*.

a) Versión chilena cc. 6-9

En lo fron - do-so de un ver-de pra-do de un des-di - cha-do la voz o - í en

b) Versión de Friedenthal (1911, 30). Cc 3-7

En lo fron - do-so de un ver-de pra-do de un des-di - cha-do la voz o - í

p

La diferencia más notoria está en la escritura de del compás: 6/8 para la edición chilena y de 3/4 para la transcripción de Friedenthal. Además, en

la primera se presenta un acompañamiento tanto de guitarra como de piano que se asemeja al de la cueca, género bailable que era bien conocido tanto en Chile como en Bolivia. Quizás eso explique por qué este ejemplo está escrito en compás sesquiáltero y lo que lo convierte en yaraví es la indicación del tempo: “andante melancólico”, es decir, se vuelve una cueca lenta.

Ejemplo 6.12 Introducción instrumental del *Yaravy Perú-Boliviano*, guitarra y piano.

Andantino melancolico

The musical score is written in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff is for guitar and the lower staff is for piano. The tempo is marked 'Andantino melancolico'. The guitar part features a series of chords and single notes, while the piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

La mezcla de elementos del yaraví con ritmos sesquiálteros propios de los bailes costeños aparece también en otro ejemplo de Friedenthal: *Por la falda de un cerro*, que, según el autor, pertenece a los valles cercanos a la costa.

Ejemplo 6.14 Introducción y primer verso del triste *Por la falda de un cerro*.
Cc. 1-13.

The image shows a musical score for a piece titled "Por la falda de un cerro". The score is in 6/8 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked "Molto Lento". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part begins with a series of chords, marked with a forte dynamic (*f*). The vocal line enters at measure 5, marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*). The lyrics are: "Por la fal - da de a - quel ce - rro u - na ni - ña co - mo el sol vu bus - can - do no - che y dí - a su per - dí - do co - ra - zon. Pot la fal". The score includes first endings for both the piano and vocal parts.

En este yaraví las ornamentaciones están ausentes y la voz ya no se escribe por terceras. Tampoco aparecen los bordoneos, aunque en este caso, al igual que en los *Yaravíes quiteños*, el recopilador estaba más interesado en recoger melodías y componer acompañamientos que consideraba apropiados para ellas, que por transcribir introducciones e interludios que se correspondieran con el estilo de las canciones.

Los otros yaravíes consignados por Friedenthal dan testimonio de ese progresivo abandono de las figuras que eran tan comunes en el yaraví galante. Los finales melódicos se dirigen hacia el tercer grado, y casi no suceden sobre primer grado. En especial, el N° 36 titulado simplemente *Yaraví*, llama la atención porque Friedenthal ya reconoce en él la existencia

de la escala pentáfona y se propone construir un acompañamiento que sólo ocupe este tipo de construcción¹²⁹.

Ejemplo 6.15 N° 36 Yaraví, colección de Albert Friedenthal (1911, 25)

Yaravi

recopilado por A. Friedenthal (1911)

Molto Andante *p*

Molto Andante *pp*

8

qui-zá en al - gún yer-mo llo - ras sin te - ner co-mo vol-ver Yo per -
 fue que la bus-co un a-ño y días qui-za nun - ca la ve re

6.3. El cambio de siglo: las recopilaciones de los investigadores.

En el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el nacionalismo aparece como corriente estética y discurso político. Sucesos traumáticos contribuyeron a ello en el Perú, especialmente con la derrota sufrida en la Guerra del Pacífico (1879-1884) y el período de inestabilidad y reconstrucción nacional que le siguió. La valoración e importancia concedida a “lo propio”, facilitó la aparición de investigadores que recopilaban colecciones de canciones, no ya para satisfacer la demanda de

¹²⁹ Friedenthal identifica correctamente la escala pentáfona, pero la describe mal, ya que dice que está compuesta por las notas re-fa-sol-la-si bemol y re, cuando en realidad el si bemol no existe y sí el do. Es, pues, una escala pentáfona del quinto modo sobre re.

públicos ávidos de cantar éxitos de moda, sino para investigación con propósitos de conservación de contenidos tradicionales, de aquello que se consideraba valioso porque era original y originario. Jiménez de la Espada y Friedenthal ya habían dado algunos pasos a este respecto, pero fueron investigadores como Daniel A. Robles y los esposos Raoul y Margarita D'Harcourt, seguidos décadas después por Consuelo Pagaza y Josafat Roel, quienes recolectaron estas canciones para preservar sonidos que, según pensaban, se perdían sin remedio. La gran mayoría de estas canciones se transmitía por vía oral y por tanto estaban sujetas a constantes cambios y variaciones en un período muy corto de tiempo, lo que acentuó la sensación de volatilidad y cercanía de la pérdida. Como ya no se trataba de facilitar el canto para intérpretes amateurs, sus recopilaciones ya no muestran acompañamientos, bordoneos ni introducciones, sino únicamente textos y líneas melódicas, analizadas, clasificadas y calificadas como “auténticas” o “mestizas”, “puras” o “combinadas”, en función de ciertos parámetros que empezaron a volverse norma dentro de esta clase de estudios.

La colección Robles no posee únicamente yaravíes arequipeños. También consigna canciones de Tarma, Huánuco, Cusco y un conjunto de procedencia boliviana, además de un gran número de harawis. El estudio comparativo de todos los ejemplos merece un estudio aparte que escapa al alcance de este trabajo, pero es posible detectar que los yaravíes de la zona centro como Tarma y Huánuco son en su gran mayoría pentáfonos o “incaicos”, como los definió el mismo Robles (1990, 315, 384), en tanto los de Bolivia (a los que nombra como tristes y yaravíes) se muestran más afines a los de Arequipa (Robles 1990, 390-393). Un conjunto de siete canciones que Robles dice haber obtenido de sacerdotes franciscanos sin especificar su lugar de procedencia y que califica como coloniales, muestran varias ornamentaciones y cromatismos que podrían ser un indicativo de su

antigüedad, ya que se asemejan a los de las colecciones Ximénez y Tschudi (Robles 1990, 333). Los harawis, por otra parte, están agrupados en la sección de “música incásica” porque utilizan escala pentátona y textos en quechua. Proceden de distintas ciudades del interior como Tarma, Huánuco, Ayacucho y Cusco y guardan cierta relación con los yaravíes pentátonos de la sección de música colonial (Robles 1990, 184-223).

La colección de Daniel Alomía Robles agrupa en total veintidós yaravíes arequipeños y consigna dos más como procedentes de otras regiones, pero que en Arequipa se cantaban como propios de la tradición local. Aún hoy, varios de sus ejemplos forman parte del repertorio de la región sur.

Al igual que los *Yaravíes Quiteños*, he resumido las principales características de las canciones de la colección Robles para facilitar su comprensión. Ninguna posee introducción o interludios y en la mayoría de los casos, las escalas menores presentan alteraciones efímeras sobre el III, VI y VII grados, a diferencia de los ejemplos pentátonos de otras regiones que no llevan alteración alguna.

Título	Autor o fuente de procedencia según la menciona Robles	Tonalidad	Compás	Diseño melódico	Otras características
224. <i>Chamaicuna</i>	Mariano Melgar (atribuido). Robles la inscribe en la lista de yaravíes “incásicos” por su escala de cinco sonidos y su	Mi pentátono de quinto modo	2/4	Descendente por salto de tercera sobre el primer grado.	Melodía a una voz. Ausencia de ornamentación.

	letra en Quechua ¹³⁰ .				
293. <i>Adiós, Adiós</i>	J. Polar	do menor .	3/4	Descendente sobre el tercer grado por salto.	Voces por terceras. Escasa ornamentación
297. <i>Ya que para mí no vives.</i>	Mariano Melgar (texto)	re menor	4/4	Descendente sobre el tercer grado por grados conjuntos y notas escapadas.	Voces por terceras. Escasa ornamentación.
298. <i>Las quejas</i>	Mariano Melgar (texto)	mi menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grados conjuntos y notas escapadas	Melodía a una voz. Ocasional presencia de terceras y escasa ornamentación.
300. <i>El retrato</i>	Mariano Melgar (texto)	fa menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grados conjuntos	Melodía a una voz. Ocasional presencia de terceras y escasa ornamentación.
357. <i>Conque al fin habéis tomado</i>	Mariano Melgar (texto)	do menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por salto de tercera	Voces por terceras. Escasa ornamentación.
371. <i>Despedida.</i>	J. Polar	fa menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por salto de tercera	Melodía a una voz. Ocasional. Ausencia de ornamentación.
372 A. <i>Amor delirante</i>	Mariano Melgar (texto)	sol menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grados conjuntos	Voces por terceras ocasionalmente. Ausencia de ornamentación.
372B. <i>Sin ver tus ojos</i>	Mariano Melgar (texto)	do menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por salto de	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación.

¹³⁰ Es la traducción al quechua del poema "Conque al fin tirano dueño" de Mariano Melgar. Para Robles es el único yaraví "indígena" del poeta. Los demás los clasificó como "música colonial". Lleva una melodía muy distinta del yaraví que emplea el texto original *Conque al fin tirano dueño* que se cita con el número 357, por lo que es probable que primero fuera traducido al quechua y después musicalizado. Eso desvirtúa cualquier calificativo de "incásico" y muestra la circulación y musicalización de textos aún entre idiomas distintos.

	Sr. Del Carpio (música)			tercera y escapada	
373 A <i>Amor infame</i>	Mariano Melgar (texto) Sr. Del Carpio (música)	sol menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto.	Melodía a una voz. Escasa ornamentación.
373 B <i>Con que al fin</i>	Mariano Melgar (texto) Sr. Del Carpio (música)	fa menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto.	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
374 A. <i>El suspiro</i>	Mariano Melgar (texto) Sr. Del Carpio (música)	sol menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto.	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
374 B <i>El Volcán.</i>	Anónimo	sol menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por salto de tercera.	Voces por terceras Ausencia de ornamentación
375 <i>Ya empieza el pecho a sufrir</i>	Anónimo	fa menor	6/8, 2/4, 3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto	Voces por terceras Ausencia de ornamentación
376 <i>Como el pajarillo</i>	Anónimo	fa menor	2/4, 3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto	Voces por terceras Ausencia de ornamentación
377 A. <i>Calandria</i>	Anónimo	do menor	2/4, 3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto	Voces por terceras Ausencia de ornamentación
377B. <i>Recuerda</i>	Anónimo	do menor	2/4, 3/4	Descendente sobre el tercer grado por salto de tercera.	Voces por terceras Ausencia de ornamentación
380 A <i>En el silencio (triste)</i>	Anónimo	do menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto.	Voces por terceras. Escasa ornamentación

387B. <i>La carcelera</i> (triste)	Dr. Angulo	mi menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto	Voces por terceras Ausencia de ornamentación
389A. <i>La palomita del prado</i>	Dr. Angulo	la menor	6/8	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto	Voces por terceras Ausencia de ornamentación
395 <i>Yaraví</i>	M [anuel] M. Tirado	mi menor	3/8	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto y escapada	Voces por terceras. Escasa ornamentación
Canciones que no figuran como yaravíes en la colección Robles pero que se cantan como tales en Arequipa en la actualidad					
312. <i>Si dos con el Alma.</i>	Procedente de Huánuco (sobre un poema de la poetisa española Carolina Coronado)	do menor	3/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto	Voces por terceras. Escasa ornamentación
283. <i>El destino.</i> (En Arequipa se le conoce con el nombre de <i>La Partida</i>)	Robles no anota procedencia específica pues dice que es conocido en toda la república ¹³¹ .	sol menor	2/4	Descendente sobre el tercer grado por grado conjunto	Voces por terceras. Escasa ornamentación

Tabla 6.3. Yaravíes recopilados por Daniel A. Robles y sus características.

Las voces se disponen por terceras paralelas y sobrevive el cromatismo, aunque en menor cantidad en comparación con las obras de Ximénez. Así mismo, las ornamentaciones de Robles son mucho más sobrias que los antecedentes galantes y ximenianos.

Ejemplo 6. 16. Ornamentaciones en los yaravíes arequipeños de Robles.

¹³¹ Es interesante la anotación que hace sobre esta canción: “Tienen el mismo ritmo de las cachuas, pero en tiempo muy lento”. Este comentario muestra que, más de un siglo después de recogidas las canciones del *Códice de Trujillo del Perú*, el cual se comenta en el capítulo IV, bastaba alterar el pulso y el acompañamiento de una cachua para obtener un yaraví, lo que indica que ambos géneros estaban relacionados entre sí.

a) **Yaraví 373A *Amor infame* (Robles, 1990, 373)**



b) **Yaraví 293 *¡Adiós, adiós!* (Robles 1990, 293)**



También se observa que el compás más común en estas canciones se vuelve hacia el $\frac{3}{4}$ y que la irregularidad de los compases empieza a manifestarse, lo que hace necesario el empleo de métricas diferentes (combinaciones de $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$, por ejemplo, como se observa en el yaraví arequipeño actual).

En los apuntes de Daniel Alomía Robles puede leerse cómo este autor, quien consideraba que Mariano Melgar había compuesto la letra y la música de la mayoría de canciones que recogió, creía que el mítico poeta había cometido un “error involuntario” al no escribir con la escala pentáfona, más que una de sus pretendidas creaciones, el *Chamaicuna*. Las demás, al estar escritas en escalas diatónicas menores, resultaban “no incaicas” por la ausencia de dicha escala pentáfona que él mismo había identificado en otras canciones y danzas andinas y que consideraba como la “verdadera” escala indígena (Robles 1990, 250).

Los esposos D’Harcourt, que conocieron y trataron a Robles, continuaron esta línea de pensamiento cuando establecieron que la escala pentafónica servía para identificar correctamente la procedencia de las canciones: mientras más pentafónicas fueran, más seguros podían estar de su origen indígena. Otro tanto ocurría con determinados patrones rítmicos y melódicos y de esta manera, un conjunto de rasgos sonoros fue

consagrado¹³² como unidad de medida de lo “verdaderamente” indio y todo aquello que no se ajustó estrictamente a él fue calificado como poco original, extranjero, mestizo o “impuro”. Por primera vez en más de un siglo, el yaraví perdió su condición de canción indígena en la naciente literatura musicológica.

Los D’Harcourt dedicaron una sección completa de su libro a las canciones de amor con un total de cuarenta ejemplos de distintas procedencias: desde Cuenca en Ecuador hasta el sur peruano, sus fuentes incluían cantos recogidos en Tarma, Huarochirí, Cusco, Lima, Jauja, Ayacucho y otras ciudades (D’Harcourt [1925] 1990, 268-323). Esta colección también merece un estudio aparte.

En esta sección de cantos amorosos los D’Harcourt parecen muy preocupados por clasificarlos en función de la escala que utilizan. Mientras más “pura” es la escala pentáfona, “más incaica” (y por lo tanto original) es la canción. Preocupados por mostrar sólo los ejemplos “puros”, citan apenas dos ejemplos de yaraví de Arequipa contruidos sobre la escala pentáfona y dejaron sin mencionar muchas otras canciones que el mismo Robles, casi por la misma época, sí consigna. Este repertorio, que contenía cromatismos y escalas menores con alteraciones efímeras, no era considerado suficientemente indio por ambos investigadores.

¹³² Muchas canciones con características de yaraví (tono menor, escala menor con alteraciones efímeras, finales descendentes sobre el tercer grado) presentan lo que los D’Harcourt llamaron Modo B modificado, es decir, pentafónico, como la canción Urpichatam Uywakarkani (D’Harcourt 1990, 295)

Ejemplo 6.17. Los yaravíes de la colección D'Harcourt.

a) Yaraví *Delirio* (D'Harcourt 1990, 320-321)

♩: 66
Passionné et douloureux

Di - me mi bien has - ta cuan - do,

Ay! mi due - ño!

He de te - ner que a - go, tar —

dim.
Mi su - fri - mien - to, —

poco accel.
Sin dar - me consue - lo,

Sin dar - me es - peran - za,

ff *a T°*
Sin poder lla - mar - te mí - a —

En al - gun tiem - po! —

b) Yaraví *Paloma blanca* (D'Harcourt 1990, 322-323)

J: 96 *p*
 Pa . lo . ma blan . ca,
poco cresc.
 Pi . qui to de o . ro.
 A las de . . . pia . ta, . . .
cresc.
 No te re . mon . tes,
 por e . sos mon . tes,
dim.
 Por . que yo lo . . . ro. . . .

Esta “desindigenización” no afectó la popularidad de la canción entre la población y los círculos intelectuales. Para la mayoría, el género seguía asentado en raíces originarias. Luis Alberto Sánchez, en 1921, refiriéndose a Melgar, tocaba el tema del indio: “¿Y quién que haya escuchado alguna vez la quejumbrosa y penetrante melodía de las quenenas, podrá negar que los yaravíes del poeta reflejan el alma torturada de nuestra sierra? Haya que pedir, no piedad, sino justicia para el desgarrado poeta de las quenenas [...] que sintió lo que cantaba y que supo interpretar la dulce desesperación de los indígenas” (Sánchez 2015 [1921], 47). Raúl Porras en 1946 afirmaba que

no se halla definida hasta ahora cuál es la esencia lírica y humana del yaraví. Se habla de esta canción poética popular como de la forma más expresiva del alma indígena

y se supone que tuvo siempre la misma inspiración melancólica y elegíaca que en nuestros días. ¿Fue así, plañidera y decepcionada, la canción predilecta del pueblo incaico, expansivo, dinámico y vital? (Porrás 2015 [1946], 63).

Finalmente, en 1964, Luis Jaime Cisneros, siempre en relación con el tema del poeta mártir, afirmaba que el yaraví “ofrecía entonces material autóctono suficiente. Traducía bien un modo de ser, en que vivía inserto el poeta, del que participaba. Esa riqueza sentimental algo tenía que ver con la raza indígena y mucho con lo que Jorge Polar llamaba la raza arequipeña” (Cisneros [1964] 2015, 111).

Para la década de 1940, con motivo de celebrarse el cuarto centenario de la fundación española de Arequipa, Benigno Ballón, quien había conformado su propio grupo para cantar yaravíes, publica *Cantares Arequipeños*, la última colección escrita con fines de difusión del repertorio que añadía introducciones, interludios y conclusiones que él mismo empleaba en sus interpretaciones. Además se conservan varios yaravíes sueltos que probablemente intentó agrupar en una segunda colección de los *Cantares*. Sus transcripciones buscaban recuperar una parte del corpus que, según él, se estaba perdiendo en los alrededores del área urbana de la Arequipa de la época y llevarlo a los salones al escribir las melodías con acompañamiento de piano. Como dato complementario, las canciones que publicó fueron asimiladas con prontitud por los cantores populares y arregladas para dúos y tríos de voces, masculinos y femeninos, estudiantinas, bandas escolares, orquestas bailables y conjuntos folclóricos.

En estos repertorios es notoria la pervivencia de ciertos rasgos y la desaparición de otros. Para una mejor comprensión, los he ordenado en una cuadro global.

Título	Tonalidad	Compás	Diseño melódico	Otras características
<i>El retrato</i>	Versión 1: do menor Versión 2: fa menor	3/4	Descendente por grado conjunto sobre el tercer grado	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
<i>Delirio</i>	fa menor	3/4-3/8-3/4	Descendente por salto sobre el tercer grado	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
<i>Ruegos</i>	re menor 3/4	3/4	Descendente por salto sobre el tercer grado	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
<i>Crueldad o Resolución</i>	fa menor	3/4	Descendente por salto sobre el tercer grado	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
<i>Amor infame</i>	la menor	3/4	Descendente por paso conjunto con escapada sobre el tercer grado	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
<i>Picando la flor</i>	mi menor	3/8 – 3/4	Descendente por salto sobre el tercer grado y por grado conjunto sobre el mismo.	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
<i>Dueño inhumano</i>	re menor	3/4	Descendente por grado conjunto sobre el tercer grado	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación
<i>¡Ay, amor!</i>	sol menor	3/4 3/8	Descendente por salto sobre el tercer grado	Voces por terceras. Ausencia de ornamentación

Tabla 6.4: rasgos de los yaravíes publicados por Ballón Farfán

En la colección Ballón se observa que las ornamentaciones han desaparecido. No se ven grupetos, apoyaturas ni bordaduras en los finales de frase y se prefiere los perfiles melódicos descendentes por salto sobre el tercer grado y no por grado conjunto como había sido la norma en el siglo XIX. La métrica es muy irregular y va de acuerdo con la extensión del verso, pero persiste la entonación por terceras paralelas de la melodía.

Las introducciones instrumentales, los bordoneos y las codas son mucho más extensas que en otras colecciones y a menudo exceden en longitud a la canción misma. Esto parece ser una referencia a la importancia que le concedían los cantores a estas secciones sin texto para destacar su propio lenguaje. Era una manera de ornamentar la melodía para distinguirla

con el sello particular de cada intérprete. Es fácil observar que en las introducciones y bordoneos de Ballón se mantiene una constante más o menos definida en torno a modelos muy elaborados. Coloco aquí tres de esos modelos que aparecen en otros yaravíes con algunas variantes.

Ejemplo 6. 18 introducciones de yaravíes de la colección *Cantares Arequipeños*.

a) Introducción instrumental de *El Retrato* (versión 2, Ballón, 1939, s/p)

Musical score for the instrumental introduction of *El Retrato*. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system starts with a treble clef staff (melody) and a grand staff (piano accompaniment). The tempo is marked *Moderato* [$\text{♩} = 85$] and then *Animato*. The second system begins at measure 10 and continues with the same tempo markings. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

b) Introducción instrumental de *Resolución*. (Ballón, 1940, 20) cc. 1-26

Musical score for the instrumental introduction of *Resolución*. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system starts with a treble clef staff (melody) and a grand staff (piano accompaniment). The tempo is marked *Andantino* and then *Animato*. The second system begins at measure 16 and continues with the tempo marking *Andante*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Performance markings include *simile*, *rit*, *e*, and *rall*.

c) Introducción instrumental de *¡Ay, amor!* (Ballón c.1940, 2) cc 1-20

The image displays a musical score for voice and piano, spanning measures 1 through 12. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The vocal line (Voz) is shown in a single staff at the top, with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment (Piano) is shown in two staves, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The piano part features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is divided into three systems, with measure numbers 1, 6, and 12 indicated at the beginning of each system. The piano part includes various ornaments and trills, particularly in the right hand, which are characteristic of the 'bordoneo' style mentioned in the text.

Las introducciones se han ampliado hasta conformar parte importante de la canción. Desde las más o menos elaboradas de los yaravíes galantes religiosos y de la colección Pereyra no se veían patrones tan sofisticados. Los bordoneos, por otro lado, han crecido en extensión y complejidad.

Ejemplo 6.19. Patrones de bordoneos instrumentales en yaravíes de la colección Ballón.

a) *Amor Infame* (Ballón 1940, 24) cc. 24- 28

The musical score for 'Amor Infame' consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of whole rests, indicating a vocal interlude. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a tempo change from 2/4 to 3/4 indicated by a double bar line.

b) *Dueño inhumano* (Ballón, 1940, 22) cc. 24-27.

The musical score for 'Dueño inhumano' consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (Bb). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a tempo change from 3/4 to 2/4 indicated by a double bar line.

Estos fragmentos reflejan la costumbre entre los cantores de la época (y los actuales) de prolongar los bordoneos e interludios instrumentales: el instrumento acompañante tiene una participación de igual importancia que su contraparte vocal.

La colección de Consuelo Pagaza, publicada en 1961 y recopilada con objetivos de investigación, presenta cincuenta canciones de las que, señala la autora, catorce son arequipeñas, aunque se ha detectado que cinco más tienen la misma procedencia. Las demás son en su mayoría canciones procedentes de la zona de Cusco o tal vez de Ayacucho, ya que el estudio no especifica filiación geográfica, sino únicamente su uso en la

ciudad de Cusco. Entre el repertorio señalado como arequipeño y el que no lo es no existen diferencias identificables; en ambos grupos se encuentran distintos tipos de escalas, desde pentáfonas hasta menores con alteraciones efímeras; melodías descendentes sobre tercer grado, pero también están presentes una pequeña proporción de finales descendentes sobre el primer grado. Así mismo, se observa la heterometría rítmica que alcanzaron estas canciones en el siglo XX, con la alternancia de los compases de 3/4, 2/4 y 4/4. Por otro lado, se observa la ausencia de ornamentaciones, salvo casos muy contados. No estoy segura de si esta inexistencia se debe a que Pagaza 'limpió' las líneas melódicas que transcribió o estas eran cantadas así por sus fuentes orales. La mayoría de sus ejemplos sólo están escritos como línea melódica y no es posible saber si se cantaban por terceras paralelas. Muchos de sus ejemplos son pentafónicos y casi ninguno muestra los patrones de ornamentación de finales de frase que eran tan abundantes en la centuria anterior.

6.4. La llegada del disco

En el acápite anterior se hace mención que, a pesar de que el yaraví no era visto como indígena por estudiosos como Robles y los D'Harcourt, se siguió considerando como tal por cantores y auditores y tuvo éxito en las audiencias urbanas tanto de la capital peruana como de ciudades de provincia en el cambio de siglo. Esto se observa sobre todo en la aparición de repertorio grabado a partir de la segunda década del siglo XX por grupos procedentes de todo el país. La gran proporción de discos destinados al yaraví por cultores de distintas procedencias proporciona una evidencia directa de la demanda que alcanzaron estas canciones, tanto aquéllas que poseían letras "históricas" (poemas de Melgar, Arriaza y otros del clasicismo y romanticismo españoles y latinoamericanos) como las que contenían textos más recientes o que eran creaciones nuevas. Fred Rohner, en su

estudio del repertorio grabado por el dúo de cantantes limeños Eduardo Montes Rivas y César Augusto Manrique La Torre, que iniciaron sus grabaciones para el sello Columbia en 1911, cuenta un total de sesenta y cuatro yaravíes o tristes. Rohner ha detectado que varios de ellos llevaban letras y melodías de canciones que hoy se cantan como valeses y especula que el gusto por el yaraví de las audiencias a las que se destinaban estas grabaciones pudo influir en la posterior adaptación/conversión de yaravíes en valeses. También cabe la posibilidad de que se registrase el proceso inverso: que valeses poco conocidos se convirtieran en yaravíes, para satisfacer la demanda de la capital (Rohner 2007, 337). Luis Pareja, por otro lado, ha identificado un total de once yaravíes de la variante arequipeña en las grabaciones de Montes y Manrique (Pareja 2013, 16), aunque este número podría resultar inexacto, sobre todo porque algunos títulos que él identifica como arequipeños aparecen en otras colecciones como pertenecientes a otras regiones y ciudades, y en ocasiones no como yaravíes, lo que evidencia la amplia difusión y adaptación del corpus según las regiones y audiencias que torna difícil determinar con exactitud cuestiones de procedencia.

El éxito de la música grabada posibilitó la aparición del cantor-autor y del grupo creador como “conservador de la tradición” pero a la vez marcó un cambio en la recepción del yaraví y en la manera de ser cantado y escuchado. La grabación de los discos privilegió la interpretación de unos grupos sobre otros, de ciertos estilos sobre los que no se grabaron. Así mismo, el grado de popularidad que alcanzaron estos grupos incidió directamente en la aparición, conservación y transformación de estilos de canto y acompañamiento que luego influyeron en los cultores más jóvenes y modificaron las formas de escucha de la canción y los espacios y ocasiones en que se empleaba. Del antiguo salón, la iglesia y los tambos, callejones y a veces chicherías y picanterías, los yaravíes pasaron a integrar

espacios domésticos íntimos sin estar ligados necesariamente a una hora o evento particular, lo que acentuó el carácter familiar de su audición. Siguieron usándose en tertulias, festejos sociales y celebraciones paralitúrgicas y rituales, pero tomaron como modelo, con bastante frecuencia, los estilos que se difundían con intensidad a través de los discos.

Los ejemplos del siglo XX, por citar sólo algunos rasgos, conservan de sus pares del siglo anterior el uso de la escala menor con alteraciones efímeras en los grados III, VI y VII grado (aunque con menos frecuencia en estos dos últimos), las voces desenvolviéndose por terceras paralelas, los finales melódicos descendentes sobre el tercer grado y ascendentes sobre el primer grado, y las letras de despecho amoroso, pero han desaparecido los rebuscados patrones de ornamentación de grupeto, escapadas y bordaduras que eran tan propios del siglo XVIII y comienzos del XIX. Las introducciones, interludios y conclusiones instrumentales ya no obedecen a un patrón único ni son breves, sino que se han diversificado hasta el punto de que sirven para identificar estilos propios de cada conjunto y aún de cada intérprete. Tales singularidades fueron imitadas y modificadas por cantores más jóvenes que a su vez llegaron a grabar sus propias composiciones y ofrecieron nuevas versiones las que ya existían. Así se creó una cadena secuencial en la manera de tocar, cantar y oír estas canciones.

Las fuentes sonoras del siglo XX ponen de manifiesto que aún dentro del mismo siglo la canción no permaneció inmutable. Es bastante notorio el hecho de que, conforme pasaban las épocas, el yaraví arequipeño se volvía más lento hasta llegar a ejemplos de interpretaciones actuales en que se vuelve mucho más pesado y patético¹³³ y a la vez su entonación se hace más libre. La aparición de las interpretaciones en trío supuso una notable variación en relación con la melodía cantada a dúo por terceras paralelas

¹³³ Esta es, de hecho, la singularidad que lo distingue del yaraví ayacuchano, un poco más ágil y que aborda distintas temáticas, no sólo las de amor despechado.

desde mucho tiempo atrás, por la probable influencia de los tríos de bolero que entraron al medio peruano de la mano del cine y la discografía mexicana, los cuales inundaron el mercado sudamericano a partir de 1940. También se popularizó el yaraví instrumental, primero interpretado con quenás que sustituían a las voces, con conjuntos de estudiantinas y posteriormente con charango, que en la segunda mitad del siglo XX se difundió lo suficiente para crear una variante del género que está en desarrollo en la actualidad.

El yaraví se escucha en todo territorio peruano y en la región sur de este país es común en las ciudades de Huamanga, Cusco y Puno. Además, se comparten repertorios y ocasiones de práctica entre distintas zonas geográficas, pero Arequipa lo instituyó como la canción local por excelencia. Si aún se pudiera hablar de tópicos, el yaraví sería para una parte de la población de la urbe la representación de la “arequipeñidad”. Se ha construido a su alrededor una serie de discursos, actitudes e incluso corporalidades que hacen de su interpretación un conjunto complejo de códigos y significados que aún se retroalimentan y están en constante circulación y cambio.

Debido a los nuevos paradigmas que suscitó la aparición del registro sonoro entre cantores, público y empresarios, las fuentes escritas parecen interrumpir su aparición en la segunda mitad del siglo XX. Hasta antes de la llegada de la grabación, la tradición oral y la escrita estaban en diálogo permanente, influenciándose una a la otra, mientras creaban y reutilizaban materiales difundidos entre distintas audiencias. La masificación de la escucha a través del disco cambió las dinámicas de intercambio e influencia y las fuentes orales y escritas debieron contar a partir de entonces con un intermediario que influyó poderosamente en ambas. La grabación produjo cambios profundos en el género. Analizar con meticulosidad tales fuentes sonoras y las fuentes orales actuales ayudaría a comprender mejor cómo

se han modificado los espacios y ocasiones de escucha y sus estilos de interpretación en el último siglo, gracias, sobre todo a la autoridad lograda por el registro sonoro, consagrado en muchas ocasiones como modelo a imitar. Pero se trata de fenómenos y procedimientos que van más allá del alcance de este trabajo.

CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Como se vio en el capítulo I, al intentar una aproximación sobre el desarrollo del yaraví con base en el estudio de las fuentes escritas musicales y no musicales que se conservan de los siglos XVIII, XIX y XX, se han hallado —a contracorriente de los discursos históricos ensayados— una serie de discursos que sugieren una gran variedad de usos, prácticas y características sonoras aplicadas a esta canción en estos siglos.

Las fuentes escritas que han podido recopilarse de este período de tiempo — las cuales no necesariamente reflejan con absoluta fidelidad la totalidad de las prácticas y estilos del yaraví peruano con las que se relacionan—, muestran diversos procesos de permanencia y cambio que establecen con firmeza el hecho de que este tipo de canción no permaneció inmutable ni tuvo un único punto de origen, ni mucho menos un creador único, sino que fue producto de un incesante intercambio cultural entre cultores y audiencias tanto rurales como urbanas, influenciadas por usos religiosos, domésticos e incluso escénicos, las cuales manejaban una serie de recursos sonoros para representaciones y significados que cambiaron con el tiempo. La carencia de fuentes más antiguas no permite establecer con mayor seguridad vinculaciones entre el yaraví del siglo XIX y el antiguo harawi documentado en las crónicas de los siglos XVI y XVII. Por consiguiente, la relación entre ambos géneros aún permanece en los límites de lo hipotético.

El yaraví, una canción no bailable que siempre fue considerado de origen indígena y de temática triste, podría entonces no tener raíces tan precisas como se supone. El análisis de varias fuentes del temprano siglo XIX da como resultado el uso de diversos elementos sonoros provienen de prácticas occidentales como tipos de escalas modales, ornamentaciones

melódicas propias del barroco tardío y del clasicismo temprano, uso de terceras paralelas, introducciones y bordoneos semejantes a los empleados en obras escénicas y concertantes de la escuela napolitana y esquemas formales, melódicos y armónicos empleados en el estilo galante. Tales características musicales parecen ser comunes a varias canciones y bailes de la época: las fuentes citan el zango y la cashua que comparten con el yaraví tipos melódicos semejantes que, escritos en determinadas escalas y con ciertos giros melódicos de grados conjuntos, fueron interpretados por audiencias criollas como tristes y adaptadas a textos de amor despechado y expresiones de aflicción. Este sentimiento que en la edad postrera del neoclasicismo y principios del romanticismo se expresaba a través de la melancolía por la contradicción existente entre la tradición religiosa y la necesidad del cambio ilustrado. El yaraví se convirtió en un tópico musical que contenía en sí mismo el significado de desdicha y de indigenidad, aunque, objetivamente hablando, sus componentes proceden, en gran medida, de expresiones teóricas occidentales.

Para que el yaraví que hoy conocemos pudiera expandirse debió existir un intercambio permanente y constante de experiencias y prácticas entre diversos escenarios como el salón, el teatro y el templo que dieron lugar a diversas aplicaciones de la canción: por un lado, a una canción religiosa con textos de lamentación y llanto y por otro a una canción de amor despechado que asumió características de canción galante. Ambos tipos de yaraví, en el temprano siglo XIX, fueron influidos por el lenguaje armónico de la época que privilegiaba el movimiento entre la tónica menor y la dominante, el uso de esquemas armónicos y melódicos —denominados galantes—, y el uso de patrones rítmicos y melódicos, de acompañamiento instrumental como introducciones y bordoneos que eran típicos del clasicismo imperante en la época. A tales procesos de intercambio entre los contextos mencionados contribuyeron significativamente músicos de toda condición y procedencia que, tanto en ciudades capitales como en villas provinciales establecieron

circuitos de intercambios sonoros, lo que hizo que canciones como el yaraví y bailes como el cielito, el gallinacito y otros fueran reconocidos en su dimensión significativa por audiencias criollas y mestizas, facilitando así su apropiación y una difusión cada vez más extensa.

Esta difusión se intensifica en los tiempos de la guerra de independencia y en los primeros años de las repúblicas sudamericanas, estimulada, sobre todo, por la necesidad de contar con expresiones culturales que conformaran un patrimonio propio frente a aquellos que representaban a la península. La construcción de la identidad americana supuso adueñarse de lenguajes y expresiones consideradas propias y originales, pero, fundamentalmente, imaginadas como diferentes a la española. Con el tiempo, desapareció de ciudades (sobre todo capitales y cabezas de algunas provincias) donde el deseo de modernidad permitió la asimilación de formas musicales más cosmopolitas como la ópera italiana y la segregación de “aires de la tierra” vistos como poco civilizados o arcaicos. En cambio, en ciudades provinciales que luchaban por la hegemonía y el control político y económico sobre territorios inmediatos, tales canciones siguieron cosechando un éxito notable y conocieron una gran difusión, especialmente de la mano del movimiento romántico que privilegiaba el amor al terruño y la exaltación de la pasión amorosa. La canción galante pasó, de esta manera, a convertirse en canción romántica.

Con el correr de las décadas, la canción fue adquiriendo valoración como producto nacional, al asociársele con identidades en construcción expresadas en los nacionalismos incipientes de la segunda mitad del siglo XIX. Lo americano dejó paso a los gentilicios más específicos y en un determinado momento, la canción inició su diversificación en versificación, compás y acompañamiento instrumental precisamente en el momento en que varias identidades se irrogaron su propiedad. En lugares donde se prefirieron otros géneros o modelos desapareció o dejó de ser una canción homogénea y se refugió en grupos urbanos de los cuales se convirtió en un

símbolo de pertenencia a una determinada comunidad, en oposición a otras conformadas como consecuencia de la modernidad, la migración y la asimilación de elementos foráneos. De esta manera se convirtió en canción identitaria.

En todas sus variantes y transformaciones lo que parece constante en el yaraví es su atribuido origen indígena y su carácter melancólico. Por un lado, esta atribución ha cambiado poco en el presente, o mejor dicho, la percepción del indio ha cambiado dentro del discurso de pertenencia. Desde los “otros” melancólicos, estóolidos y extraños, hasta el “nosotros”, mestizos, herederos de lo indio, sin ser completamente indios. Por el otro, el sentimiento de aflicción se ha movido entre la expresión de pérdida de un pasado mítico¹³⁴, el canto del amor despechado, la expresión del dolor y el arrepentimiento en ámbitos religiosos hasta la sustitución de la tristeza por la nostalgia, nostalgia del pasado, nostalgia del hogar y de la familia. Las fuentes reflejan el uso cotidiano de elementos musicales que se convirtieron en tópicos: primero de la tristeza, de la indianidad y de la otredad para crear canciones galantes o religiosas, luego de un naciente americanismo que buscaba ser equiparado con la cultura occidental dentro de un acentuado criollismo en la época de Ximénez. Después, la canción se difundió como producto romántico, popular y pasó a continuación a entonarse como canción identitaria. En el siglo XX algunos estudiosos negaron la pureza india de su escala y la clasificaron definitivamente como canción mestiza, pero estos calificativos no mermaron el sentido que el género había adquirido entre sus audiencias, las que siguieron cultivándolo e imaginándolo como canción de origen indígena. La aparición de la música grabada marcó un cambio significativo en las formas de producción,

¹³⁴ El pasado mítico asume modos curiosos de remembranza. En el caso indígena, los escritores y viajeros atribuyeron la melancolía india a la añoranza de un pasado incaico desvanecido en las guerras de conquista. En las audiencias modernas de Arequipa, por ejemplo, se manifiesta cierta nostalgia por un “pasado mítico” republicano, cuando la ciudad tuvo un rol de participación intensa en los asuntos nacionales en el siglo XIX y que disminuyó ostensiblemente en el siglo XX.

circulación y asimilación del repertorio, a la vez que provocó la disminución y casi desaparición de las fuentes escritas musicales. En el caso de la ciudad de Arequipa, la migración también supuso un abandono progresivo del yaraví que se ausentó gradualmente de espacios públicos para refugiarse en ámbitos semiprivados hasta que en las dos últimas décadas ha disfrutado del patrocinio oficial para regresar a escenarios oficiales, si bien desde una perspectiva conservacionista y tradicionalista, donde su uso como canción identitaria se ha hecho más frecuente. Esto significa que a su uso musical se añade un uso político.

Con referencia a los elementos estrictamente musicales, dentro de los procesos de cambio que menciona Margaret Kartomi (2001, 367-373) y a los que se hace referencia en el capítulo I, se deduce que el yaraví peruano tuvo en cada periodo estudiado un conjunto de características sonoras que permanecieron, se transformaron o desapareciendo. Entre los elementos de permanencia pueden contarse los siguientes:

- 1) Escala menor con alteraciones efímeras en III, VI y VIII grados
- 2) Finales de frase con perfil melódico descendente sobre el tercer grado
- 3) Voces por terceras paralelas
- 4) Movimiento armónico entre tónica menor, dominante, subdominante menor, relativa mayor y, ocasionalmente, dominante de relativa mayor.
- 5) Textos de dolor, llanto e introspección.

Entre los elementos de cambio pueden observarse los que se enumeran a continuación:

- 1) Extensión de las introducciones y bordoneos instrumentales: desde introducciones más elaboradas a comienzos del siglo XIX, a más sencillas al finalizar la centuria y luego

nuevamente a participaciones instrumentales cada vez más elaboradas en el yaraví arequipeño del siglo XX. Los bordoneos, por el contrario, pasaron de muy sencillos a cada vez más complejos y extensos.

2) Uso de diversos instrumentos musicales para el acompañamiento (quena, guitarra, posiblemente arpa, piano, charango, orquestas)

3) Empleo de ornamentaciones. Fueron más abundantes a comienzos del siglo XIX y desaparecieron paulatinamente al terminar la centuria. En el siglo XX sólo se entonan las más sencillas, aunque no suelen encontrarse en las fuentes escritas.

4) Irregularidad del ritmo: desde frases muy simétricas en el yaraví galante hasta frases de gran irregularidad en el yaraví romántico y moderno que obedecen tanto a la prosodia del texto como a las necesidades expresivas de la interpretación.

El caso del yaraví podría servir para establecer algunas similitudes con la formación de otros géneros musicales de transmisión oral de la región andina, de Sudamérica o del resto del continente, cuyos procesos de transformación podrían remitir a fuentes y prácticas muy diferentes de las que la literatura existente hasta hoy les ha asignado. El análisis musical de elementos melódicos, armónicos, rítmicos y formales, relacionados con teorías musicales más amplias y con procesos históricos más complejos puede contribuir a determinar con mayor precisión los procesos de cambio y permanencia en los géneros musicales y refutar orígenes y procedencias atribuidas en literatura previa construida sin el concurso de pruebas musicales. Las historias de estos géneros musicales se presentan así como narraciones construidas al servicio de determinadas tendencias, idiosincrasias, intereses o condiciones contextuales específicas que influyen en estos discursos. La atribución de procedencias, de significados

y de contenidos obedece a necesidades relacionadas con las aspiraciones culturales o políticas de grupos sociales en un momento, lugar y circunstancias determinados. Esto exige que tales discursos sean sometidos a crítica histórica rigurosa y a contrastación de la evidencia recopilada en las fuentes para una mejor comprensión del devenir de los géneros de transmisión oral. De lo contrario sus historias seguirán dando origen a literatura poco precisa e, incluso, a mitologías.

Fuentes consultadas.

Bibliografía

- Anónimo. 1972 [1889]. *Lira arequipeña*. Artemio Peraltilla Diaz (ed) Arequipa: El Sol.
- Anónimo. 1870. *Mistura para el bello sexo: Repertorio de Canciones y Yaravíes cantables, antiguos y modernos para el recreo del bello sexo*. Arequipa: Imprenta de Francisco Ibáñez.
- Acosta, Josef de 2008 [1590]. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Aguirre, Augusto 1996 . [1916]. Literatos jóvenes de Arequipa. En *Imagen y leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*. Edgardo Rivera Martínez (ed.). Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente, 429-435.
- Allen, Warren. 1962. *Philosophies of Music History: a Study of General Histories of Music 1600-1960*. New York: Dove.
- Alzedo, José. 1869. *Filosofía Elemental de la Música o sea La Exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal.
- Ankersmit, Frank. 2014. *Historia y Tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arona, Juan de [Pedro Manuel Nicolas Paz Soldán y Unanue]. 1882. *Diccionario de Peruanismos*. Lima: Librería Francesa Científica.
- Arriaza de, Juan. 1811. *Poesías o Rimas Juveniles*. Madrid: Imprenta de T. Bensley.
- Baker, Geoffrey. 2008. *Imposing harmony. Music and society in colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.
- Ballón, Benigno. 1940. *Cantares arequipeños*. Lima: Maldonado.
- Bent, Ian. 1980. *Analysis. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, Vol. I, 340. 836-846.

- Bedregal, Jorge. 2006. *Iconografía y Simbolismo: Identidad Arequipeña*. Arequipa: FCHS.
- Beizaga, Harold s.f. *Aproximación historio musicológica a la obra musical de Pedro Ximénez Abrill y Tirado. Tres cuadernos*. Edición privada. Depositado y consultado en la Biblioteca Nacional de Bolivia (Bc 16938).
- Berlin, Isaiah. 2013. *The roots of romanticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Blum, Stephen. 1991. Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History. En *Ethnomusicology and Modern Music History*. Blum, Stephen, Philip Vilas Bohlman & Daniel M. Neuman, 1-20. Chicago: University of Illinois Press.
- Burke, Peter. 2000. *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burke, Peter. 2004. *¿Qué es historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Cáceres, Tito. 2016 [2009]. Carácter Burgués del romanticismo de Melgar. En *Mariano Melgar. 200 años crítica, nación en independencia*. José Gabriel Valdivia (ed.), 315-327. Lima: Cidecsur.
- Cámara de Landa, Enrique. 2013. Folk Music Revival in Argentina: The Arrangement of Vocal Melodies. En *Local and Global Understandings of Creativities*. Ardian Ahmedaja (ed.), 250-265. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Carpio, Juan. 1976. *El Yaraví Arequipeño: un estudio histórico-social y un cancionero*. Arequipa: La Colmena.
- Carpio, Juan. 1984. *Arequipa: Música y pueblo*. Arequipa: CORDEA.
- Carpio, Juan. 1999. *Arequipeñismos*. Arequipa: ADRUS.
- Carpio, Juan. 2014. *El pendón musical de Arequipa*. Arequipa: Juan Carpio.
- Carredano, Consuelo. 2010. La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano. En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 6*, 130-152. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Carrey, Emile. 1875. *Le Perou tableau descriptif historique et analytique des etres et des choses de ce pays*. Paris: Garnier Freres.

Carrión, Enrique. 1983. *La Lengua en un texto de la Ilustración*. Lima: PUCP.

Carrión, Enrique. 2016 [1995]. El amor a Silvia. En *Mariano Melgar. 200 años crítica, nación en independencia*. José Gabriel Valdivia (ed.), 285-288. Lima: Cidecsur.

Cisneros, Luis. 2015 [1964]. El Yaraví. En *Mariano Melgar. 200 años crítica, nación en independencia*. José Gabriel Valdivia (ed.), 107- 112. Lima: Cidecsur.

Cobo, Bernabé. 1956 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Atlas.

Cornejo, Antonio. 2016 [1966]. La poesía tradicional y el yaraví. En *Mariano Melgar. 200 años crítica, nación en independencia*. José Gabriel Valdivia (ed.), 127-147. Lima: Cidecsur.

Cornejo, Marcela. 2012. *Música popular tradicional del Valle del Chili*. Lima: Theia.

Cotler, Julio. 1978. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: IEP.

D.S.P.D.L.E. [iniciales del autor]. 1789. *Júbilos de Lima y Glorias del Perú*. Lima: Imprenta Real.

D'Harcourt, Raoul y Margherite. 1990 [1935]. *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: OXY.

Eli, Victoria. 2010. Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. *En Historia de la Música en España e Hispanoamérica, tomo 6*, 71-124. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Elias, Norbert. 1969. *La Sociedad Cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Estala, Pedro. 1801. *El Viajero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo*. Tomo II suplement, Madrid: Imprenta de Villalpando.

Estenssoro, Juan. 1989. *La Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.

Frank, Harry. 1996 [1917]. Visión de la ciudad. En *Imagen y leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*. Edgardo Rivera Martínez (ed.), 436-441. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.

Friedenthal, Albert. 1911. *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*. Berlín: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Gelbart, Matthew. 2007. *The invention of "folk music" and "art music". Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guerrero, Agustín 1984 [1876]. *La música ecuatoriana, desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Gjerindgen, Robert. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford.

Ginzburg, Carlo. 1999. *El queso y los gusanos*. Barcelona: J&B.

Gonzales, Diego 1989 . [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Grout, Donald y Claude Palisca. 1984. *Historia de la música occidental, 2*. Madrid: Alianza Musical.

Gruszczyńska-Ziółkowska, Anna. 1995. *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Abya Yala.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. 1615 [1993]. *Nueva Coronica y Buen Gobierno I*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Guerrero Agustín. [1876] 1984. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Gutiérrez, Ramón. 1992. *Evolución Histórica y Urbana de Arequipa 1540- 1990*. Lima: Epígrafe.

Hebert, David and Jonathan McCollum. 2014. *Philosophy of History and Theory in Historical*

Ethnomusicology. En *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, Hebert, David and Jonathan McCollum(ed.), 85-148. Londres: Lexington Books.

Hernández, Oscar. 2017. Poder, emoción y discurso en la música andina colombiana: una aproximación al papel del sonido musical en los procesos de subjetivación. En *Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*. Berenice Corti y Claudio Díaz (comp.), 14-58. Buenos Aires: Eduvim.

Hozlmann, Rodolfo. 1989. *De la Trifonía a la Heptafonía de la Música Tradicional peruana*. Lima: CONCYTEC.

Illari, Bernardo. 2007. The popular, the sacred, the colonial and the local: the performance of identities in the villancicos from Sucre (Bolivia). En *Devotional Music In The Iberian World, 1450–1800*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (ed.), 409-440. Londres: Routledge.

Illari, Bernardo. 2014. ¿Son Modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente. En *Analizar, interpretar hacer música: de las cantigas de Santa María a la Organología Escritos in Memoriam G.V. Huseby*, 289-326. Buenos Aires: Gourmet Musical. Isaacs, Jorge. 2006. *Obras Completas. Poesía, Canciones Y Coplas Populares, Traducciones*. Bogotá: U. del Valle.

Izquierdo, José. 2015. *Catálogo de la obra de Pedro Ximénez Abril Tirado*.

Izquierdo, José. 2016. *Ilustración y Contra ilustración de un Cuarteto Arequipeño (o como escribir un yaraví en estilo de Haydn)*. Quaderni Ruspoli(I). Bignanello: Librería Musicale Italiana.

Izquierdo, José. 2017. *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abril Tirado*. Tesis Doctoral sustentada en la Universidad de Cambridge, Gran Bretaña.

Izquierdo, José. 2018. *Pedro Ximénez Abrill Tirado. Cuartetos Concertantes*. Qaderni Ruspoli Música I-2018. Bignanello: Librería Musicale Italiana.

Kartomi, Margaret. 2001. Procesos y Resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (ed), 357-382.

Lara, Jesús. 1979 [1947]. *La poesía quechua* México: Fondo de Cultura Económica.

Larrabure y Unanue, Eugenio. 1867. *Clemente Althaus. Estudios literarios*. Lima: Imprenta Liberal.

Lauer, Mirko. 1997. *Andes Imaginarios Discursos del Indigenismo- 2*. Lima: Sur.

La Barbinais Le Gentil. 1728. *De. Nouveau voyage au tour du monde, par Le Gentil, enrichi de plusieurs plans, vûës et perspectives des principales villes et ports du Pérou, Chily, Brésil et de la Chine, avec une description de l'Empire de la Chine*. Amsterdam: Pierre Mortier.

León, Juan. 1861. *La virgen del Sol, leyenda indiana*. Quito: Imprenta de los Huérfanos de Valencia.

Lohman, Guillermo. 1976. *Un tríptico del Perú virreinal: el Virrey Amat, el Marqués de Soto Florido y la Perricholi. El drama de dos palanganas y su circunstancia*. Chapel Hill: University of North Carolina.

López, Rubén. 2011. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama.

Lorente, Andrés. 1672. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolas de Xamares.

Marcy, Paul. 1861. *Scenes et Pasages dans Les Andes*. Paris: Hachette et Cia.

Marín, Miguel y José, Máximo. 2014a. 1759-1780: la renovación ilustrada. *En Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 4*, 353-438. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Marín, Miguel y José Máximo Leza, 2014b. Ecos hispanos del clasicismo. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Tomo 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 439-552.

Marín, Miguel y José, Máximo. 2014. 1780-1808: ecos hispánicos del Clasicismo. En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Vol. 4, 439-555. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Markham, Clemens. 1856. *Cusco: a journey to the ancient capital of Peru*. Londres: Chapman y Hall.

Mayer, Catherine. 2014. Turkish and Hungarian-Gypsy Styles. En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 214-237. New York: Oxford.

Máximo, José. 2014. EL siglo XVIII: historia, instituciones, discursos. En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica Vol. 4*, 29-124. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Mayhuire, Ernesto (ed.). 2008. *The most beautiful minuets for guitar*. Vo. 1. Lima: Edition del Autor.

Mendívil, Julio. 2000. El Harawi histórico incaico y sus reminiscencias en los Andes Actuales. En *La memoria popular y sus transformaciones*. Martin Lienhard (ed), 173-183. Frankfurt: Iberoamericana.

Mendívil, Julio. 2018. *Cuentos Fabulosos*. Lima: IFEA PUCP.

Melgar, Mariano. 2010. *Poesías Completas*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa

Meza, Mario y Víctor, 2018. Condori. *Historia mínima de Arequipa. Desde los primeros pobladores hasta el presente*.

Mera, Juan. 1861. *La virgen del sol, leyenda indiana* Juan León Mera. Quito: imprenta de los Huérfanos de Valencia.

Merriam, Alan. 1967. The Use of Music as a Techinque of Reconstructing Culture History in Africa. En *Reconstructing African Culture History*. Creighton Gabel y Norman Bennet, 85-114. Boston: UniversityPress.

Miranda, Ricardo. 2011. La música en Latinoamérica en el siglo XX. En *La música en América Latina*, coord. Mercedes de Vega, 21-137. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores.

Moscoso, Manuel. 1878. *Poesías de Don Mariano Melgar*. Nancy: Tipografía de G. Crépin de Leblond.

Moxó de Francolí, Benito. 1828. *Entretenimientos de un prisionero en las provincias del Río de la Plata. Por el Barón de Juras Reales siendo fiscal de S.M. En el reino de Chile*, Barcelona: Imprenta de José Torner.

Nassarre, Pablo. 2016 [1700]. *Fragmentos Músicos, repartidos en quatro tratados*. España: MAXTOR.

Nasarre, Pablo. 1724. *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.

Nieves y Bustamante, María. 2010 [1892]. *Jorge el Hijo del Pueblo*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa.

Padilla, Alfonso. 1995. *Dialéctica y música. Espacio sonoro musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Acta musicológica Fennica 20.

Palma, Ricardo (recopilador). 1865. *Lira Americana colección de los mejores poetas del Perú Chile y Bolivia recopiladas por Ricardo Palma*. Paris Librería de Rosa y Bouret.

Palmiero, Tiziana. 2014. Las Láminas musical de Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú. *Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y practicas musicales de los habitantes de su diócesis. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Pos Grado: 1782-85.

Pareja, Luis. 2013. *Arequipa y su Música*. Arequipa: Edición del Autor.

Paz Soldán, Mateo. 1862. *Geografía del Perú*. París: Fermin Didot y hermanos.

Pereira, Teresa. 1978. La mujer en el siglo XIX. En *Tres ensayos sobre la mujer chilena*. Santiago: Editorial Universitaria, 75-182.

Pereyra, Antonio. [1816] 2009. *Noticia de Arequipa*. Tenerife: Sedocam.

Persichetti, Vincent. 1985. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.

Polar, Mario. 1996 [1969]. Identidad y Destino de Arequipa. En *Imagen y leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*. Edgardo Rivera Martínez (ed.), 664-669. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.

Porras, Raúl. 1996 [1928]. Arequipa. En *Imagen y leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*. Edgardo Rivera Martínez (ed.), 461-466. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.

Porras, Raúl.] 2016 [1946. Notas para una biografía del yaraví. En *Mariano Melgar, 200 años. Crítica, Nación e Independencia*. José Valdivia (ed), 63-80.

Quantz, Joachim. 2001. *On playing the flute* Northeastern University Press.

Quiroz, Eusebio. 2011. *Obra Histórica de Arequipa*. Arequipa: Biblioteca de Arequipa Contemporáneos.

Ramírez, Alexander. 2018. *Pedro Ximénez de Abril Tirado (1780-1856). 100 Minuetos*. Chanterelle.

Ratner, Leonard 1980. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: SCHIRMER BOOKS.

Raygada, Carlos. 1954. *Historia Crítica del Himno Nacional*. Juan Mejía Baca(ed.). Lima.

Rebagliati, Claudio. 2010 [1870]. *Álbum sudamericano*, Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano. Fort Worth: Filarmonika.

Rice, Timothy. 2008. *Ethnomusicology a very short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Rivera, Edgardo .1996. *Imagen y Leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*.Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente.

Rivero, Mariano y Johann Tschudi. 1851. *Antigüedades Peruanas*. Madrid: Imprenta Imperial de la Corte y Estado.

Robles, Daniel. 1990. *Himno al Sol*. Lima: CONCYTEC.

Rodríguez, Adrián. 2013. *Bailes, tonadas y cachuas. La música del Códice Trujillo del Perú*. La Haya: Deuss Music.

Roel, Josafat. 1990 [1959]. *El wayno de Cusco*. Cusco: Municipalidad de Qosqo.

Rojas, Rolando. 2017. *La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia*. Lima: IEP.

Romero, Raúl. 2017. *Panorama de los estudios sobre la música Andina en el Perú. Todas las Músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: PUCP, 65-112.

Rossells, Beatriz. 1996. *Caymari Vida: la emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre: Editorial Judicial.

Sánchez, Luis. 2015 [1921]. Mariano Melgar otros poetas. En *Mariano Melgar. 200 años crítica, nación en independencia*. José Gabriel Valdivia (ed), 45-47. Lima: Cidecsur.

Sánchez, Mercedes. 2017. La modalidad Polifónica Barroca e España. Preceptos Teóricos y su aplicación a la práctica compositiva a través de una aproximación a la obra para órgano de Joan Cabaniles. Trabajo de fin de Máster Oficial en Patrimonio Musical Universidad de Anda Lucia.

Santa Cruz, Lucía. 1978. La Mujer en el reino de Chile vista por cronistas y viajeros. En *Tres ensayos sobre la mujer chilena*, 1-72. Santiago: Editorial Universitaria.

Santa Cruz, Octavio. 2004. *La guitarra en el Perú*. Edición del autor.

Sas, Andres. 1971. *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato: Primera parte historia general*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima) y el Instituto Nacional de Cultura (Perú).

Seoane, Carlos. 2010. *Catalogo Analítico de las obras de Colección de Pedro Ximénez de Abrell Tirado*. Sucre: GRECO.

Stevenson, Robert. 1968. *Music in Aztec & Inca Territory*. Londres: University of California.

Sisman, Elaine. 2014. Symphonies and the Public Display of Topics. En *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed), 1-62. New York: Oxford.

Sutcliffe, Dean. 2014. Topic in Chamber Music. En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 118-142. New York: Oxford.

Tello, Aurelio. 1998. *Tres cuadernos de Navidad: 1653,1655,1657. [obras de Juan Gutiérrez de Padilla]*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Torrente, Álvaro. 2014. 1700-1730 Nuevas Músicas para un Siglo Nuevo. En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica Tomo 4*. Miguel Ángel Marín, Juan José Carreras y José Máximo Leza (ed.), 125-222. Madrid: FCE.

Torrente, Álvaro. 2016. El Villancico Religioso. En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica Tomo 3* Álvaro Torrente (ed.), 435-530. Madrid: FCE.

Torres, Diego et al. 1754. *Arte, y vocabulario de la lengua quichua general de los indios del Perú* Lima: Imprenta de la Plazuela de San Cristóbal.

Tschudi, Johann. 1847. *Travels In Peru, during the years 1838—1812, on the coast, in the sierra, across the cordilleras and the Andes, into the primeval forests*. Londres: David Bogue.

Valdivia, José .2016. Prólogo a *Mariano Melgar: Antología esencial*. En *Mariano Melgar. 200 años crítica, nación en independencia*. José Gabriel Valdivia (ed). 335-348. Lima: Cidecsur.

Varallanos, José. 1959. *Historia de Huánuco*. Buenos Aires: Imprenta López.

Varallanos, José .1989. *El harahui y el Yaraví. Dos canciones populares peruanas*. Lima: Argos.

Vargas, Rubén S.J. 1947. *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Buenos Aires: Huarpes.

Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada).

Vega, Carlos. 1962a. "Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví", *Folklore* N° 14 (Buenos Aires, 15-II-1962), 42-45.

Vega, Carlos. 1962b. "Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví (continuación)", *Folklore* 15 (Buenos Aires, 15-III-1962), 42-45.

Vega, Zoila. 2006. *Vida Musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919-1930)*. Lima: ANR.

Vega, Zoila. 2011. *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881*. Arequipa: UCSP.

Velarde, Fernando. 1860. *Cánticos Del Nuevo Mundo*; New York: J.W.ORR grabador e impresor.

Villalba, Alberto. 1910. Estudio sobre un importante descubrimiento musical. En *Conferencia Literario- Musical*. Lima: Editorial Rosay.

Waisman, Leonardo. 2014. La música en la América española. En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 4*, 556-685. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Waisman, Leonardo. 2019. *Una historia de la Música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Walker, Carlos. 1871. *Romances Americanos*. Santiago: Imprenta El Independiente.

Hemerografía

Alviña, Leandro. [1919] 1929. La música incaica: lo que es y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días. *Revista universitaria. Órgano de la Universidad nacional del Cuzco*, Año XIII, vol. 2, 299-328.

Alburquerque-García, Luis. 2014. Literatura de viajes y siglo XVIII español: repaso y sistematización. *Miríada Hispánica*, 9 (septiembre): 37-68.

Barbacci, Rodolfo. 1946. Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*. 6: 414-510.

Bas, Nicolás. 2011. El viaje como formación; Ejemplos de la literatura europea del siglo XVIII. *Historia de la Educación*. 30: 129-143.

- Beizaga, Harold. 2011. Riscoprendo Pedro Ximénez Abrill y Tirado (1780-1856) a 155 anni della morte, Il Fronimo. *Revista de Chitarra*, 156 (octubre): 24-36.
- Bieletto, Natalia. 2016. Lo inaudible en el estudio histórico de la música. *Resonancias*, 20(38): 11-35.
- Bithell, Caroline. 2006. The past in music: Introduction. *Ethnomusicology Forum, The past in Music*, 15(1), (Agosto): 3-16.
- Campo y Pando, Toribio. 1792. Carta sobre la música. *Mercurio peruano* IV, 18 de febrero, 108-114.
- Carbajal, Eric. 2011. A propósito de bicentenarios, romanticismo y emancipación: el caso de Mariano Melgar. *A ContraCorriente*. Vol. 9 N° 1, otoño 2011: 270-286.
- Castro, José. 1938. Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú. *Boletín Latinoamericano de Música* 4, no 4: 835-49.
- Claro, Samuel. 1979. Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado. *Revista Musical Chilena*, 33(148) 7-36. En <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12332/12655> consultada el 24 de mayo del 2019.
- Claro, Samuel. 1980. Contribución Musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú hacia fines del siglo XVIII. *Revista Musical Chilena XXXIV/149-150* (enero- junio): 18-33.
- Denis, Ferdinand. 1872. Les yaravis ou tristes. *Le Bibliographe Musical*. N° 5 (septiembre): 88-91.
- Denis, Ferdinand (1873). Les yaravis du Perou. *Bibliographe Musical*. N° 10 (julio): 179-183.
- Espinoza, Álvaro. 2010. La memoria local: Una visión de la historiografía arequipeña. (I. d. Andina, Ed.) *Allpanchis*, 44(76):11-77.

Espino, Gonzalo. 2009. Mariano Melgar, héroes culturales y el yaraví. *CELEHIS Revista del Centro*

Letras Hispanoamericanas, 18(20):75-100.

García, Alejandro. 2018. El Códice Martínez Compañón como portador de epistemologías patrióticas andinas. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* 2 (enero): 3-28.

Guerrero, Juliana. 2014. Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina. En *Runa*/35.2: 51-66.

Izquierdo, José y Zoila Vega. 2017. Nuevos aportes acerca de la vida del compositor peruano- boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856). *Revista Musical Chilena LXXI N.º 227* (enero-junio): 48-78.

Lofstrom, William. 2006. Rescate de una valiosa obra musical de Chuquisaca. *Revista Cultural del Banco Central de Bolivia*, 40: 40-53.

Madrazo, Miranda. 2005. Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición, *Contribuciones desde Coatepec*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150907> (julio-diciembre): 123.

Mendívil, Julio. 2004. Huaynos Híbridos: Estrategias para entrar y salir de la Tradición. *Lienzo* (25): 27-64. Recuperado de: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1113/1066>

Mirka, Danika. 2014. Introduction. En *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford: 1-62.

Nettl, Bruno. 1958. Historical Aspects of Ethnomusicology. *American Anthropologist*, 60(3), (junio): 518-532.

Pagaza, Consuelo. 1960-1961. El Yaraví. *Folklore americano*, VIII-IX (8-9): 75-141.

Palmiero, Tiziana. 2011. Tupamaro de Caxamarca: Tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Códice Martínez Compañón (1782-85). *Revista Musical chilena* 65(216), (julio-diciembre): 8-33.

Pessarrodona, Aurelia. 2007. El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809) en *Revista de Musicología* 30/ 1 (junio) pp. 9-48.

Raygada, Carlos. 1936. Panorama Musical del Perú. *Boletín Latinoamericano de Música* 2 (2), (abril): 169-214.

Rohner, Fred. 2007. Fuentes para estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique. *Lexis Vol. XXXI (1 y 2)*:331-335.

Rohner, Fred. 2008. Lima Andina. Tras las huellas musicales andinas en Lima (1880-1930). *Anthropológica* XXXVI/40: 39-70.

Rossell, Beatriz. 2006. "El gran maestro Pedro Ximénez Abril y Tirado en Chuquisaca". *Revista Cultural del Banco Central de Bolivia, X/42* (septiembre-octubre), 15-26.

Sartiges, Eugéne de [1851] 1996. Arequipa. En *Imagen y Leyenda de Arequipa, antología 1540-1990 Edgardo Rivera Martínez (ed.)*, 265-279. Lima: Fundación M. J. Bustamante de la Fuente.

Sas, Andres. 1936. La formación del folklore peruano. *Boletín Latino- Americano de Música, II*: 97-104.

Sicramio (seud.) (1791). Rasgo emitido a la sociedad sobre la música en general y particularmente de los yaravíes. *Mercurio Peruano*. T. III, N° 101,284-291.

Turino, Thomas. 2003. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 24, No. 2 (Autumn - Winter, 2003): 169-209.

Vega, Carlos. 1978. La obra del obispo Martínez Compañón. *Revista del Instituto de Investigación Musicológicas II/2*: 7-17.

Vega, Zoila. 2018. Encrucijadas musicales en el umbral de la Independencia. Consideraciones a propósito del villancico "El juego del hombre" de Diego Llanos (Arequipa, 1824). Artículo de próxima aparición en la Revista Fénix de la Biblioteca Nacional del Perú.

Fuentes digitales

Aguirre, Patricio y Carlos Vergara. Chile Collector. https://www.chilecollector.com/archwebpost00_edit/archwebposteditor01/post_burmeister_niemeyer_schulze_01.html (consultada el 28 de marzo de 2019).

Biblioteca Nacional de España. 2016. *Libros de viaje y viajeros de los siglos XVI-XIX*. Bibliografía basada en las colecciones de la Biblioteca Nacional de España. http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Viajes/resources/docs/Guia_Libros_de_de_viaje_y_viajeros_Siglos_XVI-XIX.pdf, (consultada el 26 de septiembre de 2019).

Bustelo, Jesús. Taller de la Poesía. <http://tapoe.blogspot.com/2013/06/estrofa-safica.html>, (consultada el 28 de marzo de 2019).

Ceballos, Álvaro. 2007. *La Implantación de la Liberia Alemana en España e Hispanoamérica en 1850 a 1990*. https://www.academia.edu/30010258/La_implantaci%C3%B3n_de_la_liber%C3%ADa_al_eman_a_en_Espa%C3%B1a_e_Hispanoam%C3%A9rica_de_1850_a_1900?auto=download (consultada el 28 de 2019).

Dammert, Juan Luis. 2003. El Delirio de Melgar o el intercambio entre poesías y culturas bajo el volcán de Arequipa. En *Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos Compilación de ponencias del III Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folclórico de los Países Andinos celebrado en Granada en 2002*, 281-286. Tomado de: <https://hawansuyo.com/2016/01/31/el-yaravi-de-melgar-mario-cerron-fetta/> (consultada el 10 de febrero de 2019).

EJEMPLOS DE LIRA. Retóricas. <https://www.retoricas.com/2015/04/ejemplos-de-lira.html> (consultada el 28 de marzo de 2019).

EL BÚHO. Anuncian concurso nacional de música arequipeña: Yaraví, pampeña y vals . Junio 3 2017 <https://elbuho.pe/2017/06/anuncian-concurso-nacional-musica-arequipena-yaravi-pampeña-vals/> , (consultada el 18 de febrero de 2019).

Enciclopedia Católica: Las Cinco Llagas Sagradas https://ec.aciprensa.com/wiki/Las_Cinco_Llagas_Sagradas (consultada el 18 de mayo de 2019).

Google. (s.f.). [Mapa del sur del Perú y el oeste de Bolivia, en Google maps]. Recuperado de <https://www.google.com/maps/@-16.0328685,-70.1270196,6.01z>. recuperado el 8 de octubre de 2019.

León Samuel, Fernando Vergara, Katya Padilla y Atilio Bustos González. 2007. *Historia en la Postal de Chile*. Atilio Bustos González (ed.) Chiles: Arpa. <http://arpa.ucv.cl/postales/cap06.pdf>, (consultada el 28 de marzo de 2019).

Mejía, Darío. 2012. Si dos con el alma, un poema proveniente de España convertido en Yaraví. En *Chiquiam y sus Amigos* (blog) de Armando Alvarado Balarezo. En <http://nalochiquian.blogspot.pe/2012/05/si-dos-con-el-alma-un-poema-proveniente.html> .Fecha, (consultada el 3 de mayo del 2019).

Nagore, María. 2004. El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica. *Músicas al Sur* 1 (enero). Recuperado de: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>. (consultada el 4 de abril de 2019)

Nietzsche, Friedrich. 1873. *De la utilidad e inconvenientes de la Historia para la vida*. Tomado de <https://criticalatinoamericana.files.wordpress.com/2010/11/nietzsche-de-la-utilidad-y-los-inconvenientes-de-la-historia.pdf>, (consultada el 19 de febrero de 2019).

Norberto Brogгинi. 2012. Pedro Ximénez Abrill Tirado: Vals en estilo americano <https://youtu.be/Y3YVmutMfRo> (consultada el 29 de marzo de 2019).

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Toribio José Pando Campo <http://dbe.rah.es/biografias/62931/toribio-jose-del-campo-pando> (consultada el 22 de marzo de 2019).

Rújula, Pedro. 2010. *Viajeros ilustrados y románticos: consideraciones metodológicas para la utilización de los libros de viaje como fuente histórica*. Desde http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viajeros-ilustrados-y-romanticos-consideraciones-metodologicas-para-la-utilizacion-de-los-libros-de-viaje-como-fuente-historica/html/cbd1458e-696f-46b1-935e-34395050f771_4.html (consultada el 12 de febrero de 2018).

Schechter, John. 2001. Yaraví. Grove Music Online. Retrieved 1 Mar. 2018, from <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030683>. (consultada el 4 de febrero de 2018).

Vera, Augusto. 2012. "Lamentablemente el yaraví es un recuerdo". Desde <https://ucsp.edu.pe/saladeprensa/informa/lamentablemente-el-yaravi-es-un-recuerdo/> Consultada el 5 de octubre de 2019.

Entrevistas y comunicaciones personales:

Laura Duncker, Lima, agosto de 2004.

Ricardo Rojas, Lima, enero de 2018.

José Manuel Izquierdo, Lima, enero de 2018.

José Carlos Abarca, Arequipa, noviembre de 2018.

José Manuel Izquierdo, vía electrónica, agosto 2018.

José Manuel Izquierdo, Arequipa, enero de 2019

Pedro Rodríguez Chirinos, Arequipa, marzo de 2019.

Tizana Palmiero, vía electrónica, marzo de 2019

Julio Mendívil, vía electrónica, mayo de 2019

Fuentes manuscritas y musicales:

Anónimo. s/f. Los lamentos. En *Álbum peruano: Colección de cantos, bailes y canciones populares del Perú*. Arequipa: J.M. Farfán.

Anónimo. 1890. *Yaravy Perú-Boliviano. [partitura]*. Santiago de Chile: Ruperto Santa Cruz Henríquez.

Camps y Soler, Oscar. 1859. *¡No hay nada más triste que el último adiós!* (balada). Madrid: Gran Almacén de Música e Instrumentos de B. Carrafa.

Martínez Compañón, Baltazar. 1788. *Códice Trujillo del Perú*. Manuscrito en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Noticia de Arequipa, del prebendado Antonio Pereyra Pacheco (Tenerife, 1816). Universidad de La Laguna Santa Cruz de Tenerife. Número de código JAAR3/18.

Obras de Pedro Ximénez.

Yaraví N 8 para Voz y Piano. Lima: Niemeyer e Inghirami. Lleva el número de signatura de XRH 457 / v.8.

Yaraví a Dúo de dos bajos para la Virgen de Belén. En el catálogo crítico de Izquierdo (en adelante CCPXAT) lleva la signatura CaobMV01.

Yaraví a Donde vas Dueño amado. En CCPAXT lleva la signatura Caob MV08.

Oda de Safo, Yaraví con acompañamiento de Guitarra. En CCPAXT lleva la signatura Caob MV08

Yaraví N 29 Amor préstame tus voces. Aparece en un manuscrito de canciones sin acompañamiento existente en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia sin número de signaturas.

Triste N 35 Cual un pajarillo triste. Aparece en un manuscrito de canciones sin acompañamiento existente en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia sin número de signaturas.

Divertimento Concertante para guitarra, dos flautas y cuarteto de cuerdas Op. 43. Quinto movimiento (*sección yaraví*). Transcripción de Carlos Villalba. Se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia con el número de signatura N° ABNB 1305.

Meditaciones para el Quinario. Transcripciones de José Izquierdo. Las partes se encuentran incompletas repartidas entre el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, N° 1444, el Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos de Sucre con el N° 60 y la colección privada de Andrés Orías Blücher con el N° M13.

Saluciones para la Fiesta de las Cinco Llagas. El manuscrito completo se conserva en Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, con la signatura 1363. Transcripción de José Manuel Izquierdo.

Cuarteto concertante en si bemol mayor para dos violines, viola y violonchelo Op. 55, segundo movimiento. Transcripción y edición de José Izquierdo. El manuscrito se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, con la signatura 1299

Tercera Colección de minuets, andantes, Pastorelas, Valses, Rondos, Contradanzas, Pasos Dobles, Quadrillas y dos Marchas Fúnebres. Centro de Documentación de la Universidad Mayor San Francisco Xavier de Chuquisaca, en Sucre, con la signatura N° G1B1FD10065.

Otras colecciones

Jiménez de la Espada, Marcos. 1882. *Yaravíes quiteños: presentados al Congreso de Americanistas de Madrid*, 1881, por D. Marcos Jiménez de la Espada; y copiados por F.A. Barbieri; <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160944&page=1> [Consulta: 28 de octubre de 2015].

Una pobre serranita. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, sede Sucre, Colección de la Catedral de La Plata con número de código 1350.

Yaraví de Nabad. Manuscrito con la sigla. Número de signatura: Carpeta 38 N° 1493.

Fuentes sonoras:

Broginni, Norberto. 2012. Pedro Ximénez Abril Tirado: Vals en estilo americano en <https://youtu.be/Y3YVmutMfRo> (Recuperado el 29 de marzo de 2019).

García, María. 2006. *Pedro Ximénez Abril y Tirado (audio Cd TLDCD 14184)*. Bolivia.

Guardia, Jaime, Margot Palomino 2009. *La oscuridad de la noche*, huayno, en <https://www.youtube.com/watch?v=M77JCPJzV5I>, consultada el 2 de mayo de 2019.

ANEXOS:

**Fuentes manuscritas del siglo XVIII y primera mitad del
siglo XIX**

1. *Códice Trujillo del Perú del obispo Baltazar Martínez Compañón. Cachuyta de la montaña.*
 Transcripción de Andrés Rodríguez Van der Spoel (2013, 234)

20. Cachuyta de la montaña
 llamadas el vuen querer

E 193

Andante

Violín

Voz

Bajo

De que rí-gi - da mon-ta -

ña na-cis - - tes pa - ra cer tan cruel con - mi-go de bal - -

de? no-es mu - cho sien - do mu-ger que se -

as cual rue - da de la for - tu - na mu - da - - - ble

2. Fragmento de *Una pobre serranita*. Anónimo, (c.1810-1819). ABNB 1350.
Cc. 97-127.

Fragmento de Yaravi de "Una pobre serranita"

Anónimo
Catedral de Sucre S. XIX.
Transcripción; Zoila Vega

9

Tr. Y may na-lla ca qui tay - ta que pre - sio-ci - to sa - gal

Vln.

Vc.

17

Tr. Y may - na - lla ca - qui tay - ta que pre - sio - ci - to sa - gal

Vln.

Vc.

25

Tr. Yn - ti qui - lla coy - llur e - res en e - so no hay

Vln.

Vc.

33

Tr. — que du - dar no me lo mi - ras no mi lo das

Vln.

Vc.

3. *Yaraví de Nabadad (sic)*. Anónimo (c. 1810) (Biblioteca Nacional del Perú,
Lima, Carpeta 38 N° 1493.

Yaraví de Nabadad

Anónimo, S. XIX
Transcripción y reconstrucción: Zoila Vega Salvatierra

Andante

The musical score is arranged in systems. The first system includes two Flauta parts, two Tiple parts, Violin I, Violin II, and Violonchelo. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of 10 measures. Measures 1-5 are instrumental. Measures 6-10 include vocal lines with the lyrics 'La - gri - mas deun'. The vocal lines are in soprano and alto clefs. The instrumental parts continue throughout the piece.

Flauta

Flauta

Tiple

Tiple

Violín I

Violín II

Violonchelo

6

La - gri - mas deun

La - gri - mas deun

2

11

Ni - ño la gri-masde un Ni-ño ter nu-ras de un Dios si por mi las llo - ras

Ni - ño la gri-masde un Ni-ño ter nu-ras de un Dios si por mi las llo - ras

16

que dul - ces que son que dul - ces que son que dul ces. que... son

que dul - ces que son que dul - ces que son que dul ces. que... son

22

mas si el due-ño que pa - de - ce lo sien-te por mi la fuer - za de mi

mas si el due-ño que pa - de - ce lo sien-te por mi la fuer - za de mi

28

sin ra - zon la fuer-za de mi sin - ra - zon la fuer-za de mi sin-ra-

sin ra - zon la fuer-za de mi sin - ra - zon la fuer-za de mi sin-ra-

35

Coplas
Andante

zon

zon

Coplas
Andante

1. Sen tir por mi la pe na
3. An tes que os me re cie ra

2. Por mi ren dreis de a man te
4. De cid me ni ño her mo so

42

p

su - frit por mi el do - lor her - mo - so ni ño mi - o mu - chas fi - ne - zas - son mu - chas fi - ne - zas -
mi bien tan - to fa - vor e - rais un dios te - rri - ble mas ya o - tra co - sa sois mas ya o - tra co - sa

-el cre - di - to ma - yor que son vues tras fi - ne - zas mi sa - tis fac - ci - on mi sa - tis - fa - cci -
que fuer za os o - bli - ga a que pa - gis la fru - ta que no co - mis teis vos que no co - mis teis

49 **Estrillo** 5

son
sois.
-on
vos

Llo-re pues yo la fuer-za de
Llo-re pues yo la fuer-za de

55 **D.C. a las coplas cuatro veces.**

mi sin ra-zon sin ra-zo la fuer-za de mi - sin-ra-zon de mi sin-ra-zon.
mi sin ra-zon sin ra-zo la fuer-za de mi - sin-ra-zon de mi sin-ra-zon.

4. *Noticia de Arequipa*, Antonio Pereyra Pacheco (1816). Biblioteca de la Universidad de La Laguna, en Tenerife (Tenerife, 1816). código JAAR3/18.

a. *Yaraví de Arequipa*. Línea melódica con texto en castellano

Yaraví de Arequipa

Citado en la *Noticia de Arequipa*
de Antonio Pereira y Ruiz
Transcripción: Zoila Vega

Pasacalle

De-xen-me con mi pa-sio-n

6 a quien me cau-só la-he-ri - da le pa-ga-re con mi vi-da deu-das de mi es

12 ti - ma ción le pa-ga - re con mi vi - da

16 deu - das de mi es - ti - ma cio - n

b. *Yaraví de Potosí*. Línea melódica con texto en castellano.

Yaraví de Potosí

Citado en la Noticia de Arequipa
de Antonio Pereira y Ruiz
Transcripción: Zoila Vega

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line.

Nin - gu - no por in - fe - li - ce _____

8
se que - je de su des - ti - no _____ que es u - sur - par el de

16
re - - - cho _____ que le co - rres - pon de a -

20
mi - - - o _____

c. *Yaraví de Chuquisaca.* Para voz y piano.

Yaravi de Chuquisaca

Citado en la Noticia de Arequipa
de Antonio Pereira y Ruiz
Transcripción: Zoila Vega

Piano

4

Don-de es-tás due-ño a-do-ra - do be-lio

Pno.

8

cie - lo don de es - tas () que al rui-do

Pno.

11

de mi tor - men to no re - cuer do tu pie-da - d a

Pno.

15

ay a ay a quien po-

Pno.

19

dre ya que- jar - me de es-te mi pro - li-jo a-fa - n si tu mi

Pno.

23

si tu mi bien_ no so - co - rres si tú mi bien

Pno.

26

no so co-rres a que-lla vi - da_ que das

Pno.

5. Repertorio de Pedro Ximénez Abrill y Tirado.

a. Yaraví N° 8 "Pobre corazón mío" para voz y piano. Biblioteca Nacional del Perú.

XRH 457 / v.8. Transcripción: Zoila Vega

Yaravi N° 8

Pedro Ximénez Abrill Tirado.
Transcripción Zoila Vega

Adagio

Adagio

9

Po-bre Co-ra-zon mi-o tesient-to pal-pi

17

tar a-pre-su-ra do, qué es del an-ti-guo bri

24

o. tu tan a con go - ja do. ay quien te ha pues-to

29

di me en tal es ta do. ay

35

quien te ha pues - to di me en tal es ta - do.

- b. *Yaraví a dúo para dos violines y bajo para Nuestra Señora de Belén.* colección privada de Andrés Orías Blüchner: CaobMV01

**Yaraví a dúo con violines y bajo
para Nuestra Señora de Belén.**

Pedro Jiménez Abrill
Transcripción: Zoila Vega

Andante

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Tiple 1, Tiple 2, Violin 1, Violin 2, and Violonchelo. The second system includes staves for Tr. (Trumpet), Tr. (Trumpet), Vln. 1, Vln. 2, and Vc. (Cello). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat. The score includes a 'dolce' marking for the violin parts. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows measures 6 through 11. The violin parts have fingerings 3b and 6, and the cello part has a fingering 3a.

2

12

Tr.

Quan-do a cuer-do mi Se ño - ra las pe - nas que pa - sas -
 Por que ven a vues-tro Dio - s y tu hi - jo en cue - ros
 Ven al To - do-po - de ro - so que a - pe - nas na - ce cuan
 Con - so - la os tier - na ma - dre mi - ran - do que a quel se
 Con - sol - la ols nue - va men - te Ma - ri - a con e - vi -

Tr.

Quan-do a cuer-do mi Se ño - ra las pe - nas que pa - sas -
 Por que ven a vues-tro Dio - s y tu hi - jo en cue - ros
 Ven al To - do-po - de ro - so que a - pe - nas na - ce cuan
 Con - so - la os tier - na ma - dre mi - ran - do que a quel se
 Con - sol - la ols nue - va men - te Ma - ri - a con e - vi -

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

17

Tr.

teis en Be-len me a te - rro - de tal suert
 y so - bre pa - jas gi - mien do - ya - rro - jan -
 do a - pe - nas na - ce su je - to que a - flic - ción
 cie - lo es la glo - ria del cie - lo y que es bie -
 den cia in - fa - li - ble ha de lle -

Tr.

teis en Be-len me a te - rro - de tal suert
 y so - bre pa - jas gi - mien do - ya - rro - jan -
 do a - pe - nas na - ce su je - to que a - flic - ción
 cie - lo es la glo - ria del cie - lo y que es bie -
 den cia in - fa - li - ble ha de lle -

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

21

Tr. *te que mis an -sias las juz-go co - mo fic - cio - nes de ma - les o sue - do de su so - les mil per - las que do - lor no sen - ti - ri - a tu pe - no os cau - sa - ri - a se - ño - ra mas vien - do que son la cau - sa mis hie - na ven - tu - ran - za del hom bre y de vos co - mo su ma - dre su tem - gar que es la es fe - ra ce - les - te de tus do - lo tes con noz cas e - fec -*

Tr. *te que mis an -sias las juz-go co - mo fic - cio - nes de ma - les o sue - do de su so - les mil per - las que do - lor no sen - ti - ri - a tu pe - no os cau - sa - ri - a se - ño - ra mas vien - do que son la cau - sa mis hie - na ven - tu - ran - za del hom bre y de vos co - mo su ma - dre su tem - gar que es la es fe - ra ce - les - te de tus do - lo tes con noz cas e - fec -*

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

26

Tr. *ños o sue - ños A - - - - - ay cho tu pe - cho rros mis hie - rros plo su tem - plo tos e - fec - tos*

Tr. *ños o sue - ños A - - - - - ay cho tu pe - cho rros mis hie - rros plo su tem - plo tos e - fec - tos*

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

31

Tr. *p*

co - mo fic - cio - nes de ma - les o -
 que do - lor no sen - ti - ri a tu
 mas vien - do que son la cau - sa mis
 y de vos co - mo su ma - dre su
 de tus do - lo res co - noz - cas e -

Tr. *p*

co - mo fic - cio - nes de ma - les o -
 que do - lor no sen - ti - ri a tu
 mas vien - do que son la cau - sa mis
 y de vos co - mo su ma - dre su
 de tus do - lo res co - noz - cas e -

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vc. *p*

34

Tr.

sue - ños
 pe - cho
 hie - rros
 tem - plo.
 fec - tos

Tr.

sue - ños
 pe - cho
 hie - rros
 tem - plo.
 fec - tos

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vc. *f*

- c. Yaraví "A dónde vas dueño amado". En CCPAXT lleva la signatura Caob MV08.

¿Yaraví?

¿Pedro Ximenez?

9
A dón - de vas _____

18
due-ño a - ma - do no te re - ti - res-de mí - -

26
- ru au-sen-cia me da la muer - te no pue-do vi - vir sin ti _____

35
no pue-do vi - vir sin ti _____ el al-ma sin-ti no vi -

44
- - ve que me a-par - te no es-po si - - - ble
p

53
del que es ab - so-lu - to due - - - ño de es-te co - ra-zon sen

61
si - - - ble de es - re co - ra - zon sen - si - - ble.

- d. Yaraví N° 1, N° 29, "Amor préstame tus voces". Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia sin número de signaturas. Transcripción de José Manuel Izquierdo.

Yaravi I, N°29, Andante

A - mor pres - ta me tus vo - ces pa - ra po - der - laes - pli - car mi

5
pe - - na mi pe - - na pa - ra po - der laes - pli - car mi pe -

9
-na y con a - sen - to es pre - si - vo de - cir la cuan - to pa - des -

13
co por ver - la de - cir - la cuan - to pa - des - co por ver -

17
-la los di - as no - ches pa - re - cen y las no - ches u - na

21
muer - te e - ter - na que con - su si - len - cio tri - te mas la men -

25
tu - ble me pin - tan su au - sen - cia mas la - men - ta - ble me pin -

29
-tan suau - sen - cia O - pi -

32

-ción quea - ñi - ges tan - - -

33

-to que - pe - cho ha-bra que te su - - fra li - ber-

37

tad pre - cio - say ca - ra quien es el que - no te bus - ca quien

41

es el que no te bus - - ca.

- e. *Triste N° 35 "Cual un pajarillo triste".* Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
sin número de signaturas. Transcripción de José Manuel Izquierdo

N°35 Triste

Cual un pa-ja ri - llo tris - te a-pri-cio-na - do en su jau -

8
-la a-pri-cio-na - do en su - jau - la

15
tan au-sen-te gi - mey llo - ra co-moe-na-mo - ra - do can -

22
-ta tan au-sen-te gi - me y llo - ra co-moe-na-mo - ra - do

29
can - ta. Mu si ca - ar - mo - nio - sa to - do el do - lor

35
mi - o con us dul - ces so - nes tie - nes em - be - bi - do o cuan du - ce

41
tri - nas cuan sua - ve a mi - o i - do o cuan - dul - ce tri - nas cuan

46
sua - ve a - mi o i - do cuan - tos de ter - nu - ra - dael pe - cho la - ti - dos da pe - cho la -

51
ti - dos cuan - tos de ter

56

- f. *Oda de Safo, yaraví con acompañamiento de guitarra.* En CCPAXT lleva la
 signatura Caob MV08.

Oda de Safo

Pedro Ximenez Abril y Tirado.
 Transcripción: Zoila Vega Salvatierra

Andante

Voz

Guitarra acústica

3

Voz

Guit. ac.

6

Voz

Guit. ac.

10

Voz

Guit. ac.

A las dei - da - des en
 tra - ñas a -
 fal - ta los

vi - diar no tie - ne u - na mor - tal a quien pro - pi - cio mi -
 mo - ro - so fue - go de tal ma - ne - ra tu sem - blan - te ex - ci -
 sen - ti - dos pier - do en tre an - sias mil el co - ra - zon pal - pi -

-ras u - na mor - tal a quien pro - pi - cio mi - ras
 -ta de tal ma - ne - ra tu sem - blan - te ex - ci - ta
 -ta en tre an - sias mil el co - ra - zon pal - pi - ta

13

Voz

con quien te ri - es y cuad - do le ha - blas a - ya
 que no hay pa - la - bras que al do - lor que sien - to
 pá - li - da tiem - blo des - fa - llez - co ex - pi - ro.

Guit. ac.

17

Voz

ya - ay con quien te ri - es y cuan - do le ha - blas por
 que no hay pa la - bras al do - lor que sien - to bas -
 pá - li - da tiem - blo des - fa - llez - co ex - pi - ro dul -

Guit. ac.

21

Voz

ti por ti sus - pi - - ra por ti por
 tan te di - - gan bas - tan - bas
 ce a - go - ni - - a dul - ce a -

Guit. ac.

24

Voz

ti sus pi - ra En mis en
 tan - te di - gan La luz me
 go - ni - a

Guit. ac.

- g. *Divertimento Concertante para guitarra, dos flautas y cuarteto de cuerdas Op. 43.*
 Quinto movimiento (*sección yaraví cc.105-14*): Transcripción de Carlos Villalba.
 Se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia con el número de
 signatura N° ABNB 1305. Cc. 105-144.

The image shows a musical score for guitar, two flutes, and string quartet. The score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of six staves. The top two staves are for the flutes, the middle two for the string quartet (violin I and II), and the bottom two for the guitar. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *pp* (pianissimo) and *con sordina* (with mutes) for the strings and guitar, and *f* (forte) for the guitar. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first flute staff.



Musical score system 1, consisting of six staves. The top two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The middle two staves are also a grand staff with treble and bass clefs. The bottom two staves are a grand staff with bass and bass clefs. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *f* is present in the bottom staff, and a *p* marking is in the second measure of the bottom staff.



Musical score system 2, consisting of six staves. The top two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The middle two staves are also a grand staff with treble and bass clefs. The bottom two staves are a grand staff with bass and bass clefs. The music continues with various rhythmic patterns and rests. A dynamic marking of *f* is present in the bottom staff.



Musical score system 1, featuring a grand staff with five staves. The top two staves are for the vocal line, the middle two for the piano right hand, and the bottom for the piano left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The system contains five measures of music. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.



Musical score system 2, continuing the piece with a grand staff of five staves. The vocal line continues with a melodic phrase starting on G4. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment in the right hand. The system contains five measures of music.

The image displays a musical score for page 380, consisting of two systems of staves. The first system includes two treble clef staves and one bass clef staff. The second system includes two treble clef staves, one bass clef staff, and one additional bass clef staff at the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The score is presented in a clean, black-and-white format.



Musical score system 1, featuring two systems of staves. The first system consists of two treble clef staves. The top staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bottom staff contains a bass line with a fermata and the text "ilk-". The second system consists of two grand staff systems (treble and bass clefs). The first grand staff system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second grand staff system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line.



Musical score system 2, featuring two systems of staves. The first system consists of two treble clef staves. The top staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bottom staff contains a bass line with a trill (tr). The second system consists of two grand staff systems (treble and bass clefs). The first grand staff system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second grand staff system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line.

The image displays a musical score for page 382, consisting of two systems of staves. The first system includes three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system includes four staves: two treble clefs, one alto clef, and one bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff in each system.

h. Meditaciones para el Quinario, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, N° 1444, el Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos de Sucre con el N° 60 y la colección privada de Andrés Orías Blücher con el N° M13. Transcripción y reconstrucción de la voz de viola: José Manuel Izquierdo.

i. Día 2, Primera meditación: cc. 1- 42.

Meditacion Primera: Adagio

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Flute 1, Flute 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system, starting at measure 4, features triplets in the Flute 1, Flute 2, Violin I, and Violin II parts, while the Viola and Cello parts continue with their respective melodic lines. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Musical score for measures 8-11. The score is written for six instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 8 is marked with a '3' above the staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical score for measures 12-15. The score is written for six instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 12 is marked with a '12' above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some dynamic markings.

16

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 16 through 19. It includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The flute parts feature melodic lines with various ornaments and dynamics. The string parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

20

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 20 through 23. It includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure 20 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The flute parts continue with melodic development, including some complex rhythmic figures. The string parts maintain their harmonic foundation with steady rhythms.

24

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 24 through 27. It features six staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The flute parts are highly melodic and active, with many slurs and accents. The violin parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The viola and cello parts are more bass-oriented, with the cello playing a steady eighth-note accompaniment.

28

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 28 through 31. It features the same six staves as the previous system: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4. The flute parts continue their melodic lines with various ornaments and slurs. The violin parts maintain their rhythmic accompaniment. The viola and cello parts provide a solid harmonic foundation, with the cello's eighth-note pattern being particularly prominent.

32

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system of musical notation covers measures 32 through 35. It features six staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Flute parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The Violin I part has a similar melodic line. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

36

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system of musical notation covers measures 36 through 39. It features the same six staves as the previous system. The Flute 1 part has a more complex melodic line with sixteenth notes and slurs. The Flute 2 part has a melodic line with eighth notes. The Violin I part has a melodic line with eighth notes and slurs. The Violin II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

39

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 39 through 42. It features six staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Flute 1 part begins with a melodic line in measure 39, while the Flute 2 part has a whole rest. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic foundation with sustained notes and moving lines.

43

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 43 through 46. It features the same six staves as the previous system. In measure 43, both Flute 1 and Flute 2 enter with melodic lines. The Violin I and II parts continue their rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts maintain their harmonic support with sustained notes and moving lines.

- ii. *Día 2: tercera mediación.* Reelaboración del material utilizado en el Quinto movimiento del Divertimento Op. 43.
Cc. 110-157

Meditacion Tercera: Adagio

110

Flauta

Flauta

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

115

3

3

3

120

Musical score for measures 120-124. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The melody is primarily in the upper staves, while the lower staves provide harmonic support with chords and bass lines.

125

Musical score for measures 125-129. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). The music continues with a complex rhythmic pattern, featuring many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The melody is primarily in the upper staves, while the lower staves provide harmonic support with chords and bass lines.

130 3

This system of music contains measures 130 through 134. It is written for a piano with four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and more rhythmic accompaniment in the lower staves. A fermata is placed over a note in the second treble staff at the end of measure 134.

135

This system of music contains measures 135 through 139. It continues the piece with similar rhythmic complexity. The upper staves have dense sixteenth-note patterns, while the lower staves provide a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 139.

4

140

Musical score for measures 140-144. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The first two staves have a similar melodic line, while the bottom two staves provide a harmonic and bass line. Measure 140 starts with a treble clef and a B-flat key signature.

145

Musical score for measures 145-149. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is one flat (B-flat). The music continues with a complex rhythmic pattern, featuring many eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The first two staves have a similar melodic line, while the bottom two staves provide a harmonic and bass line. Measure 145 starts with a treble clef and a B-flat key signature.

150 5

Musical score for measures 150-152. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper voice with many accidentals and a steady accompaniment in the lower voice.

153

Musical score for measures 153-156. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper voice with many accidentals and a steady accompaniment in the lower voice.

- iii. *Día 3: primera meditación*: Reelaboración del material usado en el segundo movimiento del Cuarteto Op. 55. Cc.1-57.

Meditacion Primera:
Adagio

The score shows the first five staves of the piece. From top to bottom, they are: Flauta (Flute), Flauta (Flute), Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo (Cello). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The music is in a slow, meditative style. The flute parts have a melodic line with some grace notes. The violin and viola parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The cello part has a more active, rhythmic accompaniment.

The score shows the last five staves of the piece. From top to bottom, they are: Flauta (Flute), Flauta (Flute), Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo (Cello). The key signature is three flats and the time signature is common time. This section features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The flute parts continue their melodic lines. The violin and viola parts have more active rhythmic figures. The cello part features prominent triplet patterns in the lower register.

Musical score for measures 13-16. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The piano part provides harmonic support with chords and single notes.

Musical score for measures 17-20. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piano part continues to provide harmonic support.

18 3

Musical score for measures 18-21. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex sixteenth-note passage in measure 20 and triplet markings in measures 21 and 22.

22

Musical score for measures 22-25. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes triplet markings in measures 24 and 25.

4
27

Musical score for measures 27-31. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves: two grand staves (treble and bass clef) and three individual staves (two treble clefs and one bass clef). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings (indicated by a '3' over the notes).

32

Musical score for measures 32-36. The score continues in the same 3/4 time and two-flat key signature. It consists of five staves: two grand staves and three individual staves. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and multiple triplet markings throughout the passage.

37

Musical score for measures 37-40. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note triplet pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The melody in the right hand of the upper system consists of quarter notes and eighth notes, with triplet markings above several phrases. The upper system has two staves, both of which are mostly empty in measures 37-40.

41

Musical score for measures 41-44. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment remains consistent with the previous system. The melody in the right hand of the upper system includes eighth-note triplet patterns and quarter notes. The upper system has two staves, both of which are mostly empty in measures 41-44.

6

44

Musical score for measures 44-48. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff. Measure 44 starts with a piano introduction. The melody begins in measure 45 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes. Measure 48 ends with a repeat sign.

49

Musical score for measures 49-53. The score continues from measure 48. The melody in measure 49 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes. Measure 53 ends with a repeat sign.

53

The musical score consists of two systems. The first system has two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble clef). The second system has four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), a piano accompaniment (bass clef), and a bass line (bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line.

iv. *Día* 4, *primera meditación.* Cc. 1-58

Musical score for the first system, measures 1-3. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Flute 1 and Flute 2 play a melodic line with a sharp sign above the first measure. Violin I and Violin II play a rhythmic pattern of eighth notes. Viola and Cello play a similar rhythmic pattern.

Musical score for the second system, measures 4-6. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Flute 1 and Flute 2 play a melodic line with a sharp sign above the first measure. Violin I and Violin II play a rhythmic pattern of eighth notes. Viola and Cello play a similar rhythmic pattern.

Musical score for measures 7-9. The score is in 3/4 time and features six staves: Fl. 1, Fl. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 7 begins with a fermata over the first measure. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 10-13. The score is in 3/4 time and features six staves: Fl. 1, Fl. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 10 is marked with a fermata (*10*). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 14-17, featuring Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 14 shows the Flutes playing a melodic line with grace notes, while the Violins play a rhythmic accompaniment. The Viola and Cello provide a steady bass line. Measure 15 continues the melodic development in the Flutes. Measure 16 features a more active role for the Violins. Measure 17 concludes the passage with a final melodic flourish in the Flutes.

14

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

17

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

20

Fl. 1
Fl. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system of musical notation covers measures 20, 21, and 22. It features six staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 20 shows the Flute 1 and Flute 2 parts with rests, while the strings play a rhythmic accompaniment. Measures 21 and 22 show the Flute 1 part with a melodic line, and the strings continuing their accompaniment.

23

Fl. 1
Fl. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system of musical notation covers measures 23, 24, and 25. It features the same six staves as the previous system. Measure 23 shows the Flute 1 part with a complex melodic line, and the strings playing a rhythmic accompaniment. Measures 24 and 25 show the Flute 1 part with a melodic line, and the strings continuing their accompaniment.

26

Fl. 1
Fl. 2
Vln. I
Vln. II
Vln.
Vc.

This musical system covers measures 26 to 29. It features six staves: Flute 1, Flute 2, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 26 begins with a dynamic marking of *mf*. The flute parts play a melodic line with eighth-note patterns, while the strings provide a harmonic accompaniment with a mix of eighth and quarter notes.

30

Fl. 1
Fl. 2
Vln. I
Vln. II
Vln.
Vc.

This musical system covers measures 30 to 33. It features the same six staves as the previous system. Measure 30 begins with a dynamic marking of *mf*. The flute parts continue their melodic development, and the string accompaniment remains consistent with the previous measures, providing a steady harmonic foundation.

Musical score for measures 34-37, featuring Flutes 1 and 2, Violins I and II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 34 begins with a key signature change from one flat to two flats. The flute parts play a melodic line with grace notes, while the strings provide a rhythmic accompaniment. Measure 37 features a complex flute passage with sixteenth-note runs.

34

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

37

Fl. 1

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

41

Fl. 1
Fl. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system of musical notation covers measures 41 to 43. It features six staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. Measure 41 shows active melodic lines for all instruments. In measure 42, the Flute 1 and Flute 2 parts have rests, while the strings continue. Measure 43 shows the Flute 1 and Flute 2 parts re-entering with melodic lines.

44

Fl. 1
Fl. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system of musical notation covers measures 44 to 46. It features the same six staves as the previous system. Measure 44 shows the Flute 1 part with a complex melodic line, while the Flute 2 part has a rest. In measure 45, both Flute 1 and Flute 2 have rests. Measure 46 shows the Flute 1 part re-entering with a melodic line, while the Flute 2 part has a rest.

47

Fl. I
Fl. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system of musical notation covers measures 47 through 50. It features six staves: Flute I (Fl. I), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The flute parts are relatively sparse, with Fl. I playing a melodic line starting in measure 49 and Fl. 2 playing a similar line. The violin and viola parts are more active, with Vln. I and Vln. II playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The viola and cello parts provide a harmonic foundation with longer note values.

51

Fl. I
Fl. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system of musical notation covers measures 51 through 55. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The flute parts are more active, with Fl. I playing a melodic line and Fl. 2 playing a similar line. The violin and viola parts continue their rhythmic patterns, with Vln. I and Vln. II playing eighth and sixteenth notes. The viola and cello parts provide a harmonic foundation with longer note values.

56

Fl. I

Fl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 56, 57, and 58. The score is for a woodwind and string ensemble. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The instruments are Flute 1 (Fl. I), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 56 shows a melodic line in Fl. I and Vln. I, with Vln. II and Vc. providing a rhythmic accompaniment. Measure 57 features a more active role for Fl. 2 and Vln. II. Measure 58 concludes the passage with sustained notes in Fl. I and Vln. I, and a final rhythmic pattern in Vln. II and Vc.

v. *Día 4, tercera meditación. Cc. 137-239*

Musical score for measures 137-139. The score is for five instruments: Flauta (Flute), Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), Viola, and Violonchelo (Cello). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 137 starts with a whole rest for the Flauta and Flauta parts, followed by a series of eighth notes in the strings. Measure 138 continues with similar patterns. Measure 139 concludes the section with a final chord.

Musical score for measures 140-143. The score is for five instruments: Flauta (Flute), Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), Viola, and Violonchelo (Cello). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 140 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the Flauta and Flauta parts. Measures 141-143 continue with similar intricate patterns, including rests and sixteenth-note runs.

144

Musical score for measures 144-147. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is one flat (B-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves with many accidentals and a steady bass line in the lower staves.

148

Musical score for measures 148-151. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is one flat (B-flat). The music continues with a complex melodic line in the upper staves and a steady bass line in the lower staves.

152

Musical score for measures 152-156. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. The second system has four staves: the top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth-note runs and sixteenth-note passages.

157

Musical score for measures 157-161. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. The second system has four staves: the top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth-note runs and sixteenth-note passages.

162

Musical score for measures 162-166. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves: two grand staves (treble and bass clefs) and three individual staves (treble, bass, and bass clef). The grand staves contain mostly whole and half notes with rests. The middle treble staff has a melodic line with slurs and accidentals. The middle bass staff has a similar melodic line. The bottom bass clef staff features a continuous eighth-note accompaniment.

167

Musical score for measures 167-171. The score continues in 2/4 time with the same key signature. It consists of five staves: two grand staves and three individual staves. Measures 167-170 show the grand staves with rests, while the middle staves continue their melodic lines. In measure 171, the grand staves have notes with accidentals. The bottom bass clef staff continues with its eighth-note accompaniment.

172

Musical score for measures 172-176. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple melodic lines and a steady bass line. Measures 172-174 show a melodic line in the upper treble staff with a slur over the first two measures. The bass line consists of eighth-note patterns. Measures 175-176 continue the melodic development with some chromaticism.

177

Musical score for measures 177-181. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music continues from the previous system. Measures 177-181 show a melodic line in the upper treble staff with a slur over the first two measures. The bass line consists of eighth-note patterns. Measures 180-181 continue the melodic development with some chromaticism.

183

Musical score for measures 183-187. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

188

Musical score for measures 188-192. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music continues with a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

194

Musical score for measures 194-199. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clefs). The second system has four staves (two treble clefs and two bass clefs). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

200

Musical score for measures 200-205. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clefs). The second system has four staves (two treble clefs and two bass clefs). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

205

Musical score for measures 205-210. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has four staves (treble, bass, alto, and bass clef). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

210

Musical score for measures 210-215. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems. The first system has two staves (treble and bass clef) with mostly rests. The second system has four staves (treble, bass, alto, and bass clef) with more active musical notation, including eighth and sixteenth notes and rests.

215

Musical score for measures 215-219. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The first two staves (treble clefs) contain the upper voices, and the last two staves (bass clefs) contain the lower voices. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line is particularly active, with a steady stream of sixteenth notes. The upper voices have more melodic lines with some rests.

220

Musical score for measures 220-224. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The first two staves (treble clefs) contain the upper voices, and the last two staves (bass clefs) contain the lower voices. The music continues with a complex rhythmic pattern. The bass line remains active with sixteenth notes. The upper voices have melodic lines with some rests and accidentals.

225

Musical score for measures 225-228. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has three staves (two treble clefs and one bass clef). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A repeat sign is present at the beginning of the second system.

229

Musical score for measures 229-232. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has three staves (two treble clefs and one bass clef). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A repeat sign is present at the beginning of the second system.

233

Musical score for measures 233-236. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is one flat (B-flat). The first two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The last two staves contain a bass line with quarter and eighth notes. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

237

Musical score for measures 237-240. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is one flat (B-flat). The first two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The last two staves contain a bass line with quarter and eighth notes. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

240

The image shows a musical score for measures 240, 241, and 242. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of two systems of staves. The first system has two staves, both in treble clef. The second system has four staves: the top two are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes accidentals such as sharps and naturals. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 242.

- vi. *Salutaciones para la Fiesta de las Cinco Llagas. Salutación Primera.* Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, signatura 1363. Transcripción de José Manuel Izquierdo.

Salutación a las Cinco Llagas de Nuestro Señor

Día primero, Adagio

Pedro Ximénez Abrill Tirado
Transcripción: José Manuel Izquierdo

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Soprano 1, Soprano 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is in a slow, adagio tempo.

Musical score for the second system, measures 5-8. This system includes vocal parts for Soprano 1 (S 1) and Soprano 2 (S 2) with lyrics: "An - te vues - tros pies - pos". The instrumental parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.) are also present. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and a fermata over the vocal line in measure 7. A double bar line with repeat dots is at the beginning of the system.

10

Fl. 1

Fl. 2

S. 1
tra - do me tie - nes Je - sús que - ri - do me

S. 2
tra - do me tie - nes Je - sús que - ri - do me

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

14

Fl. 1

Fl. 2

S. 1
tie - nes Je - sús me tie - nes Je - sús que

S. 2
tie - nes Je - sús me tie - nes Je - sús que

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

18

Fl. 1

Fl. 2

S 1
ri - do ven - go con-tri-to y ren - di - do a a-bra - zar - me de tu cruz

S 2
ri - do ven - go con-tri-to y ren - di - do a a-bra - zar - me de tu cruz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

23

Fl. 1

Fl. 2

S 1
y con a - mor ar - dien - te tus San-tas lla - gas a - do - ro y por

S 2
y con a - mor ar - dien - te tus San-tas lla - gas a - do - ro y por

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

27

Fl. 1

Fl. 2

S 1
e - llas yo te im - plo - ro me per - do - nes buen Je - sús me per

S 2
e - llas yo im - plo - ro me per - do - nes buen Je - sús me per

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

31

Fl. 1

Fl. 2

S 1
do - nes me per - do - nes buen Je - sús

S 2
do - nes me per - do - nes buen Je - sús

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

36

Fl. 1

Fl. 2

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

p

p

Sa - lu - do Se - ñor tu lla - ga del de - re - cho

Sa - lu - do Se - ñor tu lla - ga del de - re - cho

41

Fl. 1

Fl. 2

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

pie - sa - gra - do por es - ta pi - do hu - mi - lla - do te - mor san - to

pie - sa - gra - do por es - ta pi - do hu - mi - lla - do te - mor san - to

46

Fl. 1

Fl. 2

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

y dis - cre - ción te - mor San - to y dis - cre - ción y que me des luz y a -

y dis - cre - ción te - mor San - to y dis - cre - ción y que me des luz y a -

51

Fl. 1

Fl. 2

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cier - to mi tier - no Je - sús be - nig - no pa - ra se - guir el ca - mi - no de la e

cier - to mi tier - no sús be - nig - no pa - ra se - guir el ca - mi - no de

56

Fl. 1

Fl. 2

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ter - na Sal - va - ción pa - ra se - guir el ca

ter - na Sal - va - ción pa - ra se - guir el ca

61

Fl. 1

Fl. 2

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mí - no de la e - ter - na sal - va - ción de la e - ter - na sal - va - ción.

mí - no de la e - ter - na sal - va - ción de la e - ter - na sal - va - ción.

- vii. *Cuarteto concertante en si bemol mayor para dos violines, viola y violonchelo*
Op. 55, segundo movimiento. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
 signatura 1299. Transcripción de José Manuel Izquierdo.

Quarteto Concertante op.55

Score

2. Adagio con Sordina

 Pedro Jiménez Abrill Tirado
 Ed: José Manuel Izquierdo König
 izquierdokonig@gmail.com

The image displays a musical score for a string quartet. It is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-4) includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system (measures 6-9) continues with the same instruments. The third system (measures 10-13) also features the same instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dolce*, *p*, and *f*. The key signature is two flats, and the time signature is common time.

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

p

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

dolce

f

p

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for a string quartet. The first system (measures 26-29) features Vln. I and Vla. with trills and triplets, Vln. II with a steady triplet eighth-note pattern, and Vc. with a simple bass line. Dynamics range from *p* to *f*. The second system (measures 30-34) shows Vln. I with trills and triplets, Vln. II with triplets and rests, Vla. with triplets and rests, and Vc. with a bass line. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. The third system (measures 35-38) features Vln. I with triplets and rests, Vln. II with rests and trills, Vla. with a dense triplet eighth-note pattern, and Vc. with a bass line. Dynamics include *f*, *dolce*, and *p*.

39

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 39 through 42. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with triplets and slurs. The second violin part (Vln. II) has a rhythmic accompaniment with triplets. The viola part (Vla.) plays a continuous triplet eighth-note pattern. The cello part (Vc.) provides a simple harmonic accompaniment.

43

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

dolce
f *p*

This system contains measures 43 through 46. Measures 43 and 44 continue the patterns from the previous system. In measure 45, the first and second violin parts are marked *dolce*. The cello part has a dynamic marking of *f* in measure 45 and *p* in measure 46.

47

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f

This system contains measures 47 through 50. The first violin part (Vln. I) has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* in measure 49. The second violin part (Vln. II) continues with a rhythmic accompaniment. The viola part (Vla.) and cello part (Vc.) provide harmonic support.

51

Vln. I *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

55

Vln. I *dolce*

Vln. II *f*

Vla. *f* *dolce*

Vc. *f* *p*

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for a string quartet. The first system (measures 51-54) features Vln. I with a melody starting at measure 51, Vln. II with a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, Vla. with a similar triplet accompaniment, and Vc. with a bass line. Dynamics range from *p* to *f*. The second system (measures 55-58) shows Vln. I playing a melodic line marked *dolce*, Vln. II with a continuous eighth-note triplet accompaniment marked *f*, Vla. with a similar accompaniment marked *f* and *dolce*, and Vc. with a bass line marked *f* and *p*. The third system (measures 59-62) continues the Vln. I melody, Vln. II accompaniment, and Vc. bass line, with the Vla. part remaining mostly silent.

63

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f
p
f
p

This system contains measures 63 through 66. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p* starting in measure 64. The second violin part (Vln. II) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets, marked *f* in measure 64. The viola part (Vla.) has a similar accompaniment, marked *f* in measure 64. The cello part (Vc.) plays a steady eighth-note accompaniment, marked *f* in measure 64. Dynamics change to *p* in measure 65 for all parts.

67

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 67 through 70. The key signature remains three flats. The first violin part (Vln. I) continues with a melodic line, marked *p*. The second violin part (Vln. II) and viola part (Vla.) continue with their eighth-note accompaniment. The cello part (Vc.) continues with its eighth-note accompaniment. Dynamics remain *p* throughout this system.

71

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

dolce
dolce

This system contains measures 71 through 74. The key signature remains three flats. The first violin part (Vln. I) has a melodic line marked *dolce* starting in measure 72. The second violin part (Vln. II) and viola part (Vla.) continue with their accompaniment. The cello part (Vc.) continues with its accompaniment. Dynamics remain *dolce* throughout this system.

Musical score for strings, measures 75-83. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Measures 75-78: Vln. I and Vln. II play a melodic line with triplets. Vln. I has a slur over measures 75-76 and a triplet in measure 77. Vln. II has a triplet in measure 77. Vla. plays a simple bass line. Vc. plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Measures 79-82: Vln. I and Vln. II continue their melodic lines with triplets. Vln. I has a triplet in measure 79 and a triplet in measure 80. Vln. II has a triplet in measure 80. Vla. plays a simple bass line. Vc. continues the rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Measures 83: Vln. I and Vln. II play a melodic line with triplets. Vln. I has a triplet in measure 83. Vln. II has a triplet in measure 83. Vla. plays a simple bass line. Vc. plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

- viii. *Vals al estilo americano. En Tercera Colección de minuettas, andantes, Pastorelas, Valses, Rondos, Contradanzas, Pasos Dobles, Quadrillas y dos Marchas Fúnebres.* Centro de Documentación de la Universidad Mayor San Francisco Xavier de Chuquisaca, en Sucre, con la signatura N° G1B1FD10065. Transcripción de José Manuel Izquierdo.

Pedro Ximénez Abrill Tirado

Guitar

Gtr. 6

Gtr. 17

Gtr. 29

Gtr. 36

Gtr. 54

Gtr. 61

Gtr. 69

Gtr. 80

Gtr. 64

Gtr. 77

Gtr. 80 1. 1.

Gtr. 87

Gtr. 94

Gtr. 101

Gtr. 107

Gtr. 114

Gtr. 121

Gtr. 126

Gtr. 132

Gtr. 136

Detailed description: This page contains ten staves of guitar music, each labeled 'Gtr.' and numbered with a measure number. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (80) features a first ending bracket over two measures. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as chords and rests. The piece concludes with a double bar line at measure 136.