

# COLECCION DE MUSICA POPULAR PERUANA(\*) por Carlos Vega

---

Hemos anticipado que Jiménez de la Espada publicó en 1883 las melodías que hizo recoger en el Ecuador y cuatro del obispo.

Si yo dijera que esta colección nunca fue objeto de un estudio musicológico incurriría en anacronismo. Hay un estudio, y ya me he referido a él<sup>1</sup>; pero es un estudio de 1883, y aunque ya en esa fecha pudo ser mejor, no es posible extremar la crítica sino en cuanto importa que no subsistan las viejas ideas superadas.

El autor del estudio es un músico —español, al parecer— que firma J. Y. No he podido identificarlo. Tenemos que rechazar de entrada la sentencia epigráfica de sus páginas: "Decidnos las canciones de un pueblo y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia"<sup>2</sup>. Y alcance el mismo rechazo a las glosas de esta sentencia que circulan por el texto. Por lo demás conviene notar que el comentarista confunde a cada paso los colectores, las colecciones y las épocas de ambas. Incluso cuenta mal las melodías del obispo, que no son diecinueve sino veinte. En una página de generalidades confiesa que carece de datos para penetrar en las estructuras de las melodías; necesita —muy de acuerdo con las ideas del comentario epígrafe—, conocer antes todas las razas y pueblos de América y aún sus orígenes. . .

Ya en materia, empieza por decirnos que al encargarse de la publicación considera un "deber de conciencia presentarlos tal como fueron recogidos por el Sr. Espada", sin modificarlos<sup>3</sup>; lo cual es obvio. . . Pero que él no está de acuerdo con eso, porque habría sido más conveniente presentarlos sin armonización.

Aclaremos: Jiménez de la Espada no recogió sino que hizo recoger solamente las veinticuatro páginas ecuatorianas; las peruanas las recogió el obispo. Con las melodías que trajo Jiménez de la Espada nos llegaron interesantes muestras de las armonizaciones populares criollas; las armonizaciones de las otras están en el antiguo documento del obispo, de modo que habría sido grave falta presentarlas sin armonización, es decir, mutiladas. Por lo demás, si se ofrece el todo, quien quiera tome la parte. Nosotros publicamos los facsímiles.

Como la publicación que contiene este comentario es rara, daré literalmente los párrafos sustanciales del estudio que comentamos, excepto lo referente a las melodías ecuatorianas:

"La colección del Sr. Espada se halla dividida en dos secciones. La primera que es a nuestro juicio la más curiosa, contiene veinte *yaravíes* y cuatro *bailes*, que él mismo recogió en tan apartadas regiones. La segunda consta de doce

---

\* Con este artículo se completa la publicación *c. "Música Popular Peruana del Siglo XVIII. La Colección del Obispo Martínez Compañón"*, iniciada en el N° de la Revista. No se incluye, sin embargo, la reproducción independiente de los textos de las canciones, prevista por el autor en el original.

Esta parte del trabajo incluye una primera sección en la cual Carlos Vega comenta la publicación parcial del repertorio por Jiménez de la Espada en 1883, ubica geográfica y cronológicamente las piezas recogidas por el obispo Compañón y describe sucintamente las diversas especies que integran la colección. Finaliza con un examen crítico de la notación rítmica utilizada por el compilador y el criterio adoptado para la restauración.

La segunda sección contiene las transcripciones de las veinte piezas y su correspondiente análisis crítico.

Se incluyen en la presente edición algunas reproducciones facsimilares del manuscrito del obispo Compañón.

<sup>1</sup> J. Y., [Prólogo sin título a la colección de yaravíes quiteños] (*Congreso internacional de americanistas*, Actas de la cuarta sesión, Madrid, 1883, t. II, p. I-VIII).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. III.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. V.

tonadas, dos bailes, cinco cáchuas y lanchas para bailar, tomadas de la Historia inédita del obispado de Trujillo, que a fines del siglo pasado ordenaba el obispo de aquella diócesis D. Baltasar Jaime Martínez Compañón. Estos cantos y bailes se hallan presentados en muy diferentes formas".<sup>4</sup>

A continuación el crítico dedica un extenso párrafo a los cantos de la primera sección, es decir, a los ecuatorianos, y dice entre otras cosas acertadas, que no se advierte en ellos "ni el menor rastro de influencia europea", y que ciertas características les dan "un carácter tan original como extraño". Añade que la mayor parte de ellos "pueden considerarse como tipos de música de los primitivos indígenas"...<sup>5</sup>. Pero veamos lo que escribe sobre las páginas del obispo, que es lo que nos importa:

"De las doce tonadas que forman parte de la segunda sección, tan sólo conservan algún carácter indio las que tienen por nombre *El Diamante*, *El Huicho* y *El Chimo*. De éstas, las dos primeras, originarias de Chachapoyas están escritas para una sola voz con acompañamiento de violín y bajo, y la tercera para dos voces con bajo y tamboril.

"*La Donosa*, *La Lata* y *El Conejo* son tonadas cantables y bailables que suponemos de procedencia moderna, pues en ellas se advierte cierta reminiscencia de la jota, como asimismo *La Celosa* y *El Palomo* que recuerdan aunque vagamente el popular baile de las Sevillanas.

Las demás carecen de importancia. Las cáchuas son unas canciones que se cantan y bailan en coro. De las cinco que insertamos, dos de ellas son una especie de villancicos y su letra versa sobre el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, en otra se ensalzan las virtudes de la Virgen y las dos restantes pertenecen al género profano o amatorio. Casi todas están anotadas para una o dos voces y coro con acompañamiento de violín y bajo. Su música no tiene valor alguno. Nada hallamos tampoco de particular en los bailes denominados *El Chimo*, *Los Danzantes* y *Las Lanchas*, si bien en la estructura rítmica de este último, nótase también algún pequeño rasgo de lo que constituye el carácter especial de los bailes de los ya referidos guajiros. Las letras de todas estas canciones están generalmente en mal castellano, alternando con algunas palabras quichuas, excepto en la tonada del *Chimo* que está toda en dicha lengua.

"De este sucinto examen de la colección del Sr. Espada se desprende, que si bien en su segunda sección nótanse algunos cantos de escaso valor por ser de procedencia moderna y no

descubrirse en ellos ningún rasgo característico digno de especial mención, no puede negarse el interés y gran curiosidad que despiertan muchos de los contenidos en la primera, y cuyo origen no creemos aventurado asegurar que reconozcan una antigüedad remota"<sup>6</sup>.

Y ahora comentemos nosotros las palabras del músico español. No se equivoca al suponer "algún carácter indio" en las tonadas *El Diamante* (Nº 13) y *El Huicho* (Nº 15), pues la primera es criolla con influencia aborigen y la segunda es rítmicamente incaica; pero no tiene carácter indio la tercera, *El Chimo*, que él incluye en este grupo, pues su estilo es europeo antiguo. Dice enseguida que *La Donosa* (Nº 8), *La Lata* (Nº 7), *El Conejo* (Nº 9), *La Celosa* (Nº 10) y *El Palomo* (Nº 11) son tonadas "que suponemos de procedencia moderna" porque recuerdan vagamente a la jota o a las sevillanas. El crítico español padece confusión, sin duda: escribe en 1883, tiene en la mano música anotada cien años antes y le atribuye "procedencia moderna". Y el error es doble, por lo menos en cuanto a las tres melodías que recordarían a la jota, porque la jota existía desde dos siglos antes de la fecha en que escribía el comentarista. El parecido con la jota pues, no era prueba de modernidad. Y en cuanto a la semejanza en sí, la niego en absoluto.

Añade el autor: "Las demás carecen de importancia". Con respecto a las cinco cáchuas "que insertamos", afirma: "Su música no tiene valor alguno". Y a propósito de los bailes denominados *El Chimo* (Nº 4), *Los Danzantes* (Nº 5) y *Las Lanchas* (Nº 12), dice que "nada hallamos tampoco de particular". Esta última melodía —según el crítico— tiene algo de las de los guajiros cubanos. Para finalizar, insiste en que, entre los del obispo, "nótanse algunos cantos de escaso valor por ser de procedencia moderna y no descubrirse en ellos ningún rasgo característico digno de especial mención". Ya hemos dicho que nuestro buen crítico olvidaba que esos cantos no podían ser de "procedencia moderna" simplemente porque se anotaron un siglo antes.

El lector habrá observado que el músico español se ha referido a las melodías del obispo como si en las Actas del Congreso se hubieran publicado todas, y hasta habla de las cinco cáchuas "que insertamos". . . La verdad es que se pensó en publicar, con las veinticuatro ecuatorianas de Jiménez de la Espada, las veinte peruanas del prelado Martínez Compañón; pero algo pasó, porque, al presentar la primera melodía del obispo, en la página LXI, una llama-

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. VI.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. VI.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. VII-VIII.

da al pie nos informa que "deseando no diferir por más tiempo la publicación de este tomo, desistimos de insertar íntegros, según nos habíamos propuesto, todos los cantos y bailes" del obispo. Añade que se limitarán a reproducir los cuatro que yo he mencionado antes, porque en opinión del músico español "son los más interesantes". Es un crítico negativo.

Las melodías del obispo Martínez Compañón, pues, se publican ahora todas —dieciseis de ellas por primera vez— y se valoran aquí a la luz de informaciones de que se carecía en 1883. Vamos a examinarlas y a comentarlas.

La colección de música que en su obra nos ofrece el obispo Martínez Compañón consta de veinte melodías populares, y las presenta con armonización europea.

Para tener conciencia cabal de lo mucho que significan estos documentos, baste saber que sólo dos viajeros europeos se acordaron de la existencia de la música popular sudamericana antes del Obispo: Jean de Léry, que nos dejó una melodía dudosa en 1592<sup>7</sup>, y Jacques Amedée Frezier que anotó entre 1713 y 1716 un canto araucano, una canción religiosa de Lima y una danza de Perú y Chile<sup>8</sup>. Y no sé con certeza si alguien más que Sagard anotó música en el resto de América con anterioridad a la colección del prelado<sup>9</sup>. Es más: la colección siguiente, la de Spix y Martius<sup>10</sup>, no se produce hasta 1824 (fecha de su publicación) y hay que llegar a 1883 para encontrar las colecciones más nutridas: la de Jiménez de la Espada en Quito y la de Ventura R. Lynch en Buenos Aires<sup>11</sup>. Naturalmente no cuento las pocas páginas en estílo europeo que habrían hecho los indios de las misiones de Moxos en 1790.

Los lugares y fechas de colección son los de la obra entera, esto es, 1779-1790, pero dentro de esos términos podemos indicar los años 1782-1785 para las melodías que recogió fuera de la sede episcopal. Las piezas números 1 a 9

no tienen indicación de lugar. Para mí es casi seguro que fueron tomadas en la propia ciudad de Trujillo, en que el Obispo tenía su asiento; y es porque la habitualidad del lugar torna obvio el dato. Lo mismo podría decir de las *lanchas* que distingo con el número 12. Las demás son: las números 10 y 11, de Lambayeque (hoy provincia del departamento homónimo) localidad que el obispo visitó en 1784; las números 13 y 15, de Chachapoyas (hoy provincia del departamento de Amazonas), acaso tomadas por el obispo en 1782, cuando fue a dicho lugar; las números 14 y 18, de Cajamarca, que el prelado conoció en 1784, tal vez de paso, cuando hizo el viaje a Lambayeque; las números 16 y 17, de Huamachuco, que el obispo visitó en 1785; la número 19, de Otuzco, pueblo no muy distante de la sede episcopal, tomada a ocho "pallas" que fueron a Trujillo; en fin, la número 20 una "Cachuita de la montaña", acaso de las sierras inmediatas a Trujillo, tal vez las de Huamachuco. Añadamos aquí que dos de estas obritas (las números 5 y 18) fueron omitidas en el índice que puso el obispo al final del tomo.

Las especies que están representadas en la colección y las melodías de cada una son:

Cáchua . . . . .	3
Cáchua serranita . . . . .	1
Cachuita de la montaña . . . . .	1
Tonada . . . . .	11
Tonadilla . . . . .	1
Baile . . . . .	2
Lancha . . . . .	1
	20

Estos son los nombres que las especies recogidas recibían en Trujillo a fines del siglo XVIII, o al menos, es esto lo que entendió el obispo. Nosotros debemos ser prudentes en cuanto a la exactitud de tales rótulos; en todo caso, varias de esas voces no significan hoy lo que antaño.

*Cáchua*<sup>12</sup> significa *danza*, es decir, música para bailar, y puede ser cantada. Es voz masculina,

<sup>7</sup> Jean de Lery estuvo en Brasil en 1557 y publicó el relato de su viaje en 1578 (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil. . .*). El año 1592 que habitualmente se menciona como fecha de la edición, corresponde a la traducción latina publicada por Theodor de Bry integrando la tercera parte de los *Grandes viajes*: Lerio Burgundo, Joanne, *Navigatio in Brasiliam Americam. . .* En Bry, Theodor, de, *Collectiones Peregrinationum in Indiam Orientalem et Indiam Occidentalem. . .*, Francoforti ad Moenum, 1590-1634, Vol. I, Tertia para [1592], pp. 135-284.

<sup>8</sup> Jacques Amedée Frezier, *Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chily et du Perou, fait pendant les années 1712, 1713, & 1714*, Paris, 1716, pp. 60, 217 y 233.

<sup>9</sup> Fr. Gabriel Sagard Theodat, *Le grand voyage du Pays des Hurons, situé en l'Amérique vers la Mer douce. . .*, Paris, 1632.

El Padre Sagard fue enviado a Canadá como misionero para evangelizar a los indios Hurones, radicados cincuenta leguas al oeste de Quebec. Partió de Dieppe en marzo de 1624, llegando a Quebec luego de un viaje de tres meses y seis días e inmediatamente se trasladó a la sede de la misión, pero su salud se resintió y pocos meses después regresó a su convento de París. (SABIN, 1962, Vol. XVII, pp. 235-236).

<sup>10</sup> John Baptist von Spix y C.F. Phil. von Martius, *Travels in Brazil, in the years 1817-1820*, London, 1824. 2 vols.

<sup>11</sup> Ventura R. Lynch, *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, Buenos Aires, 1883.

<sup>12</sup> La palabra *cáchua* suele encontrarse en otras publicaciones con distintas grafías.

pero admitimos la tradición que ha cambiado su género. De ningún modo es propia una Cáchua para el nacimiento de Cristo, salvo que se trate de un homenaje coreográfico. *Tonada* es canción lírica. Por lo que vemos ahora, éste es el antiguo nombre que recibió en el Perú la especie o las variantes que luego se llamaron *triste* en medio continente y *estilo* en la Argentina. Chile conservó el primitivo nombre de *Tonada*, y por su influencia quedó también en nuestra zona con alguna penetración hacia el norte. Parece que en tiempos del obispo servía también para la danza. *Tonadilla* tiene aquí un sentido general. No conozco esa voz como nombre de una especie americana. La melodía N° 11, nombrada así, es una simple canción. *Baile* indica en estos casos "música para bailar", y los bailes "del Chimo" y "de Danzantes" a que se aplica son —coreográficamente— danzas de evoluciones. En fin, *lanchas* es el nombre de una vieja y conocida especie peruana.

Siempre hemos considerado necesario examinar independientemente todos los elementos —esenciales o accesorios— que se asocian en una canción: el nombre, la función, el texto, la música; y aún, dentro de la música misma, la tonalidad, la rítmica, la armonización o acompañamiento, etc. La canción N° 6, por ejemplo, se nos presenta como una *tonada*. La *tonada* sudamericana tradicional —especialmente la de Chile y Argentina— es un canto generalmente amoroso cuya música responde a la estilística criolla. Aquí la melodía N° 6 se llama "Tonada del Chimo", es decir que parecería relacionarse con el imperio preincaico; pero su texto viene en lengua mochica<sup>13</sup> y nombra a Jesús, hijo del dios de quienes los conquistaron a todos. La música no es ni la criolla de las tonadas, ni la chimú, ni la incaica, ni la española folklórica; es una especie de música semejante a la de las canciones "espirituales" y piadosas del Renacimiento. . . Europea, sin duda.

Quiere decir que la voz de orden es no simplificar. Es imposible calificar una canción en conjunto, porque, muchísimas veces, concurren en las canciones o las danzas varios elementos de diferente naturaleza y origen —como vemos—. Y he dicho todo lo precedente para evitar equívocos: aquí nos vamos a ocu-

par de la música; y aquí diremos que tal o cual canción pertenece a alguna familia musical sudamericana o europea, cualquiera sea su texto, cualquiera su función, cualquiera el nombre con que nos llega. Esto no quiere decir que haya que desentenderse del nombre, del texto y de la función; quiere decir que hablaremos de la música y que cuando digamos algo de ella nadie debe referirlo a la coreografía, al nombre, etc. que corre con la música.

Nuestra decisión de clasificar la música no significa que la música sea fácil de clasificar en todos los casos. Cuando las páginas provienen de regiones en que se han superpuesto dos o más patrimonios fuertes, los espíritus vacilan, o se afirman en la socialización de fórmulas híbridas. La canción N° 13, por ejemplo, es pentatónica (excepto la sensible) y, además, tiene una forma (dipodia binaria por compás) que puede ser incaica, como su escala, y fórmulas de pies también aborígenes; y sin embargo, es un *triste* criollo. Nosotros no vamos a detenernos en inacabables análisis, sino en lo que nos parece adecuado en este trabajo: discriminar en cuanto a la música y valorar el aporte histórico del obispo Compañón. Nuestras consideraciones sobre los textos, los nombres, la armonía, etc., son complementarias.

Estas canciones peruanas del siglo XVIII se pueden ordenar en grupos estilísticos:

### 1º Canciones europeas

- Melodía espiritual europea renacentista: N° 6 (Tonada del Chimo).
- Melodías europeas de salón del siglo XVIII: N° 10 y 14.
- Melodías europeas para canto o danza: N° 5 (Baile de danzantes) y N° 4 (Baile del Chimo)<sup>14</sup>.

### 2º Canciones rítmicamente incaicas

Melodías cuyas fórmulas de pies y formas de cláusula son las más comunes de los incas (sin que falten en Europa): N° 1, 2 y 15.

### 3º Cancionillas de moda

Melodías que no definen ninguno de los grandes estilos tradicionales cultos o folklóricos: N° 3, 11 y 12. Mesomúsica.

<sup>13</sup> En la publicación de 1883, J. Y. señala que la *tonada del Chimo* está en lengua quichua (Cfr. *supra*, p. 18). Ballesteros Gaibrois, en 1935, observa que "el idioma no es quichua [. . .], sino mochica" ("Un manuscrito colonial del siglo XVIII". *Journal de la société des américanistes*, n.s., t. XXVII, fasc. 1, p. 162, nota 1, 1935).

La lengua mochica, a veces denominada indistintamente yunga por algunos estudiosos, es considerada la lengua indígena del obispado de Trujillo (Cfr. Radamés A. Altieri, Introducción al *Arte de*

*la lengua Yunga (1644)* de Fernando de la Carrera, Tucumán, 1939, p. VII, nota 1).

<sup>14</sup> Si se confirmara mi antigua tesis de que la escala de *do mayor* fue conocida en América preincaica, estas canciones podrían ser supervivencias más o menos impuras. [Cfr. Vega, "Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos". (Actas y trabajos científicos del XXV Congreso internacional de americanistas, Buenos Aires, t. I pp. 377-379)].

**4º Canciones criollas<sup>15</sup>**

Melodías cuyos estilos se reconocen hoy en diversas canciones y danzas folklóricas sudamericanas:

**Tristes** con influencia aborigen: Nº 13, 16 y 18  
criollos: Nº 8, 9 y 20.

**Milongas:** Nº 17 y 19. No neta: Nº 7.

Las veinte melodías originales son acompañadas con voces, con instrumentos, o con unas y otros:

para violín y bajo: Nº 4, 5 y 12.

para voz y bajo: Nº 2, 3, 7, 8, 9, 10 y 11.

para violín, voz y bajo: Nº 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 20.

para dos voces, bajo y tamboril: Nº 6.

para dos y cuatro voces con dos violines y bajo: Nº 1.

para "dos" voces (unísono) y coro (unísono): Nº 19

Dicho está que, por lo menos en el caso de las melodías peruanas, el complemento armónico es inadecuado y sacrifica el carácter. Casi siempre hicieron esto los colectores. Sin embargo, he aquí que el obispo nos sorprende con la indicación de "tamboril", lo cual significa que presentía el problema. Diremos más al examinar cada una de las melodías.

El obispo emplea la corchea y la negra como unidades rítmicas, y las combina en dos únicas fórmulas de compás: con la corchea hace sólo el de 3/8; con la negra hace su equivalente, es decir, el 3/4 y, por otra parte, el 2/4 y el de compasillo. Estos dos últimos son también equivalentes, porque los de 2/4 son, en realidad, compases de cuatro corcheas, o sea 4/8. En fin; el notador sólo vio dos fórmulas: la de un pie ternario por compás y la de dos pies binarios por compás. En realidad, la música que oyó y anotó le exigía lo siguiente: el 2/8 ó 2/4, el 3/8 ó 3/4, el 4/8 ó 4/4, y el 6/8 ó 6/4. Al tratar cada canción diremos sobre este punto lo que convenga.

Las unidades que emplea el obispo (corchea y negra) no se relacionan con la velocidad de las melodías. Emplea la corchea (3/8) para un *andantino* (Nº 11), y la negra (3/4) para un *allegro* (Nº 8), por ejemplo. Y esto no es cosa del prelado español sino habitual práctica europea de su tiempo. El examen de los cantos y la cuenta debida da los siguientes resultados:

3/8: Nº 3, 7, 9, 10, 11 y 19.

3/4: Nº 8 y 12.

2/4: Nº 1, 2, 5, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 20.

C: Nº 4 y 6.

Adagio: Nº 18.

Maestoso: Nº 4 y 17.

Andantino: Nº 10, 11 y 13.

Andante: Nº 6 y 20.

Allegro: Nº 1, 2, 3, 7, 8, 9, 14, 15 y 16.

Presto: Nº 5.

Sin indicación: Nº 12 y 19.

No tengo la menor duda de que el obispo Compañón fue un músico discreto, en general. En Lima fue chantre de la iglesia metropolitana y habrá estado a su cargo la supervisión del coro. Imagino que la Iglesia no otorgará la chantría a sacerdotes desconocedores de la música. El obispo habrá sido correcto solfista y lector, bien que no haya profundizado en la ciencia de Bach. Pero una cosa es leer y otra cosa escribir música —propia o ajena; es lo mismo—.

La mano que anota las veinte obras de la colección es una y la misma, y es uno quien les pone armonías o lo que sean. Y como no me parece fácil que hubiera tantos músicos en las provincias de la diócesis; como las melodías proceden, casi todas, de lugares que visitó él mismo, es claro que el notador de la colección fue el propio obispo Compañón.

Lo único verdaderamente lamentable en esta magnífica y temprana colección es la incompetencia del notador. En general, esta falla es capaz de inutilizar los más brillantes esfuerzos, y es suerte que en el caso presente se haya salvado tan buena parte.

Nadie crea que la escritura musical es cosa simple. Los teóricos no han dado hasta hoy un método lógico y coherente para la notación, y así se explica que, desde hace más de un siglo, los musicólogos hayan revelado parte de los innumerables errores que han padecido los músicos más afamados. Por mi parte, difundí en mi *Fraseología*<sup>16</sup> un buen número de fallas de los compositores y hasta de los musicólogos. La insuficiencia de la notación tradicional que se usa hasta hoy es penosa.

Si a esto se añade el hecho de que el obispo tuvo que afrontar la escritura de varias melodías estilísticamente extrañas a su formación artística europea, comprenderemos cómo no acertó a escoger los medios gráficos adecuados y cómo su escritura no siempre contiene la versión oral que le fue transmitida. Queda dicho que el conocimiento de las formas en general, y el de las formas sudamericanas históricas y

<sup>15</sup> A propósito de este grupo, aclaremos desde ya que los nombres *triste* y *milonga* se difunden en el siglo XIX. Los utilizo porque ambos designan hoy especies de todos conocidas. El *triste* es continental. El nombre de *milonga* se aplica en la Argentina a

una especie que recibió muchos nombres (ondú, son, tamborito, etc.) en América.

<sup>16</sup> Carlos Vega, *La música popular argentina. Fraseología*, Buenos Aires, 1941, 2 vols.

tolklóricas en particular, constituye el principal instrumento crítico que nos permite reconocer los defectos de la escritura y, en muchos casos, descubrir la verdadera melodía y rehacer la notación.

Veamos, ante todo, cuáles son los aciertos del obispo, para celebrarlos, y cuáles sus errores, para deplorarlos.

Melodías correctamente escritas: N° 1, 2, 4, 5, 6, 13, 14, 15, 16, 17 y 18.

Melodías mal escritas pero inteligibles y reparables: N° 8, 9, 10, 19 y 20.

Melodías mal escritas, hipótesis: N° 7 y 11.

Melodías mal escritas, perdidas: N° 3 y 12.

Las melodías reparables pueden tener pasajes oscuros, y las perdidas algunos trozos inteligibles.

Como se ve, la mitad más una de las melodías peruanas fueron escritas por el obispo de manera que no ofrece dudas: cinco son inteligibles y sus formas se pueden recuperar; en fin, dos sugieren hipótesis —que hago de muy mala gana— y dos no permiten reconocer la versión que oyó el notador.

La operación de inteligir la primitiva versión oral a través de la escritura que nos llega es fácil o difícil según la experiencia del musicólogo en cuanto a las formas en general, y a las de nuestras especies en particular, como hemos dicho. Favorecen la empresa, además, diversos criterios que pueden concurrir en su totalidad si los concita cada problema.

La restauración se funda esencialmente en las limitaciones de *forma* que las posibilidades del espíritu creador y los controles del grupo social imponen a la obra artística. Nuestra *Fraseología* prueba que las composiciones están sometidas a estrechas normas de creación —como se ve en la poesía— y que las formas socializadas usuales son muy pocas y sumamente durables. Por ejemplo la *vidala*, una especie argentina, tiene sólo dos formas principales de frase, y estas frases se construyen con sólo dos o tres fórmulas distintas de pies. Si nos diesen una *vidala* escrita con notas que indicaran únicamente las alturas (y no las duraciones), cualquier musicólogo de nuestra escuela podría reponer esas duraciones ausentes y articular la forma con muy pocas probabilidades de diferencia con las originales. Si además nos ofrecieran después muchas, pero vagas, indicaciones sobre esas duraciones que faltaban, es claro que nuestra restauración alejaría posibles diferencias. Al hablar de diferencias me refiero a detalles mínimos, porque en todos los casos

—cualquiera sea la época y la índole de la música notada— nuestro método no puede incurrir en una diferencia de estructura que afecte la idea prístina de la canción insuficientemente notada.

En cuanto a las melodías dudosas que nos legó el obispo, tenemos en la notación original casi todas las alturas exactas y, además, muchas duraciones inexactas por error en la adopción del compás. Las indicaciones de duración no son todas inexactas, pues hay entre ellas no pocas justas y cabales; de manera que con el auxilio de éstas y el conocimiento de la *forma* tradicional y de las formas más usuales de los pies, no es difícil una reconstrucción cierta, o casi absolutamente cierta. Cualquier diferencia mínima que padeciéramos pudo haberse dado como versión o variantes entre los propios cantores antiguos que usaron la canción. Y hay más todavía: los errores de notación se deben principalmente a la adopción de un compás indebido, y así no es difícil ver cómo y dónde el notador ha tenido que alargar o acortar los valores por exigencias de la medida adoptada. En fin, nosotros conocemos la *forma* y las *fórmulas* de cada especie porque nos han llegado centenares o miles por tradición oral. Entre ellas podemos hallar —y hemos hallado— algunas frases iguales o muy semejantes a las que se nos presentan —volviendo al caso— escritas por el obispo, siempre que se trate de especies nuestras. Por otra parte, el mismo prelado escribe correctamente otras muestras de la misma especie y así, al lado de su propio acierto, queda en evidencia su propio error. De todo lo cual se infiere que la reescritura de melodías tradicionales mal escritas no es otra cosa que el enderezamiento de ovejas descarriadas.

No podemos pormenorizar ideas y técnicas que hemos desarrollado en centenares de páginas de otros libros<sup>17</sup>. A su contenido remitimos al lector. Pero aún convendría resumir lo dicho en un solo ejemplo sumariamente tratado.

En el manuscrito del obispo hay varias canciones de las que llamamos *tristes* o *estilos*. Se trata de una especie que los documentos mencionan hacia 1800 en el Perú y que la tradición conserva hasta hoy en buena parte de América.

Al cabo de las lecturas necesarias reconocemos en las páginas mal escritas por el obispo, el carácter de esos *tristes* antiguos y sobrevivientes. Si no frases enteras, varios giros subsistentes nos orientan en seguida. El cuadro que sigue pone en relación la fórmula-tipo tradicional de estas especies con notaciones —una mala y otra buena— del obispo:

<sup>17</sup> Vega, *La música popular. . . , op. cit.; Lectura y notación de la música*, Buenos Aires, 1965.

Tradicional oral

Nº 9, mal

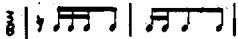
Nº 16, bien



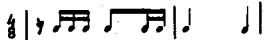
La fórmula de la forma-tipo del *triste* o del *estilo* criollos que aparece en primer término es una de las más comunes, simplemente porque se usa con octosílabos y debe tener ocho notas; pero como *forma*, por sobre la diferencia de los valores internos, es idéntica a la que reproducimos aquí con el número 16 y a otras, como las números 13, 17 y 18. Todas reclaman el compás de 2/4, que nuestro método cifra 4/8 (detalle que no hace al fondo). Si esta forma es escrita por alguien en 3/8 pierde el valor de una corchea por compás, una corchea que faltará en alguna parte y deformará la versión que se quiso escribir.

La vuelta de oveja descarriada no consiste, pues, en un terremoto, sino en devolver a la frase el modesto valor de una corchea que perdió al meterse en un compás más estrecho. Observe el lector:

Nº 9, mal



Versión restaurada



Es claro que habría que convertir en corchea la semicorchea inicial a expensas del silencio, y así quedaría idéntica a la fórmula tradicional; pero como esto no depende del compás y el obispo insiste mucho en esa fórmula con silencio, es juicioso dejarla como estaba. Podría ser una particularidad de Trujillo en aquella época, bien que me parezca una preferencia del notador. El valor de una corchea perdida en cada compás de 3/8 nos permite doblar el valor de las dos corcheas finales del obispo y convertirlas en dos negras para el 4/8. Esto, y nada más, es lo que hemos hecho. En rigor, la diferencia de valores es insignificante, pero el cambio de significación es muy importante: el inadecuado compás de 3/8 trastrueca todos los acentos, de manera que una lectura "literal" de la versión original produce un resultado sonoro que no tiene nada que ver con la especie que se quiso escribir.

Nos falta decir algo sobre el fundamental y decisivo concurso de las tradiciones orales. Vamos a presentar sólo al caso del *triste* o *estilo* Nº 13, que fue bien escrito. Pondremos en un cuadro la frase inicial del *triste* que oyó el obispo: tal como lo anotó; después una versión que grabamos en las pampas de Buenos Aires en 1946 y, en tercer lugar, una va-

riante que recogió Narciso Garay que es pentatónica también, como la del obispo<sup>18</sup>:



Es innecesario decir que el musicólogo especializado tiene en el fichero y en la mente decenas de versiones análogas, testimonios orales de las aventuras que corren las ideas musicales. En el caso presente, el obispo escribió bien la canción que oyó en Trujillo; pero si la hubiera escrito mal, y la hubiera presentado con una pequeña diferencia de valores en mal compás, es claro que, en nombre de todas las versiones tradicionales de la misma familia se habría podido hacer una restauración de los valores absolutamente lógica y cierta. Eso sí: casi nunca podemos hacer restauración de alturas, porque las combinaciones de las alturas son numerosísimas; lo contrario de las fórmulas de las duraciones, que son muy pocas. Con esto volvemos a nuestras palabras iniciales. La operación de reescribir una melodía histórica se funda en la limitación de las posibilidades de forma.

Examinemos ahora cada una de las veinte melodías de Trujillo y digamos sobre ellas lo que importa a nuestro propósito.

### 1. CACHUA

Allegro. Cachua a dúo y a cuatro con violines y bajo al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor (Folio E. 176).



<sup>18</sup> Narciso Garay, *Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico*, s./l., 1930, pp. 163-164.

La canción del texto se nos presenta en pies binarios de corcheas, y el obispo acierta, en principio, al atribuirle un compás binario, el de 2/4. Pero nuestra notación sistemática le asigna el compás de 2/8 y obtiene así una escritura que previene posibles errores. Veamos las fallas de la notación original en 2/4.



Las melodías que entran cabalmente en el compás de 2/8 consisten en un pie binario para el movimiento y otro para el reposo (por ejemplo, dos corcheas / una negra, o sus equivalentes). Si el colector quiere escribirla en 2/4, se ve colocado ante un pequeño dilema: o deja el primer pie afuera, al comienzo, como anacrusis, o lo coloca dentro del compás, en el primer "tiempo". Si forma anacrusis, al final le queda un tiempo en blanco y, por lo tanto, la última frase resulta asimétrica o tiene que poner un silencio de negra; si coloca el primer pie dentro del compás inicial, entonces el fuerte golpe de la nota final (la del punto masculino) cae en el llamado "tiempo débil". Ante la *cáchua* del texto, el obispo adoptó el primer procedimiento: dejó el primer pie como anacrusis y puso un silencio de negra al final para cubrir el tiempo que le sobró. Esta es la solución que los compositores dan con más frecuencia a tal problema. Y no es mala, dentro de la teoría tradicional, porque permite una buena lectura. En cuanto a la *cáchua* del obispo, hay un pequeño error en los valores, abajo, sobre la palabra "Padre" de la primera voz: se han escrito dos semicorcheas en lugar de dos corcheas. En las otras tres voces está bien el pasaje.

Esta llamada *cáchua* es un villancico de Navidad, perteneciente, por su forma, texto y carácter, a una antigua familia europea muy difundida y aceptada en América.

2. CACHUA

Allegro. Cachuá a voz y bajo al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor (Folio E. 177).



Esta melodía ha sido anotada con exactitud. Dos pies binarios en el tramo de movimiento y otros dos en el de reposo, van justamente en el compás de 2/4 (que nosotros ciframos 4/8). Una voz suelta la copla, y otra —tal vez un coro— se añade a la primera en el estribillo; todo, sobre un bajo de fórmula casi invariable.

El obispo la llama *cáchua*; tal vez instruido por los cantores. Sea lo que fuere, el texto parece anunciar las coplas del Nacimiento y promete canto y baile "al uso de nuestra tierra". Según esto, son indios o criollos los visitantes. Sin embargo, aún cuando la melodía utiliza las fórmulas más típicas del pie binario andino y hasta enlaza un giro pentatónico en la tercera frase o cláusula, no se nos ofrece nada típico de la tierra. El planteamiento se hace sobre el modo mayor europeo —que el obispo procura enriquecer con flexiones al menor relativo— y el clarísimo discurso fraseológico, con su imperturbable simetría, carece casi por completo de sustancia artística.

3. TONADA

Allegro. Tonada El congo a voz y bajo, para bailar cantando (Folio E. 178)





dad no hay no-be - dad qu'el  
pa-lo de la ge - sin-ga de-re-cho de.  
se-cho va su lu - gar.

Son tan inadecuados los recursos de notación que ha escogido el obispo para fijar esta canción, y tan ilógica la manera de emplearlos, que no nos quedan esperanzas de llegar a entrever una versión juiciosa de esta melodía. Nos limitamos a reproducir en clave de sol la notación original con separación de las frases o cláusulas según los versos.

A juzgar por los giros que se perciben, se trata de una canción española de las que murieron sin descendencia. No hay color americano, excepto el negro de "el congo" que aparece en el estribillo. No creo que estas canciones hayan sido populares.

4. B A I L E

Majestuoso. Baile del Chimo. A violín y bajo (Folio E. 179 [a]).

D. C. P.

Un correcto baile. Ahora el obispo dobla los valores y adopta el compás de compasillo. La melodía del texto le presenta entonces el mismo dilema que expusimos al examinar la melodía Nº 1, y lo resuelve como la vez anterior, dejando afuera, al comienzo, una ancha anacrusis. Pero esta vez no se justifica el procedimiento, porque la primera nota, ella sola, es la verdadera anacrusis. Debíó haber puesto la línea divisoria inmediatamente después de esa nota; era preferible, desde el punto de vista tradicional. De todos modos no hay ninguna dificultad para la lectura. Respetamos los valores del manuscrito, pero les aplicamos la cifra 4/8 que esta forma recibe en nuestro sistema.

Las fórmulas rítmicas de esta melodía son por igual usuales en Europa y en el Perú incaico, pero la tonalidad es europea pura. Estas son las cosas que los religiosos de las órdenes catequistas enseñaban a los aborígenes.

5. B A I L E

Presto. Baile de danzantes con pífano y tamboril. Se bailará entre cuatro u ocho o más, con espada en mano o pañuelo; en forma de contradanza (Folio E. 179 [b]).

D. C. P.

En principio, esta melodía tiene la misma forma de la anterior; no obstante, el obispo le atribuye aquí el compás de 2/4. Ahora da con la solución exacta. La lectura no ofrece inconvenientes y nosotros nos limitamos a poner en la pauta la cifra de nuestro sistema: hay cuatro corcheas (o sus contracciones) por compás; luego, 4/8.

Es una melodía de tipo europeo antiguo como formulario rítmico y como tonalidad. Sin duda, el esquema del tamboril puede ser europeo, pero no tengo dudas de que es precolombino, a juzgar por sus actuales circunstancias de supervivencia. Y en cuanto a la rítmica de la melodía, no es, por cierto, extraña a la incaica. Es una página sin encanto, pero tiene su color.

6. T O N A D A

Andante. Tonada del Chimo. A dos voces, bajo y tamboril, para bailar cantando. (Folio E. 180)

vos 1ª  
ja - ya llanch ja - ya llanch  
ja - ya llanch ja - ya llanch

VOZ 2ª

ja' - ya llunch ja - ya lluch  
 in pucha tan muiste pe - can  
 maia le. pe can e no cam  
 VOZ 3ª

ja' - ya llunch ja - ya lluch  
 VOZ 1ª

e mens pnc cbi fa ma le gni  
 . ten que canmuiste Cúez po sora

se-voa la la-ta  
 se-voa la la-ta  
 e. mi. no. a. la. ta  
 co-meg-tes mi chi - ra  
 co-meg-tes mi. Sam - va  
 co-meg-tes he-chi - so  
 de to-dos mis an-cias  
 A-ran-de que soy sei-da - do  
 soy el - fe - tra  
 pe-ro no ma - di  
 ci-cu - la - do  
 las ma-gi - res  
 A-ran-de que soy ser-gen-to  
 soy fe-nien-te  
 pe-ro no des  
 de  
 fig-ros en - ra  
 los den-fra - ce  
 ti - na - ti - na fa - vo - tes  
 ti - na ti - na ya na - die  
 ti - na la su - ta ti - na  
 ti - na ti - na el ca - va - llo  
 Co - za la - pa - da del a - ro  
 co - tra la co - pa al ves - to

La melodía que nos ocupa viene correctamente escrita y no hay problema de lectura; se trata de la tonalidad de *si menor* y el compás de compasillo coloca muy bien cada frase o cláusula en dos compases. Es un canto rudimentario. Aún cuando se nos presenta en quince cláusulas, sólo hay dos reales: una, invariable, se reproduce seis veces; la otra, que aparece en los compases tercero y cuarto, retorna ocho veces en dos maneras de variantes. Hemos transcritto ocho frases; consideramos innecesario copiar las restantes porque no añaden sino variantes como hemos dicho. El lector puede verlas en el original. La melodía pasa de una llamada "voz 1ª" a otra que aparece colocada en un segundo pentagrama y se denomina "voz 2ª". Nosotros anotamos las dos voces en pentagramas indistintos; no hay peligro de que hagan contrapunto.

Aunque parezca extraño, ésta *tonada* del gran imperio preincaico tiene letra mochica en que se nombra a Jesucristo y es, como estilo, una canción piadosa de las que cultivó Europa occidental antes del descubrimiento de América, como hemos anticipado.

7. TONADA

Allegro. Tonada La lata, a voz y bajo, para bailar cantando (Folio E. 181)

O-fi-cia - les de ma - tina is no  
 to-man la ca za ca por  
 que se sa-len de noche a dar -  
 le se-vo a la la - ta  
 to - ma que to - ma  
 to - ma mu - la - ta  
 to - ma pay - te - ña  
 to - ma Se - ba - ña  
 tu que le da - ves

Esta es una canción que el pontífice llama *tonada*. Sin duda alguna, la colección es heterogénea. Hay melodías que pueden figurar al lado de las folklóricas actuales; otras, como ésta, habrán pertenecido al repertorio de músicos profesionales o de aficionados distinguidos del centro poblado —Trujillo, sin duda, en el caso presente—. Hay que descartar que estas canciones de cinco o seis partes son extrañas a las preferencias generales de los ambientes medios y llanos. Las melodías folklóricas comunes indias y criollas tienen una o dos partes; rara vez más.

Se trata de una canción en que predominan los elementos hispánicos, y parece cuarterela. El texto es local. La "paitaña" a que alude es, naturalmente, de Paita, puerto del mar Pacífico al norte de Trujillo; los "oficiales de marina" no están mal en su texto paitaño, la "mulata" recordada es muy americana y la "zamba", muy peruana.

E. 130

VOZ  
 .he ya lluneh, la ya lléeh, la ya lluneh, la ya lléeh.  
 in poc chutammisle, pe- cant misle, pe cam e ne cam.

VOZ  
 .la ya lluneh, la ya lléeh.  
 e mens le cummian ch, por a cummian ch.

SOLO  
 .la ya lluneh, la ya lléeh.  
 la ya lluneh, la ya lléeh.

SOLO  
 e mens peechitama se qui ten que consmisle cuer pe lens.  
 pe que si la ma li misle eio N leon. Je oues oras, le...

SOLO  
 .la ya lluneh, la ya lléeh.  
 may que ne se che hie.

SOLO  
 .la ya lluneh, la ya lléeh.

*Alleg.* Jonada Salata a voz y Basso para bailar cantando

F. 181

Voz

Basso

*Voz*  
si cū les de ma vi ma la no

to man la ed sa cad pey que se sa tak de ne chea. Ma le se va la ta te ma que to mil te ma ma la fa

tu que le da vis se vor la la tra to ma que te ma te mit pu la ma tu que le da vis se va la te mil to ma ma la

to ma se no ra tu q le da vis a mit moy giorid co moe res mi chi mit co mberes mi Sama ce me cres hechi se

de te das misancias. A ray de le soy soldado pe re no ma tu el lado. A ray que soy Sa Sa tu pe re no tu la vesen, te fran de que

soy. No res pe re ni de la mi ge res a gnanze que soy. gnanze ti mit ti na fa lo res ti na si

ni ya nadie ti na la so ta tina ti na ti na la ca ville ce mi la ves pa di ya lo to corra la ce pu al va to ra.

La música tiene seis partes distintas por su tema o por su forma, y se mueve entre *sol mayor* y *mi menor*. Hubo artificio en esta amplia conjugación de elementos. No se necesita decir que los conocimientos teóricos del obispo fueron insuficientes para escribir esta canción. El tenía un compás predilecto, el de 3/8, y también aquí lo aplicó sin discriminación; en consecuencia, la canción está total y definitivamente perdida. Nunca podremos saber con exactitud lo que oyó y pretendió anotar el buen pontífice. Sin embargo, me ha parecido entrever algo que puede ser interesante: el tema inicial pertenece a la especie que en la Argentina llamamos *milonga*. Sus fórmulas rítmicas, europeas y medievales, arraigaron en todo el continente y no es extraño que aparezca en tal lugar y en esa fecha. En esta misma colección hay otras dos de la misma especie —las números 17 y 19— mejor escritas. Las partes primera, tercera y cuarta contienen fórmulas de *milonga*. Y como ésta sería una importante versión antigua, me he animado a presentar una hipótesis, naturalmente sin seguridades de fidelidad.



No deseo explicar detalles de mi versión, pero sí, al menos, recordar que el obispo, al escribir, se cuidaba muy poco del desahogo que requieren los finales de cada frase (aquí, cada pauta).

Lo demás se me impone por muy extensa labor comparativa, de todos modos insuficiente aquí donde concurren diversas maneras de desacierto.

8. TONADA

Allegro. Tonada La donosa, a voz y bajo, para bailar cantando (Folio E. 182)



a Dios do-no-za  
 a-tan-de a-tan-de chi-ni-ta  
 a-tan-de a-tan-de Sa-ho-ta  
 a-tan-de qué-nel cam-po Ho-ta  
 a-tan-de la Rey-na mo-ta

Esta *tonada* del pontífice pertenece, en efecto, a la especie antecesora de las *tonadas* chilenas, de los *tristes* sudamericanos y de los *estilos* o *décimas* argentinos. Su primera parte es una *kimba* casi típica de las especies nombradas. Como se recordará, la *kimba* es el conjunto de frases repetidas que se presentan entre el tema inicial y su repetición al final. En esta misma colección hay otras tres melodías de la misma especie: las números 7, 9 y 19. La segunda parte (frases 8 a 11) y la tercera (frases 12 a 15) son variantes "artísticas" de la primera; y en esto la composición se aleja de los modelos populares. El *allegro* de las *tonadas* chilenas parecería emparentado con esa segunda parte, pero es posible que el texto obedezca a propósitos personales del obispo. Por momentos se llega a pensar que en algunos casos, el colector glosaba el tema popular en alardes de rudimentaria técnica. Lo que fuere, aquí se siente con toda claridad una subespecie de nuestros *tristes*, *tonadas* o *estilos* folklóricos

Versión C.V

## 9. TONADA

Allegro. Tonada El conejo, a voz y bajo, para bailar cantando (Folio E. 183)

Si-der de-ri- lo-de- de-  
 si-ra-ra- na- na- na- na-  
 a-man-da- de- a-ho-ron- tan-do  
 si-ra- na- na- na- na- na- na-  
 que- se- ven- die- na- la- va- co  
 si-ra- na- na- na- na- na- na-  
 que- se- lo- lo- ven- vo- lig- do  
 si-ra- na- na- na- na- na- na-  
 quit-ri- na- je- co- na- jo- mi- o  
 cha- tra-  
 quit-ri- na- je- cha- que- g- tu- ni- do  
 va- ni- ve- ve- ma- ta  
 quit-ri- na- je- co- na- jo- mi- o

qui-ti-na-ja de mi co-ra-zón  
 qui-ti-na-ja te me has da-do sin-tas  
 qui-ti-na-ja de tu ve-lu-y-mi-dón [olo]  
 qui-ti-na-ja  
 qui-ti-na-ja

Aquí tenemos que afrontar de nuevo las fórmulas binarias típicas de nuestro *estilo*, *tonada* o *décima* escritas por el obispo mediante pies ternarios. ¡Tan sencillo que nos parece, y el sagaz prelado insistiendo en el error de ahogar las anchas y expresivas frases de esa especie en el inadecuado molde de 3/8! Doy, a la izquierda, copia del original (en clave de sol) y, a la derecha, mi reescritura de acuerdo con las formas tradicionales. Es muy poco lo que se modifica en mi versión crítica; casi se reduce a doblar el valor de las terminaciones. Creo, además, que la segunda cláusula es anacrúsica y que el prieto diseño *mi-re-do-re* cabe entonces todo en

el mismo compás. Esta melodía es una *tonada* o *estilo*. En la Argentina se recogen hasta hoy por centenares. Consisten en un tema, que se mueve en dos, tres o cuatro cláusulas, y en una *kimba*, que generalmente se presenta en dos cláusulas muy repetidas. La melodía del obispo nos muestra el remoto antepasado del *estilo* con sus dos elementos: el tema, en las cuatro primeras frases, y la *kimba*, en las seis siguientes. Las dos últimas son un pasaje por completo extraño a las tradiciones del género. Parece que el pontífice añadía estos complementos.

### 10. TONADA

Andantino. Tonada para cantar llamada La celosa del pueblo de Lambayeque (Folio 184)

A-lla voi a ver si pue-do de-  
 cir lo queel Alma cien-te de-  
 cir lo queel Alma cien-te  
 lo de-más lo de-jótiempo pa-  
 ra el que fue- te pruden-te  
 Lo de-más lo de-jótiempo pa-  
 ra el que fue- te pruden-te.  
 ti-ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-

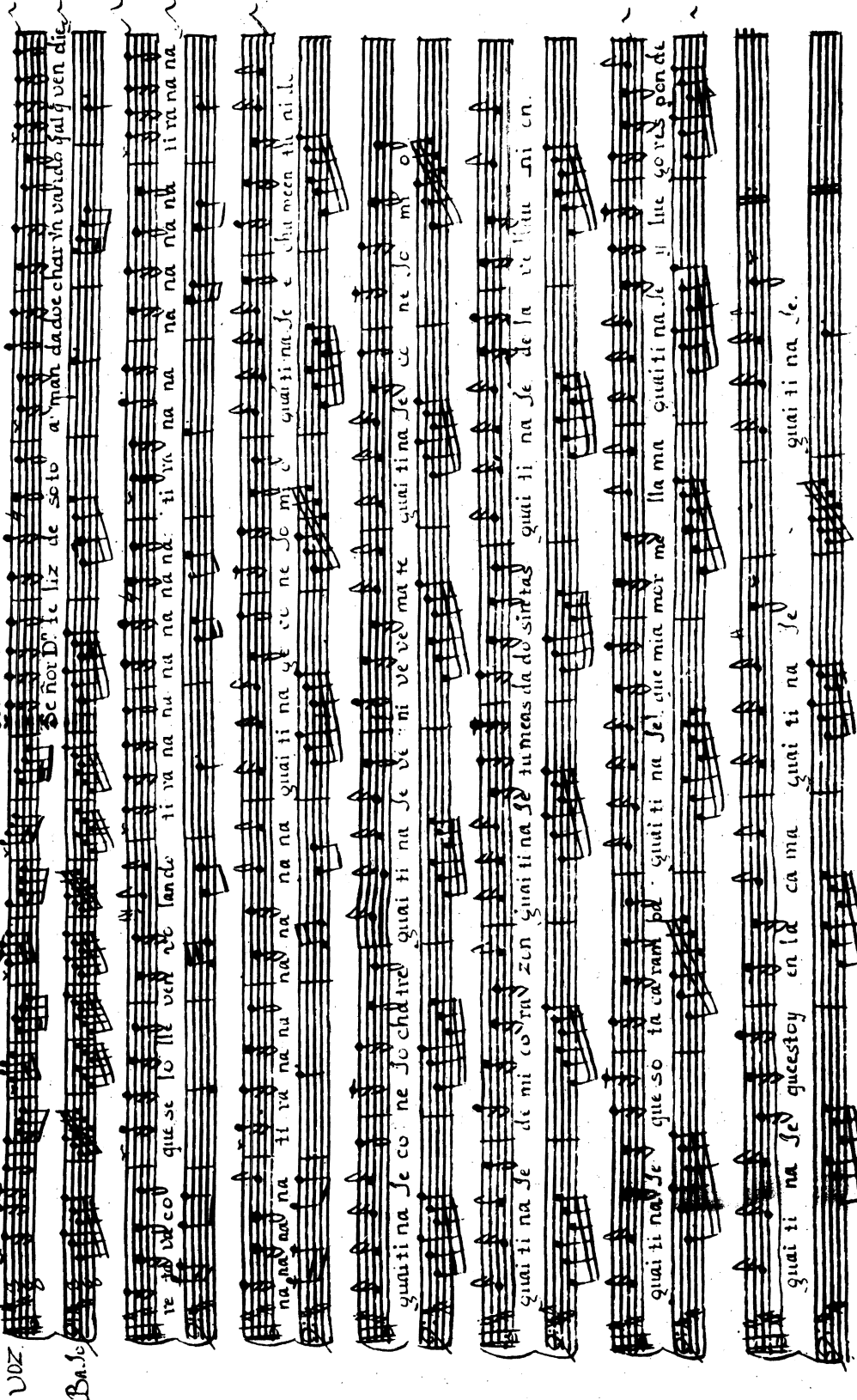
ción de recursos. Por supuesto, la constelación rítmica —corchea (silencio) y dos semicorcheas en un pie, y dos corcheas en otro— es binaria y, en absoluto rigor, debe escribirse en 2/8; dos frases, consideradas como células, se pueden ordenar en compases de 4/8 si es necesario.

ti-ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-  
 ra-na-na — ti-ra-na-na ti-

El obispo acude otra vez a su favorito cor ipás de 3/8 para encarcelar esta canción, no importa mediante qué esfuerzos. Es sensible esta limita-

# Allegro. Funada el con solo a voz y Basso para batar voz cantando.

**Voz** *Señor Dios que se lo lloré tanto*  
*ti va na na na na na na na na na na na na na*  
*na na na na na na na na quai ti na que ce ne so m*  
*quai ti na se ve ni ve ve ma te quai ti na se ce ne so m*  
*quai ti na se de mi con ran zon quai ti na se tu meas da do sintas quai ti na se de la ve tu ni en*  
*quai ti na se que so ta co ran pul quai ti na se que me ma mor mo la ma quai ti na se y que goes pon de*  
*quai ti na se que stoy en la ca ma quai ti na se quai ti na se*

The image shows a musical score for voice and bass. It consists of two staves for each line of music, with the upper staff for voice and the lower for bass. The lyrics are written below the staves. The music is in a 2/4 time signature and features a variety of notes, rests, and ornaments. The lyrics are in Spanish and appear to be a religious or liturgical text. The score is written in a traditional musical notation style with a high level of detail.



La versión rítmica del obispo carece de tensión a consecuencia del excesivamente largo silencio que pone entre las cláusulas. El curso se desploma en esos claros. Es posible que el obispo haya oído la frase que aparece en segundo término, "decir lo que él", pero tal versión es, sin duda, deturpación de la normal. Los acentos naturales piden la repetición del esquema inicial aún cuando se incurra en monotonía. Esta es la fórmula tradicional. En el Perú mismo tenemos, a manera de curioso antecedente, la canción N<sup>o</sup> 3 de un códice del siglo XVII que transcribí y publiqué en 1931<sup>19</sup>. Empieza así:



Como se ve, la melodía que anotó el obispo pertenece a un género de viejas canciones españolas o europeas que no perduraron en nuestro ambiente folklórico, en cuanto a la música. Con respecto a la poesía de esta canción, algunos versos y el estribillo se recogen hasta hoy en algunos lugares.

### 11. TONADILLA

Andantino. Tonadilla. Llámase El palomo, del pueblo de Lambayeque, para cantar y bailar (Folio 185)

Versión C.V.

En el archivo del Instituto no consta el análisis de este ejemplo

### 12. LANCHAS

Lanchas para bailar (Folio 186)

Esta página del obispo no es ni puede ser especie alguna de canción o danza sudamericana.

Cómo se nos presenta con el nombre de un viejo baile peruano, es cosa que ignoramos. Así, con la estructura que se entrevé, con sus modulaciones, su extensión y su desusada articulación rítmica, no es materia para ensayar una versión crítica de *lancha* o de algo conocido. Dejando a un lado tal o cual punto de analogía con música no folklórica, preferimos no abrir juicio sobre esta página y, para comodi-

<sup>19</sup> Carlos Vega, *La música de un códice colonial del siglo XVII*, Buenos Aires, 1931, p. 65.

And.<sup>no</sup> Sonada para Cantar llamadase la Seleso del Pueblo de Lambayeque.

*Voz*

*Bajo*

versis puedo. de cir le quel al marante de cir le quel

lo de mas ho de Joal tiempo pa rael que fue re pru den te Le de mas te

de Joal tiempo pa rael que fue re pru den te ti va na na ti va na

ti va na na ti va na na ti va na na ti va na na ti va na na ti va na na

ti va na na ti va na na ti va na na ti va na na ti va na na ti va na na

And.<sup>te</sup> Sonadilla, llamase, el Palomo del Pueblo de Lambayque para cantar, y bailar

Introducción var

Musical notation for the introduction, consisting of two staves with a treble clef and a key signature of one flat.

baile

Musical notation for the dance part, consisting of two staves with a treble clef and a key signature of one flat.

Voz  
Ira gancia de los Jar di nes Samba

Musical notation for the first line of lyrics, consisting of two staves with a treble clef and a key signature of one flat.

Re na de to das las flo res ~ a ves pe ses ya ni mu les Sam bain gra ta

Musical notation for the second line of lyrics, consisting of two staves with a treble clef and a key signature of one flat.

te vin da na re san da a do re ch nes a ves pe ses ya ni mu les Sam bain gra ta

Musical notation for the third line of lyrics, consisting of two staves with a treble clef and a key signature of one flat.

de san re san da a do re ch nes a ves pe ses ya ni mu les Sam bain gra ta

Musical notation for the fourth line of lyrics, consisting of two staves with a treble clef and a key signature of one flat.

de san re san da a do re ch nes a ves pe ses ya ni mu les Sam bain gra ta

Musical notation for the fifth line of lyrics, consisting of two staves with a treble clef and a key signature of one flat.

dad del lector, reproducimos los compases iniciales. En el facsímil se puede ver lo demás sin ninguna dificultad.

### 13. TONADA

Andantino. Tonada El diamante para bailar cantando, de Chachapoyas (Folio E. 187)

Andantino "Tonada"

Yn-fa-li-ces o-jae mi-ca de-jad  
ya de-go-ter-men-tar-me con el  
llan-to que Rau-  
da-les los que vier-fas son es-  
pe-jos en que mi-ro mis a-  
gra-vios mis a-gra-vios mis a-  
gra-vios mis a-gra-vios.

He aquí, correctamente escrito, un hermoso *triste* peruano. Se nos presenta con el nombre de *tonada*, y no está mal nombrado. *Estilo, décima, triste* y *tonada* son rótulos usuales de estas especies, bien que se puedan señalar muchas veces caracteres que suelen acompañar a cada nombre. En el *triste* es común la expresión dramática intensa, el texto sobre la base de quejas de amor y la aparición de versos de pie quebrado o voces breves que rompen la simetría.

Esta canción del obispo es la más antigua muestra americana de la especie, e ilumina ampliamente el panorama histórico de la lírica folklórica.

La página que comentamos es una de las cuatro que, por intermedio de un músico, escogió e hizo publicar don Marcos Jiménez de la Espada en *Actas del IV Congreso Internacional de Americanistas* que hemos citado. De allí la tomaron Raoul y Marguerite d'Harcourt y la reprodujeron en su libro *La musique des Incas*, también citado<sup>20</sup>.

Originalmente, este género es mestizo y heptacordal, pero en centros aborígenes su escala suele reducirse a las cinco notas del incario. La del obispo es pentatónica, excepto la sensible final. Así corre por todo el continente produciendo variantes. Ya mostramos la que

recogió Narciso Garay y la que grabé yo en las pampas de Buenos Aires<sup>21</sup>

### 14. TONADA

Allegro/Grave. Tonada El tupamaro, de Cajamarca (Folio E 188)

Cuando la pe-  
nan el cen-tro  
cuando la pe-  
nan el cen-tro  
Se en-cuen-tra-con  
el sen-ti-do  
se en-cuen-tra-con  
el sen-ti-do  
sus-pi-roes a-  
quel so-ni-do  
sus-pi-roes o-  
quel so-ni-do  
que re-sul-ta  
del en-cuen-tro  
que re-sul-ta  
del en-cuen-tro.

La notación de esta melodía es clara. Era preferible el compás menor, el de 2/8, porque cuando se utiliza indebidamente el de doble medida sobra al final un tiempo, como hemos dicho y se ve en el original de esta canción.

Pero hubiera sido mejor todavía haberla escrito como ternaria, en 3/8. Cuando el tresillo se nos presenta en todos los pies, como aquí, su epi-

<sup>20</sup> R[oaui]et M[arguerite] d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances*, Paris, 1925, pp. 465-466.

<sup>21</sup> Cfr. *supra*, p. 23.

mus İara bay lar

A handwritten musical score consisting of 14 staves. The first two staves are labeled 'Violin' and 'Bass' respectively. The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly a study or a specific section of a larger work. The handwriting is in black ink on aged paper. The score includes various musical notations such as notes, rests, and stems, with some markings that could be figured bass or specific performance instructions. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

sodio rítmico pierde especificidad; simplemente, se trata de pies ternarios.

Cualquiera podría suponer que la canción grave que los nativos de Cajamarca dedican a la memoria del caudillo irredento es una desesmerada elegía andina, pero, desgraciadamente, la realidad nos enfrenta con esta rudimentaria especie de vals muy del gusto europeo a mediados del siglo XVIII. Hay canciones francesas que corren en los *recueils* parisienses del siglo XVIII cuyo desplazamiento rítmico es casi absolutamente idéntico al de la melodía peruana, y su estilo, en general, es el mismo.

El texto español es algo parecido a la solución de un problema metafísico. Imagino que los indios o los criollos habrán tenido poco que ver con todo esto; quiero decir que, sin duda, es una canción de personas de la ciudad, bien impregnadas del hacer europeo.

### 15. TONADA

Allegro. Tonada El huicho, de Chachapoyas (Folio E. 189)

I ma pa cac hür pi.  
 yo te co no ci i  
 cam bac hua ga nai pac  
 due te te de mi  
 I ma pa cac hür pi  
 yo te co no ci i  
 ca bac hua ga nai pac  
 due te te de mi

Sea lo que fuere, la notación de esta llamada *tonada* es clara. Acaso no sea acéfala sino anacrúsica; tal vez los adornos quieran representar fórmulas como las de la melodía N° 17; quizá el descenso al *si* en el décimo compás (de los reproducidos), que podría implicar una modulación, haya sido un error (*si* en vez de *la*)...

Todo eso es posible, pero carecemos de elementos suficientes para corregir al obispo. Al fin de cuentas, muy bien puede ser que la melodía sea exactamente lo que escribió el colector. La copiamos aquí de acuerdo con el original, salvo, es claro, nuestro sistemático 4/8 que va en lugar del viejo 2/4.

En cuanto a la melodía, es una pobre muestra de los más anodinos repertorios europeos de la época. No veo en ella nada de la tierra.

### 16. TONADA

Allegro. Tonada La brujita, para cantar, de Huamachuco (Folio E. 190)

des-en-ga-na-dos- ta ya  
 oje-le no lega tu- vie ra  
 pues to ga-ñi-do vi- vie ra  
 con unqui sé no se ra

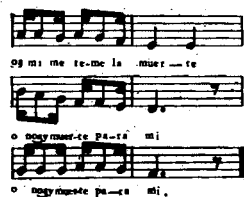
Aquí tenemos otra canción bien escrita y la reproducimos como viene. Además, el prelado ha oído bien las armonías populares (*re menor-Fa mayor*). En todos los casos el instrumental crítico tiene mucho en qué emplearse. Cuando se trata de melodías indígenas puras, sólo tenemos que precavernos contra el colector; pero si —como en este caso— la canción pertenece al antiguo ciclo criollo y nos llega entonada por indios (casi seguro por mestizos) y recogida por españoles, el filtro crítico debe doblarse. La fórmula del primer pie es una de las preferidas del indio; probablemente reemplaza ahí un esquema con el *fa* anacrúsico y un puntillo en el *la*. La fórmula del segundo pie debió integrarse, en su ambiente primitivo, con una corchea y dos semicorcheas. Eso es todo lo que se presiente.

Tenemos especiales motivos para alegrarnos de que se haya conservado este magnífico documento antiguo de una especie criolla que ha perdurado hasta hoy. Pertenece a la familia de los *tristes*, los *estilos* o las *tonadas* andinas y pampeanas, y ratifica musicalmente nuestras ya viejas afirmaciones sobre la base de documentos orales. Más adelante volveremos sobre este interesante punto.

### 17. CACHUA

Majestuoso. Cachua La despedida, de Huamachuco (Folio E. 191 [a])

De bron-se de-bo de ser.  
 de diaman-tes de tu bi,



Esta canción es un modelo de incuria mental. Una vez escogida la primera constelación rítmica, el trámite de la continuidad se reduce a puras repeticiones. El prelado la escribió correctamente.

No tiene carácter determinado. La forma (dos pies de movimiento y dos de reposo) es una de las dos más usadas en Occidente. La fórmula de los pies activos es también común, bien que sea preferida entre las clases llanas del Perú. Pero las altitudes no traducen nada regional. Lástima. Un mundo, allí, de música interesante, y el buen obispo entusiasmado con estas pobres manifestaciones de pereza.

En cambio, me placen los versos. Y me habría gustado saber cómo siguen.

### 18. TONADA

Adagio. Tonada El tupamaro, de Cajamarca (Folio E. 191 [b])



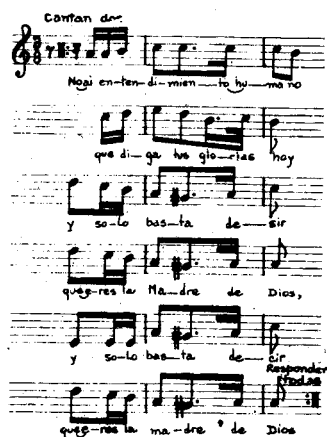
Otra vez aquí acierta el obispo. Su buena versión elimina posibles dudas. Y es suerte, porque de nuevo tenemos una canción criolla, un agradable *triste* peruano, el más antiguo —al lado de los de esta colección—

Si observamos bien, se trata de una melodía pentatónica casi pura, y esto acredita su filiación americana y la notable parte que corresponde al aborigen en el proceso de su creación. Es su modo el B (menor)<sup>22</sup>, pero hay que hacer abstracción de las dos apoyaturas (compases segundo y sexto) y de la sensible. Este semitono revela el acompañamiento criollo.

Tales detalles son los puntos en que el orden tonal indígena siente la concepción híbrida perceptible en toda la canción, sin olvidar el texto español. Las armonías del obispo (*mi menor-Sol mayor*) son también las del pueblo, pero no en esas fórmulas del bajo episcopal. De todos modos, esta melodía es un gran documento.

### 19. CACHUA

Cachua serranita, nombrada El huicho nuevo, que cantaron y bailaron ocho pallas del pueblo de Otúzco, a Nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Trujillo (Folio E. 192)



Una canción notoriamente binaria en todo sentido ha sido escrita por el obispo en el compás de 3/8. Los pies binarios han sufrido explicable lesión y el trastrueque es general. Pero es fácil la restauración, porque se trata de una antigua especie europea y americana cuyas melodías viven hasta hoy con diversos nombres en muchas partes del Continente, sobre todo en la costa del Atlántico. Todas responden a una fórmula de acompañamiento como la de la *habanera* o sus derivadas. La *habanera* misma pertenece a esta gran familia. En nuestro libro citado hemos estudiado esta especie<sup>23</sup>. La restauración se limita a desahogar los finales de las frases y a reajustar el segundo pie de cada una. Nótese que los cambios que he introducido en estos pies son realmente insignificantes, y

<sup>22</sup> Acerca de los modos pentatónicos véase R. et M. d'Harcourt, *La musique...*, op. cit., pp. 133-137; Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 1944, p. 123-133; C.

Vega, *Música sudamericana*, Buenos Aires, 1946, op. 11-41.

<sup>23</sup> Vega, *Panorama...*, op. cit., pp. 230-245.

que la escritura original los dicta con toda claridad, tal como en los casos anteriores.

Cantón dos

Responden todas

Hemos dicho que en esta colección hay cuatro melodías de ritmo análogo: las 7, 8, 9 y ésta; y dos de ellas, la Nº 7 y la que ahora comentamos, pertenecen a la misma especie. El obispo las escribió a todas en compases de tres unidades ( $3/8$  y  $3/4$ ) y las cuatro veces ha sido necesario recoger esas familiares ideas musicales que se apretujan entre espacios inadecuados y darles la escritura que les corresponde tradicionalmente.

Lo extraño es que esta canción —una verdadera *milonga*— haya recibido un texto piadoso, como en el siglo XIII; ya había abandonado ese oficio y se dedicaba a ser danza y/o canción profana.

## 20. CACHUITA

Andante. Cachuita de la montaña llamada El buen querer (Folio E. 193)

Versión C.V.

La escritura de esta melodía —que pertenece a una especie semejante a la del *triste* peruano— nos enseña cuántos son los caminos que pueden extraviar al anotador. Digamos en justicia que la estructura de esta canción es irregular, y engañosa su constelación inicial. Las ideas son realmente ambiguas, por momentos, y nuestra escritura analítica importa una interpretación no muy superior a cualquier otra. El texto mismo es ambiguo. Según parece, el verso regular de ocho sílabas requiere la cláusula musical de ocho notas, característica de estas especies, pero el pie quebrado ("*naciste*", "*de balde*", etc.) pide un breve diseño musical que, en este caso, se nos presenta como una segunda termi-

nación de la cláusula regular. Este hecho no es extraño. En mi libro *Fraseología* hay un capítulo titulado *Doble final* en que se estudian estos casos<sup>24</sup>

Por supuesto, debemos admitir que los versos no son endecasílabos sino octosílabos. El tercero:

*no es mucho siendo mujer  
que seas*

es regular agudo si lo consideramos octosílabo, pero si le añadimos "*que seas*" no es un endecasílabo porque tiene una sílaba menos.

<sup>24</sup> Vega, *La música popular...*, op. cit., t. II, pp. 313-315





Alexander Caldcleugh, viajero inglés, llegó a Buenos Aires y pasó a Mendoza, al pie de los Andes, en 1821. Le llamaron la atención los "tristes del Perú", canciones favoritas de los mendocinos, y reprodujo uno que, por lo visto, no es muchos años posterior a las fechas del obispo<sup>25</sup>. Empieza con una cuarteta regular, y sigue así:

*Todo en penas y afliciones  
Me veo  
No hay Mengua en mi padecer  
Que es esto?*

y sigue con versos irregulares. De todos modos, aún cuando hay muchos *tristes* de versos iguales, es buena característica de ellos esta fórmula del ovillojo.

Ambos, el del obispo y el del inglés, recuerdan el ovillojo de Ventura de la Vega:

*¿Quién mejorará mi suerte?  
La muerte*

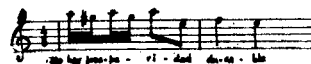
que inspiró a Juan Pedro Esnaola una melodía en que la frase inicial terminaba en "suerte". Esnaola daba después a la sílaba "La" una breve anacrusis —como en esta *cachuita*— y articulaba una extendida frase con las dos sílabas restantes.

Por todo esto creo que la frase musical de la canción peruana debe coincidir con el octosílabo.

Pero, aún con tal alternancia de versos distintos la composición es simétrica. No es difícil ver que cada cláusula tiene sus dos compases de siempre y, además, uno supernumerario para duplicar el final.

Pero al obispo —que ha elegido bien el compás— le parece que el giro ascendente inicial es una anacrusis y crea un compás para él. Entonces se le corren los acentos principales: el *fa* del segundo compás, el *re* del tercero. La segunda frase es lamentable. La supuesta anacrusis del obispo aparece partida en dos, y la

segunda mitad presiona y achica la cadencia *mi-re* (el texto viene corrido). El estrechamiento y ahogo de los reposos es característica muy frecuente en la escritura del obispo. La verdadera duración del reposo femenino de cada cláusula ha sido notada muy bien por el obispo en las notas *fa* y *mi* (7a y 8a) de la primera frase, de acuerdo con la fórmula típica de esta especie. Ya hemos dicho que están corridas esas notas, pero son dos negras (menos lo que la anacrusis le toma a la segunda, en este caso una semicorchea). En este *triste* las cuatro secciones son casi idénticas. Sin embargo, el obispo no puede dar a esa cadencia la amplitud que pide, ni en *mi-re* de la segunda sección (en el original el texto está corrido), ni en *mi-re* de la cuarta sección. En ambos casos los valores han sido reducidos a la mitad. Por otra parte, el *grupetto* cae dos veces antes de la línea divisoria y dos después. Esto y todo lo demás, a consecuencia de no haberse colocado bien las frases en sus compases. Nuestro compás es el mismo, aunque lo ciframos 4/8. No obstante, véase cómo los acentos caen en sus lugares y cómo las cuatro secciones unifican sus constelaciones de acuerdo con las leyes de la simetría antigua. La única mínima modificación —restauración— que yo he introducido es la incorporación de la supuesta anacrusis *la-sol* al cuerpo del compás, con modificación de un par de valores, en las secciones segunda y cuarta; pero puede volverse a su lugar de origen si hay objeción. Yo conozco esa frase. He recogido variantes, como ésta que vino en el cauce tradicional<sup>26</sup>:



Lo demás —las otras pequeñas prolongaciones que propongo— son el desahogo natural (y característico) de las terminaciones en sus compases.

<sup>25</sup> Alexander Caldcleugh, *Travels in South America during the years 1819 - 20 - 21; containing an account of the present state of Brazil, Buenos*

*Aires and Chile*, London, 1825, t. II, p. 370.

<sup>26</sup> Tomada a José Sotelo Burgos, de Maimará, provincia de Jujuy, en 1932.

E. 122

And.<sup>te</sup> Cachuyta de la montaña llamado se el vucur quyer.

Violin

Voz

Solo

De que Rígida montaña na cis te - s pa ra cer tan cruel con mi go de val -

de. no es mi ho Siendo mi - ger que se - a - s qual fue da de la for tu na mu da - ble.