

MUSICA PERUANA



Músicos indios

Oleo Julia Codesido

La música peruana corresponde, a la diversidad de composición étnica de la nación y puede clasificarse en *incaica* o indígena y *mestiza*. La primera tiene su localización en la región andina y es propia de la raza aborigen que constituye la mayoría de la población.

La segunda está localizada en la costa peruana y en los centros poblados, y se debe a la hibridación de los motivos indígenas con la música española o con la rítmica negra.

La música de la selva amazónica sólo existe en forma rudimentaria, subordinada a las prácticas mágicas.

I.—*La música incaica*. La música incaica procede de una tradición que se remonta a los documentos más antiguos de la cultura precolumbiana, y conserva muchas de sus formas puras debido a la impermeabilidad psicológica y al ais-

lamiento del indio, que favorece la valla andina. Su radio de influencia corresponde al Perú, el Ecuador, Bolivia y el norte de la República Argentina, regiones que en cierto período histórico integraron el gran Imperio de los Incas.

Los instrumentos.— Existe una documentación instrumental valiosísima extraída de las tumbas costeñas, que la sequedad del clima ha permitido conservar en magnífico estado. Esa documentación, a falta de relaciones escritas y de notación musical, es la única posible sobre la música pre-incaica. La revelación más importante que ese material sonoro, proveniente casi exclusivamente de la costa y de una cultura anterior a la incaica, nos hace, consiste en la identidad del sistema tonal con la música y los instrumentos que todavía se conservan en la región andina, lo que

nos autoriza a sostener, en el estado actual de las investigaciones, la unidad de tradición musical entre la costa y la sierra.

Los instrumentos indígenas son de percusión y de viento. Los instrumentos de cuerda sólo aparecen como asimilación local de los importados por los conquistadores. Los instrumentos de percusión son numerosos y consisten principalmente en ruidores, cascabeles, cencerros, sonajas (*machiles*). Para la función rítmica de esta familia de instrumentos, los más interesantes en la organografía incaica son los tambores, el *wanka*, muy semejante al tambor vasco y la *tinya*, de menores dimensiones y que recuerda la pandereta.

Mucho más interesantes resultan los instrumentos de viento desde el punto de vista musical, en atención a su función melódica y de su

adaptación al carácter de la música indígena.

La familia de las flautas era la más importante en la instrumentación indígena, y estaba representada por la *quena*, el *pinkullo* y la *antara*. La *quena* es una flauta vertical abierta en sus dos extremidades y con siete perforaciones. El *pinkullo* es una flauta pequeña, con pico, que se aplica a un pito de cerámica. La *antara*, compuesto de tubos de diferente tamaño y diámetro, no es sino una variante de la clásica flauta de Pan.

Los instrumentos de cuerda introducidos por los conquistadores, se incorporaron rápidamente a la organografía nacional. Los más usados son el charango, o bandurria de cinco cuerdas, y el arpa de cinco octavas, sin pedal. En la actualidad los indios usan también el violín, afinado en forma muy peculiar.

El sistema musical.—Hay tres cuestiones capitales que interesan en el estudio del sistema musical incaico: la formación de la escala-tipo, la diversidad de modos y el carácter monódico de la melodía. En cuanto a la escala, hay acuerdo unánime en establecer que es pentafónica, hecho comprobado por la documentación organográfica y el folklore existente. Hay la misma unanimidad en cuanto a la formación de esa escala. Los D'Hacourt la formulan así: la-sol-mi-re-do, siguiendo una pendiente descendente hacia la grave. Roblea, Valcárcel y Sas coinciden en dar la misma composición a la gama indígena, pero discrepan Robles y Sas en cuanto al carácter descendente que señalan los D'Hacourt, considerando Sas que la cuestión no es substancial. Valcárcel acepta la marcha descendente de la gama.

No son, en cambio, uniformes las opiniones respecto a la formación de diversos modos, ni mucho menos sobre la existencia de ellos. Partiendo del hecho observado de que la cadencia no cae siempre sobre el mismo grado de la escala, los D'Hacourt toman cada uno de estos grados como un punto de partida de un nuevo modo, y así constituyen cinco modos, de los cuales, por asimilación llaman modo menor B a la escala: sol-mi-re-do-la, que en su opinión abarca el 80% de los motivos coleccionados. El modo mayor lo formulan así: la-sol-mi-re-do-la, que es de uso menos generalizado. Tanto Phillippe Stern como Sas, concuerdan en afirmar, que los modos derivados por los D'Hacourt pueden reducirse a un solo modo-tipo, lo que da marcada unidad al carácter de la música incaica. «Si se discriminan entre la nota de apoyo (tónica) y la nota principal sobre la cual recae la cadencia final», dice Stern, «y sobre ésta se constituye la escala, resulta que todos los modos se reducen al llamado B menor, definido por los D'Hacourt». «No basta el hecho de que la melodía termine sobre un grado distinto a la tónica», dice Sas, «para sostener la existencia de modos distintos, y los que aparentan serlo, no representan sino variantes del modo único».

Con la misma uniformidad que se acepta la composición pentafónica de la escala incaica, se afirma su carácter de melodía pura, atribuyéndose todo intento de armonización, a influencia europea. Sin embargo, Sas contempla un aspecto interesante del problema y considera que, si la ausencia de la polifonía es evidente, esto no excluye, dentro de un concepto melo-armó-

nico de la melodía, la presencia de una armonía invívita y latente, acusada por la función de ciertos grados de la gama sobre la tónica. La prueba de este acerto está, según Sas, en la armonización espontánea ensayada por los indios, una vez en posesión de los instrumentos de cuerda que así se lo han permitido. Afirma Sas, que la escala-tipo tiene dos diamantes: una melodía sobre el cuarto grado y otra armónica sobre el segundo grado de la escala.

La rítmica.—La rítmica es la música incaica, se distingue por su libertad y la variedad de sus efectos. Es fecunda en forma suspensiva (síncope) y cambios inesperados.

Los ritmos binarios empleados en los movimientos rápidos son los más usuales, y los ternarios se usan de preferencia en los movimientos lentos; ambos alternan, a menudo, en la misma composición.

Su composición.—La composición musical se mueve dentro de un marco estrecho: un solo tema que se repite a voluntad del ejecutante; con menos frecuencia dos temas; casi nunca la composición ternaria. No son raros los casos en que la composición va precedida de un pequeño prelude instrumental. Es típico de la melodía incaica, los saltos imprevistos, en intervalos que a veces alcanzan hasta la duodécima.

La música de la Selva Amazónica.—Los indios de la región amazónica sólo conocen una música muy primitiva, con un repertorio cortísimo de motivos con una finalidad mágica, que acompañan sus danzas guerreras o funerarias. Su organografía se reduce a unos cuantos instrumentos ruidores, principalmente cascabeles formados por pepas de

frutas secas, y el *manguarey*, especie de tambor construido con troncos secos y que sirve de telégrafo, o bien de acompañamiento para animar sus danzas.

II. *La música mestiza*.—El mestizaje se produjo desde el primer contacto con la música española. Sus manifestaciones iniciales, como lo han demostrado los D'Hacourt, se debieron a la influencia de los modos eclesiásticos y de la prosodia española. Alternaron las formas puras de ambas tradiciones, en una misma composición; se amalgamaron los ritmos españoles a los motivos indígenas y el sentimiento de la raza permitió la fusión de elementos aparentemente irreconciliables. El uso del arpa, del charango y la bandurria, contribuyeron a acentuar el carácter pintoresco de otros mestizajes.

Los D'Hacourt reivindican la prioridad en la determinación de los modos mestizos y han fijado como tales, la escala: do-si-la-sol-fa-mi-re-do, para el modo mayor, y la de: sol-fa-mi-re-do-si-la, para el modo menor, integrándose así a la gama los medios tonos desconocidos en los modos aborígenes.

La música negra se revela sólo por el desborde rítmico que colorea de sensualidad a cierta música costeña.

III. *La música de la Colonia*.—Durante la Colonia, al lado de la música popular, florecieron la religiosa y la cortesana.

La música popular realizó todos los mestizajes y se fortaleció con la natural disposición de los mestizos para la música. El teatro popular acusó la misma hibridación; persisten hasta hoy, ya muy deformadas, las representaciones de *Moros y Cristianos*, simulacro de las guerras

entre moros y españoles. De la influencia negra no nos queda otro documento vivo, que la danza llamada «Son de los Diablos», ejemplo típico de la sensualidad y el vigor salvaje de la rítmica africana.

La música cortesana tuvo también sus cultivadores en Lima. Fué, preferentemente, italiana y francesa, durante el siglo XVIII, por natural reflejo de lo que acontecía en la metrópoli, sujeta a la influencia de los compositores italianos residentes en Madrid y a las corrientes afrancesadas, que tanto se acentuaron en ese siglo.

La supremacía española fué casi total en la música religiosa de la Colonia y no fué anulada del todo, a pesar de las corrientes extranje-rizantes en el siglo XVIII, debido al prestigio de los gloriosos maestros peninsulares del siglo XVI y XVII.

IV. *La música en la República*.—En los comienzos de la República seguían funcionando las academias conventuales, último refugio de la enseñanza técnica y de la cultura musical. Dirigía la dominicana el conocido compositor Padre Nieves, y la augustina, el Padre Cipriano Aguilar, futuro competidor de Alcedo en el concurso para la Canción Nacional convocado por San Martín.

De la generación de principios del siglo XIX, ninguna figura tiene más relieve que la de Bernardo Alcedo, discípulo, primero de Aguilar y después, con mayor eficacia, de Nieves. Alcedo resultó vencedor en el concurso; fué autor de varias composiciones sagradas y profanas y de un libro muy notab'e para la época, titulado: «Filosofía Elemental de la Música», que publicó en 1869, al declinar de su vida.

Contemporáneo de Alcedo fué don Andrés Bolognesi, maestro de capilla de la catedral de Lima, director de orquesta de la primera compañía de ópera bufa que visitó la capital, y a él tocó dirigir el estreno del «Barbero de Sevilla» de Pasie-lo, en 1814; Bolognesi fué condiscípulo de Paganini, maestro de un príncipe de Braganza y padre del héroe de Arica.

El advenimiento de la República no resultó propicio para el desarrollo de la cultura musical. Alcedo se lamentaba, en el ocaso de su vida, de la extensión de las academias conventuales; de la dispersión de las doce orquestas que funcionaban en Lima; de la desatención del Estado por la cultura musical, de la desaparición, sin reemplazo, de sus compañeros de juventud: Toribio del Campo, el presbítero Matías Tapia, José María Filomeno, su maestro Aguilar y el excelente compositor arequipeño Pedro Jiménez, autor de sinfonías y conciertos para violín.

En el largo período de 87 años, toda tentativa por mejorar la cultura musical se debió exclusivamente al desinterés de la iniciativa privada. En el transcurso de este lapso, se fundaron diversas instituciones particulares con propósitos pedagógicos o de extensión cultural: «La Academia Filarmónica», fundada por Gaetano Guardaroli en 1841; la «Sociedad Filarmónica» fundada y presidida en 1863 por Mariano Bolognesi, hijo de Andrés Bolognesi; el «Centro Musical», que también fundó en 1888 el mismo Bolognesi; y por último la tercera institución que lleva el nombre de «Sociedad Filarmónica», fundada en 1907, por un grupo de intelectuales y hombres cultos.

Sin cultura organizada, el gusto musical no tuvo otro guía, por muchos años, que la escuela poco recomendable de las piezas de salón y la música de un teatro en decadencia. Fué sólo a partir de la fundación de la «Sociedad Filarmónica», en 1907, que se depuró el gusto con la audición sistemática de conciertos sinfónicos y de cámara, que permitió al público peruano enterarse de las obras más notables del repertorio clásico, del romántico y aun del post-wagneriano. La Sociedad Filarmónica que fué, primitivamente, dirigida por Claudio Rebagliati y más tarde por Federico Gerdes, músico nacido en Tacna, diplomado en el conservatorio de Leipzig y discípulo de Reinecke y de Nikish. Prohijada por la Filarmónica, el Estado fundó en 1908 la Academia Nacional de Música, que en la actualidad se llama «Academia Alcedo» en recuerdo del autor del himno nacional.

El hecho culminante en la historia de la música republicana es, sin duda, el interés creciente por la música aborigen, determinado por el progreso de la cultura artística, la actividad arqueológica de los últimos tiempos y la corriente indigenista reivindicadora de la cultura vernacular. En esa labor de conservar la música de un pueblo como su tradición más genuina, toca el puesto de honor a José María Valle Riestra, que venciendo prejuicios y después de treinta años de labor, logró estrenar en 1920, con éxito clamoroso, su ópera «Ollanta», inspirada en un antiguo poema incaico. Valle Riestra es también autor de varias composiciones sinfónicas, de una misa de réquiem y de la ópera «Atahualpa»

que dejó inconclusa a su muerte, en 1925.

Debe también hacerse mención muy especial de la labor meritisima de Daniel Alomías Robles, a quien se debe, desde 1910, el primer intento sistemático de coleccionar motivos indígenas, ayudado en esta labor patriótica por sus afinidades étnicas y su perfecto conocimiento de la lengua y costumbres aborígenes. Con un conocimiento más exacto de la música indígena, gracias a las investigaciones hechas, un grupo distinguido de jóvenes y valerosos músicos peruanos se esfuerza por fundar una escuela na-

cional que conserve el tesoro ancestral. Forman parte de ese grupo: el Padre Chávez Aguilar, maestro de capilla de la catedral de Lima, compositor diplomado en Roma, Teodoro Valcárcel, Carlos Sánchez Málaga, Carpio, que han publicado ya algunas de sus obras, y López Mindreau, que se ha dedicado a explotar la música criolla. Es en ellos que el Perú tiene fundadas sus esperanzas de poder aportar una nota original a la música mundial.

G. SALINAS COSSÍO.
Profesor de Historia del Arte, de la
Facultad de Letras de la Universidad
Mayor de San Marcos, Lima.



Cuzqueña
Terracota de
Raúl Pro