

La presencia de la ópera en Lima, su acercamiento y aporte a la actividad musical popular¹

The presence of opera in Lima, its approach and contribution to popular musical activity

Erika Miluska Gómez Salinas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima Perú
dessaysassie@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo tiene el objetivo de conocer y valorar la presencia de la música occidental en nuestra cultura y su influencia como aporte para un nuevo desarrollo musical en el ámbito limeño, tratando de responder a la interrogante: ¿de qué manera la música culta europea se acerca y aporta a la actividad musical popular limeña? Se puede afirmar que el aprendizaje de la estructura musical europea, en especial de la ópera, se aprovechó sobremanera en la música popular, ya que se logró consolidar nuevas sonoridades, adheridas a una necesidad de identidad sociocultural. Para ello, se hace un análisis musical de la estructura melódica de un pregón compuesto por Rosa Mercedes Ayarza, el cual plasma en su concepción estas dos vertientes, la académica y la popular. Puesto que el tema busca analizar, interpretar y comprender hechos culturales y sociales, se emplea una metodología histórico-cultural crítica, para alcanzar un conocimiento de la dinámica musical del limeño de la época.

Palabras clave: Lima, música popular, ópera, pregón, análisis musical

Abstract

The following article has the objective of knowing and valuing the presence of western music in our culture and its influence as a contribution to a new musical development in the Lima area, trying to answer the question: How does western music approach and does it contribute to the popular musical activity in Lima? It can be affirmed that the learning of the European musical structure, especially opera, took great advantage of popular music, thus achieving the consolidation of new sounds, adhered to a need for socio-cultural identity. For this, a musical analysis of the melodic structure of a proclamation composed by Rosa Mercedes Ayarza is made, which embodies in its conception these two aspects, the academic and popular. Since the theme seeks to analyze, interpret and understand cultural and social events, a critical historical-cultural methodology is used to gain knowledge of the musical dynamics of the Lima people of the time.

Keywords: Lima; popular music; opera; proclamation; musical analysis.

Fecha de envío: 1/3/2023

Fecha de aceptación: 4/6/2023

El conocimiento de la historia de nuestra música peruana, y en especial la desarrollada en Lima, tiene un carácter muy sustancial y complejo para abordar; pues en las distintas épocas de nuestro pasado hemos albergado una variedad de manifestaciones musicales, que se adaptaron al sentir nacional y crearon nuevos estilos que remarcaron un fiel reflejo de las costumbres sociales y culturales de antaño. El objetivo de conocer el acercamiento y aporte de la música occidental sobre el entendimiento en la actividad sonora popular, en cierta forma, abre una perspectiva de cómo los músicos y compositores limeños y provincianos dan una nueva lectura y proponen una visión romántica y nacional, valiéndose, claro está, de los formatos europeos, para intentar consolidar una identidad lírico-musical acorde a sus necesidades culturales. Es así que se plantea un análisis estructural melódico sobre uno el pregón de “La Ramilletera”, donde confluyen el canto lírico adaptado a los rasgos de la música tradicional limeña, con el empleo de formas musicales académicas; de ese modo, podríamos ejemplificar el acercamiento y aporte de la música occidental a nuestra historia sonora decimonónica. Este enriquecimiento fomentaría la aceptación de las fusiones compuestas y su posterior expansión, con el fin de cimentar un carácter propio.

Gran parte de los sectores sociales alto y medio de la Lima de los siglos XIX y XX gustaba mucho de mirar hacia Europa; la aristocracia importaba músicos e intérpretes externos por mantener un prestigio. Ya lo afirma Bolaños: se multiplica la llegada de compañías de ópera, se construyen nuevos teatros, llega una infinidad de artistas de todas las nacionalidades, se crean varias sociedades filarmónicas, incluso se funda una casa editora de música, la casa Ricordi de Lima (1988, p. 115). Aquí la ópera acapara las actividades musicales e influye significativamente, además de la zarzuela española y el vals vienés, a los compositores peruanos.

Dentro de la variedad de óperas que se montaban, la más aceptada por el público limeño era la ópera italiana, por su facilidad de entendimiento, sencillez de puestas en escena y acompañamiento orquestal, así como el virtuosismo desplegado en el bel canto con las divas y divos italianos.

En cierta forma, Lima intentaba imitar el modelo lírico italiano, tan criticado, dicho sea de paso, por los alemanes, pero, como lo asegura Quezada, sin llegar a tener un centro dedicado a la lírica como en el Colón de Buenos Aires o Bellas Artes de México (1995, p. 136). Podría plantearse la interrogante: ¿por qué no se cimentaron en nuestra capital estas corrientes líricas a pesar de toda su dinámica y aceptación en los sectores alto y medio? ¿O será que la coyuntura solo fue momentánea para luego ser reducida a un grupo determinado de aficionados?

Quizá el contexto diversificó las tendencias, hasta lucir una época romántica con dos tendencias nacionalistas. Una es la “patriótica”, heredada de la independencia, que exalta el valor de patria y libertad. Se manifiesta en marchas y canciones patrióticas, que tienen un corte europeo y satisfacen una necesidad aristócrata. Se siente, según Bolaños, una nación más en el contexto mundial, sin necesidad de definirse en forma particular (1988, p. 116). En la otra tendencia, la “nacionalista”, los músicos extranjeros toman temas peruanos y, al verlos novedosos y originales, los tratan a su manera en búsqueda de satisfacer ideales románticos. Se podría decir que este interés patriótico y nacionalista pudo sopesar más sobre el campo musical; así, la vida operística alimentó, con sus características, las perspectivas de los compositores peruanos. Es el caso de Valle Riestra, quien reescribió su ópera *Ollanta*, veinte años después del primer estreno, pues, según su criterio, la primera versión tenía varios elementos propios de la ópera italiana, y él buscaba con esta nueva versión un acercamiento más nacional.

Varios de los países americanos produjeron un gran bagaje de óperas nacionalistas. Brasil tuvo el mayor despliegue con 97 óperas; le siguen Argentina con 47 y México con 19. En el Perú se registran muy pocas óperas, según apunta Quezada:

1. *Atahualpa* de Carlo Pasta, estrenada en Génova en 1875 y en Lima en 1877. Este compositor escribió también *El loco de la guardilla*, *Rafael Sanzio* y *Pobre indio*.
2. *Ollanta* de José María Valle Riestra. Tiene dos versiones, la primera estrenada en 1900 y la segunda en 1920.
3. *Atahualpa*, también de Valle Riestra, de 1906. Permanece sin estrenar e inconclusa; solo existe el “Acto I”.
4. *Illa Cori o la Conquista de Quito por Huayna Cápac* de Daniel Alomía Robles. Fue compuesta entre 1910 y 1920, y permanece sin estrenar. Solo existe la versión para piano.
5. *El cóndor pasa*, también de Alomía Robles, estrenada en 1913. Pertenece al género de la zarzuela y tiene ocho números musicales.

6. *Cajamarca* de Ernesto López Mindreau. Fue compuesta en 1928 y permanece sin estrenar.
7. *La Mariscala* de Luis Pacheco de Céspedes, opereta compuesta y estrenada en 1942.

Un dato adicional que no señala Quezada es la ópera *Daniela* de Napoleón Maffezzoli, escrita y estrenada en Lima en 1918, por la Compañía Salvati.

Los grandes compositores peruanos surgidos en esta época (José María Valle Riestra, Daniel Alomía Robles, Federico Gerdes, Manuel Aguirre y Luis Dunccker Lavalle) tuvieron la influencia de la música académica y la conectaron con la temática peruana. Asimismo, tal como afirma Bolaños, músicos italianos como Pasta y Rebagliati usan motivos folclóricos peruanos, por primera vez, en composiciones serias: los andinos en *Atahualpa* y los costeños en el *Álbum sudamericano* (1988, p. 151). Nombres como los de Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio y Carlos Sánchez Málaga también surgieron en la intensificación del estudio de nuestras raíces musicales. A pesar de no darse un desarrollo significativo en la creación de un estilo lírico propio, la llegada de la ópera fue determinante para integrar diversas visiones culturales y sociales.

Marcando una referencia de punto de partida sobre los inicios de la actividad operística en Lima, se puede mencionar a Tomás de Torrejón y Velasco, quien hacia 1701, durante el Virreinato, incursionaría en el estreno de la primera ópera compuesta y ejecutada en América, *La púrpura de la rosa*, obra escrita por Calderón de la Barca. Esta ópera en un acto fue puesta en escena en el Palacio de Lima para celebrar el primer año de la ascensión al trono de Felipe V. Pero esta ejecución solo fue una breve aparición, ya que durante esta época lo que más predominó fue la tonadilla escénica y los inicios de la zarzuela. Además, *La púrpura de la rosa* fue la última ópera escrita en estilo español, pues el mismo Borbón Felipe V dio a conocer sus gustos y preferencias por la música barroca italiana. Por ello, más adelante se reemplazó en el puesto de maestro de capilla de la catedral de Lima a Torrejón y Velasco por el compositor milanés Roque Cerruti. Es así que, finalizando el Virreinato y entrando a la siguiente etapa histórica nacional, la música española quedó un poco, aunque no completamente, relegada, para dar paso al auge de la lírica italiana.

Hacia 1814, Andrés Bolognesi, padre del héroe nacional y maestro de capilla de la catedral en aquel entonces, con el fin de modernizar el teatro musical limeño, organizó en Lima la ópera italiana. Con la llegada del tenor Pedro Angelini y la soprano Angelina Grijoni, se formó un cuadro lírico importante y se creó la Compañía Angelini, desde la cual surgirían artistas considerables y una notable Rosa Merino, quien a futuro estrenaría el Himno Nacional. Se estrenaron

diversas óperas de Cimarosa, Paisiello y Pergolesi, cuyos pasajes musicales eran cantados a lo largo de calles y cultivados en casas aristocráticas, con gran entusiasmo operístico.

Más adelante, en 1832, se conformó una nueva compañía a cargo de los cantantes Luisa Schieroni y Domingo Pissoni, dirigida por Teófilo Placel, que abarcó un repertorio rossiniano. Luego, en 1834, el bel canto tuvo una proyección valiosa, a través de la Compañía Pantanelli, cuyo repertorio comprendía las óperas de Rossini, Donizetti y Bellini.

Se puede inferir que este entusiasmo por el canto lírico en Lima buscó consolidarla como centro operístico, o por lo menos abarcar buenas compañías en su haber, y continuar reproduciendo un movimiento cultural italiano, en el cual los espectáculos fueran cada vez más difundidos.

Para 1840 las temporadas de ópera fueron más frecuentes y extensas. Se realizaban en el Teatro Principal, conocido hoy como el Teatro Segura. La primera ópera en obtener gran éxito fue *I Capuleti ed I Montecchi* de Bellini, presentada como *Romeo y Julieta*, durante doce funciones en cinco meses. Ciertamente la preferencia por Bellini era muy evidente, puesto que sus óperas *La sonnambula* y *Norma* tuvieron contundente prestigio, e incluso en la actualidad forman parte indispensable del repertorio lírico. Más adelante se estrenaron nuevos títulos como *L'elisir d'amore* y *La favorita* de Donizetti, y se conservaba siempre en auge *Il barbiere di Siviglia* de Rossini.

La proliferación de estas compañías de ópera dejó un bagaje artístico importante que sostuvieron los posteriores gobiernos, sobre todo los de Ramón Castilla, que traerían consigo una eficiente cantidad de obras públicas y normas moderadas para mejorar la visión del ciudadano. De esta manera, fomentaron el entusiasmo lírico de nuevas generaciones y la continuidad afectiva del público limeño. Justamente, como sostiene Quezada, el Perú entró en las sendas de las democracias liberales en coincidencia con la llegada a Lima de las óperas de Verdi, que son exponentes de una mentalidad progresista, renovadora y liberal (1995, p. 146). Se podría decir que, en cierta forma, el terreno musical estaba preparado para la recepción de esta nueva y trascendente corriente operística, la época verdiana.

Los estrenos de la ópera de Verdi se realizaron a partir de 1856. *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata* fueron suficientes para ganarse los aplausos y aprecio del público limeño. Estas obras plantean una temática intensa, diferente, con personajes trabajados con una psicología más humana, que no solo quedaba en el puro romanticismo y estaba muy bien lograda, sino que además brindaba grandes arias de bravura y virtuosismo. Más adelante se estrenarían *Un ballo in maschera* y *Aida* en el Teatro Forero, en la actualidad Teatro Municipal.

La actividad lírica se expandía también hacia el Callao, donde se construiría el Teatro de la Independencia, que luego de reconstruirse cambiaría de nombre a Teatro de la Comedia. Hoy es conocido como el Teatro Municipal Alejandro Granda, en memoria al reconocido tenor peruano, quien, valga la pena precisar, fue alumno de Rosa Mercedes Ayarza.

Debido quizá a la coyuntura de la época, en recuerdo del enfrentamiento entre el Perú y España que finalizó con el combate del Dos de Mayo, la ópera compartió junto a la zarzuela las preferencias limeñas, posiblemente por ese anhelo o añoranza a los estilos virreinales. Ya lo afirma Quezada al señalar que las zarzuelas españolas contribuyeron poderosamente a cimentar el gusto y la preferencia por la música tradicional española (1995, p. 148). Si se retoma lo dicho previamente, la música española quedó de lado por un tiempo, para dar paso al auge italiano y luego retornar con solidez. Es así que los pobladores podían gozar de dos vertientes importantes y conocer, años después, la opereta francesa. Con esto Lima gozaba de una variada actividad musical que lograría influir en la visión de sus intérpretes y compositores.

Cabe señalar que la influencia occidental en nuestra música peruana ejerció, además del ámbito operístico, en otras vertientes, como la creación de estudiantinas, bandas y filarmónicas. Salvador Berriola, músico napolitano, fundó con sus alumnos la primera estudiantina limeña. Hacia 1871, se formó, bajo la dirección de Enrique Lombardi, la banda nacional italiana. Para fines del siglo XIX, se creó la Sociedad Filarmónica de Lima, bajo la dirección del maestro italiano Humberto Casoratti; y más adelante, hacia 1938, se forma la Orquesta Sinfónica Nacional.

Aún continuaban los arribos de importantes músicos italianos que presentarían un buen número de óperas. Entre ellos se puede mencionar a Enrique Fava Ninci (1883-1949), quien expuso las óperas *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *Madame Butterfly*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale* y *Tosca*. Nótese aquí el ingreso de las óperas de Puccini, dentro de las cuales destacó el tenor peruano Alejandro Granda. Otro músico italiano importante fue Vicente Stea (1884-1943), director de banda y coro, correpetidor y compositor, quien se estableció en Lima para abrir una academia de canto y montar óperas con sus alumnos. Más adelante fue director de la Academia Nacional de Música Alzedo, y dejó un catálogo de obras para canto, piano, obras corales y sinfónicas.

A fines de la Guerra del Pacífico, la ópera entró en una etapa de declive. Tal como afirma Quezada, la sociedad limeña de los primeros años del siglo XX no asimiló nada de lo que sus antepasados habían recorrido en el cultivo de la ópera durante cuarenta años (1995, p. 151). Esto da a entender que todo este movimiento operístico no tuvo un arraigo profundo, y dio paso a nuevas generaciones que

entendieron y dieron un tratamiento diferente a la música peruana, siempre con las herramientas clásicas occidentales, pero en búsqueda de una identidad más propia, más nacional.

Esta visión se acrecentó con la llegada de importantes músicos, los cuales empezaron a trabajar una fusión entre las características occidentales y temas de corte peruano popular. Es necesario desarrollar el trabajo de Claudio Rebagliati (1843-1909), violinista, profesor de canto y piano, quien tuvo una labor muy destacada respecto a la organización de conciertos que incluían obras de grandes compositores clásicos. Más adelante creó la rapsodia *Un 28 de julio en Lima*, una obra con aires y pregones populares, y agregó citas al Himno Nacional, el ritmo de Cashua, la *Marcha Morán* y el *El ataque de Uchumayo*. Además, publicó *Álbum sudamericano*, una colección de bailes y cantos populares para piano; y restauró el Himno Nacional de Alcedo. Se encuentra también el compositor Carlos Enrique Pasta (1817-1898), quien, además de estrenar operas y zarzuelas, fue el primero en emplear melodías andinas en su ópera *Atahualpa* (1887). Podemos notar el valioso legado que quedaría para nuestra música, donde lo clásico y popular empiezan a vislumbrar un nuevo concepto de música peruana.

Un compositor fundamental para reconocer la mezcla sonora en sentido clásico y popular fue José Valle Riestra (1858-1925), quien intentó que el género operístico se convirtiera en una manifestación artística con un carácter más nacional. Con él se inició una generación de compositores que tratarían la música peruana con esta mirada occidental. Luego, otra generación de compositores provincianos intentó describir un lenguaje musical con raíces más nacionales. Se puede nombrar a Octavio Polar (1856-1916) y su composición *Payaso Huañusca*; Luis Dunker Lavalle (1874-1922), autor de piezas con carácter mestizo como *Quenas y Cholita*; Manuel Aguirre (1863-1951) y su *suite De mis montañas*; y al reconocido Daniel Alomía Robles (1871-1942) con su zarzuela *El cóndor pasa*, composición inspirada en melodías y ritmos andinos.

Seguidamente, surgió otra generación conformada por Theodoro Valcárcel (1902-1942), quien se inspiró en la música tradicional puneña para crear una obra como los *31 cantos del alma vernácula*, o su *ballet Suray Surita* escrita para piano. Roberto Carpio (1900-1986) y Carlos Sánchez Málaga (1904-1995) tuvieron mayor influencia del yaraví con cualidades impresionistas; destacan de ellos obras como *Nocturno*, *Tres estampas de Arequipa*, *Acuarelas infantiles*, entre otras. Alfonso de Silva (1902-1937) dirige sus obras a una corriente más romántica, inmersa en el *lied*.

Una siguiente generación se formó en el Conservatorio de Lima, fundado en 1946, y se perfeccionó en el extranjero. Dentro de estos compositores destacan

Enrique Iturriaga (1918-2019), con obras hechas para voces y orquesta, como *Canción y muerte de Rolando*, *Homenaje a Stravinsky*, *Sinfonía Junín-Ayacucho*, *Tres canciones para coro y orquesta* (sobre textos traducidos por José María Arguedas) y *Las cumbres* (sobre un poema de Salazar Bondy); Celso Garrido Lecca (1926), con obras escritas también para orquesta, como *Sinfonía en tres movimientos*, *Ele-gía a Machu Picchu* y obras de cámara; Enrique Pinilla (1927-1989), con obras para cine y televisión; José Malsio, con obras para piano y cámara; Armando Guevara Ochoa, con obras para sinfónica y cámara; César Bolaños (1931-2012) y Edgar Valcárcel (1932-2010). Otros compositores se dedicaron al canto coral y la música más tradicional, como Rosa Alarco (1911-1980) y Francisco Pulgar Vidal (1929- 2012).

Dos maestros que contribuyeron al desarrollo musical peruano, con su calidad de investigadores y compositores, fueron los extranjeros Andrés Sas (1900-1967) con su importante obra para el conocimiento de la música peruana de los siglos XVII y XVIII, *La música en la Catedral de Lima en durante el Virreinato* y obras basadas en música tradicional, escritas para piano y orquesta. Rodolfo Holzman (1910-1992) aportó en demasía con obras también para piano y orquesta y con investigaciones musicológicas como *De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana*.

Así, la influencia de la música clásica, tanto en el desarrollo de la ópera como en otras conformaciones musicales, sirvieron para replicar y recrear la perspectiva de la música peruana, en búsqueda de un sentido más propio e innovador.

Análisis melódico de la estructura del pregón *La ramilletera* de Rosa Mercedes Ayarza

Rosa Mercedes Ayarza compuso un conjunto de pregones para canto y piano, y los presentó por primera vez el 30 de noviembre de 1937 en la Sociedad Entre Nous, casona que fue baluarte intelectual y cultural de Lima, donde se realizaba una “Tarde de pregones”. El presentador, don José Gálvez, agradeció la deferencia y resaltó a Rosa Mercedes como una artista intuitiva, genial y trabajadora incansable, que fue a la entraña misma de lo genuino y popular.

Gálvez hizo un bosquejo de los géneros musicales que envuelven a estos pregones:

Y pasan: el negro frutero que anuncia su mercancía poniendo en su canto toda su quimba del Agua de Nieve; la causera que alegre desvela un Festejo; la picaronera que entona con picardía una Cumbia... el frutero serrano con su tono de Yaraví y Huaynito; la sanguera de voz grave que resucita un Socabón; el palomilla de la revolución caliente que piruetea y pregona con aire militar

su tostado bizcochito y, por fin, la tamalera con el ritmo y la sandunga de una Marinera borrascosa (1944, p. 3).

Es importante conocer los géneros con los que la compositora trabajó estos pregones y cómo los fusionó con los aspectos musicales académicos, empleando terminaciones italianas propias de la música occidental y sobre todo provenientes de las arias de ópera, pues a pesar de no ser tan extensos, se puede reconocer las estructuras del canto lírico inmersas en ellos. Cabe mencionar que, además de la ópera, la zarzuela u opereta española también tuvo gran influencia en la actividad cultural limeña de la época. Las zarzuelas escenificaban diversas historias, ligeras, en un ambiente popular, rural y costumbrista; activamente teatralizadas con cantos y textos hablados en prosa o verso.

Entonces, se puede afirmar que ambos géneros sumaron a las concepciones musicales que la compositora plasmaría en sus pregones.

Para detallar esta fusión podemos plantear la estructura de una escena de ópera que a lo largo de la historia ha ido evolucionando, desde la ópera primitiva, romántica, seria, bufa, etc. En su mayoría, las arias de ópera consisten en recitativo, aria y caballeta.

En lo que se refiere al recitativo, Ulrich lo señala como el canto hablado. A lo largo de la historia de la ópera ha tenido diversos estilos, como el estilo representativo (*stile rappresentativo*), que describe el estado anímico de los personajes, incluyendo el gesto teatral, el diálogo y la acción dramático-escénico. Se encuentra también el *recitativo secco*, acompañado de un bajo continuo donde se narra la acción; es de forma libre, al igual que su ritmo expositivo, y puede separarse del compás escrito en beneficio de una representación viva (1987, p. 145). Por tanto, podríamos entenderlo como la introducción al personaje.

En cuanto al aria, es la parte cantada (*cantabile*). Continuando con Ulrich, el aria (*air*) se inició como una manera expresiva, a la manera de los madrigales, y más adelante se transformó en una pequeña estructura similar a una canción, con expresión natural del texto (1987, p. 111). Las arias son las joyas musicales de la ópera, una especie de resumen con un efecto determinado, que se da luego del recitativo (1992, p. 373). En este sentido, el personaje se desenvuelve y muestra tu motivación interna, plasmada en la canción.

La caballeta vendría a ser la parte más animada que llega inmediatamente después del aria. Es el cierre de la melodía, aunque no aparece siempre en todas las arias de ópera. Aquí el personaje cierra su participación.

Conociendo estos conceptos, podemos confluirllos con las melodías desarrolladas en los pregones compuestos por Rosa Mercedes. En la mayoría solo se pueden

observar el recitativo y el aria. Solo en un pregón encontramos una pequeña semejanza a la caballeta o fuga.

Podemos establecer la estructura general del pregón con las influencias del canto italiano tal como se explica a continuación.

En lo que respecta a la parte introductoria, que vendría a ser el pregón, se puede relacionar con el recitativo de las arias de ópera:

The image shows a musical score for the prelude "El cholo frutero". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is labeled "Andante M.m. ♩ = 60" and "Indicación del tempo y pequeña introducción". The second system is labeled "Inicio del canto hablado: pregón sin acompañamiento" and "Pregón". The third system contains the lyrics: "Man - ca, hay u - va zan - bi - ta, hay u - va mo - lli - ri - ta, a la buena pespe -". The fourth system contains the lyrics: "si - lla, zano - zo - na, lo - co - na, ol - ri - no - ya!". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics (ppp, mf), and articulation marks.

Figura 1

Partitura del pregón “El cholo frutero”

Nota. Melografiado: Jorge Luis Falcón (Cueto, 2009).

Semejanza en la indicación del tempo e introducción instrumental

Andante.

pir-mi l'im-ma-gin su-a.
rob me of his dear im-age.

Recit.

Scul-ta el-la è qui, qui... nel
Graw-en in my heart, here for

Inicio del recitativo, sin acompañamiento instrumental

a tempo (draws from her bosom the flowers Elvino gave her) Recit.

pet-to. No
ev-er. te

Larghetto.

con grande sordina

Recit.

te, de-ter-mi-nat-to te-ne-ro pe-gno, o fior, no la per-de-li... An-cor ti
too, oh ten-der to-kens of love e-ter-nal, Oh flow'rs, ne'er will I lose ye. Oh let me

Final del recitativo con calderón

ba-cio, an-cor ti ba-cio... ma... i-na-ri-di-to an-l.
kiss ye, oh let me kiss ye. but all your sweet bloom is fad-ed.

Figura 2
 Recitativo “Sculta ella è qui”, partitura de la ópera *La sonnambula*
 Nota. Bellini, 1831, p. 186.

En cuanto al cuerpo de la canción, la semejanza, influencia o fusión está en el *aria* en sí misma, en las arias de ópera indican el *cantábile*, mientras que en los pregones no se especifica, pues en el acompañamiento se sobreentiende que continúa la parte cantada:

The image displays a musical score for the pregon "La picaronera". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 17-18) features a vocal line starting with a first ending (1) and a second ending (2). A box highlights the beginning of the vocal line with the instruction "Inicio del canto con indicación de dinámica y acompañamiento" and the dynamic marking "con gracia". The piano accompaniment is marked "p con gracia". The lyrics for this system are "Me llaman pi-ca-ro - ne-ra por-que". The second system (measures 19-20) continues the vocal line with lyrics "ven - do pi-ca - ro - nes. Me llaman pi-ca-ro - ne-ra por-que ven - do pi-ca -". The piano accompaniment continues with the same dynamic. The third system (measures 21-22) shows the vocal line with lyrics "ro - nes y no me llaman ra - te-ra cuando so - bo co-ra - zo - nes y". The piano accompaniment is marked "mf".

Figura 3
Partitura del pregon "La picaronera"
Nota. Cueto, 2009.

Semejanza con el inicio del canto con indicación de dinámica y acompañamiento instrumental

Andante cantabile.

ppp *legato*

Amiso.

Ah! non cre-dea mi - rar - - ti si pre - sto e - stin - te, o
 Ah, must ye fade, sweet flow - - ers, For - sa - ken by sun - light and

fio - - re; pas - sa - - sti al por d'a - mo - - re, che un gior - no
 show - - ers, As tran - - sient as love's e - mo - - tion, That lives and

so - - la, che un gior - no sol - da - rò, che un gior - no
 with - - ers in one - - short sum - mer - - day, that lives and

F
 E
 A
 C

Figura 4
 Partitura del aria “Ah! Non credea mirarti”,
 ópera *La sonnambula*
 Nota. Bellini, 1831, p. 187

Como se mencionó previamente, no se encuentra gran cantidad de caballeta o fuga en los pregones, que irían a modo de despedida, ya que éstos terminan con un tempo diverso, generalmente animado, a diferencia de las arias de ópera, donde el tempo final es más vivo y se luce el virtuosismo vocal de los intérpretes. Podemos apreciar una semejanza de la siguiente manera:

La resbalosa se podría presentar como un final por tener un tempo vivo, pero no se presenta al final del pregón

65. *Resbalosa*
Que-le bu-lá tu-lá - le-lo ¡d' que-lo bu-lá ti - lá ¡Chimay! Que-lo bu-lá tu-le-

67. *Resbalosa*
le-lo, que - lo que-lo, que-lo, e - lo no-che con U - te ya -

71. *Allegro moderato*
¡ay! „El gran? Pul - te li Suro-U - la - las, pi - pi - no, me - le - co -
¡quién paí!

73. *Allegro moderato*
to - me, no-bu-jo lo - ce, mi - co - ché.

El final se presenta con un tempo menos vivo que la resbalosa

Figura 5
Partitura del pregón “El chino frutero”
Nota. Cueto, 2009

El inicio es con un tempo moderado, a diferencia del final del pregón, y lleva a un acompañamiento ligero

En este fragmento, que continúa más adelante, el tempo es más vivo, y logra que la melodía termine sin variación.

Figura 6

Partitura de la caballeta: “Ah! Non giunge”, ópera *La sonnambula*
 Nota. Bellini, 1831, pp. 193-194

Análisis melódico

A continuación, se analiza el pregón “La ramilletera” según la transcripción del libro *Rosa Mercedes Ayarza. La música, su vida. Ser peruana, una pasión* (Cueto, 2009). El melografiado de la partitura fue realizado por Jorge Luis Falcón.

La melodía de este pregón está escrita para voz femenina con acompañamiento de piano, en la tonalidad de sol M. La indicación del tempo inicial es *allegro* gracioso. Encontramos en su introducción, es decir, en el pregón de entrada, una

tesitura alta que debe ser cantada por una soprano, ya sea ligera, lírica o lírica ligera. Si observamos el inicio y el final, encontramos que la voz va directo a la nota más aguda. El pregón se inicia con un sol 6 y finaliza en la misma tónica, pero en una octava descendente; previamente hay un calderón también en sol 6 que busca lucir las cualidades vocales de la cantante.

Pregón
Ad libitum

s

Ro - sas, jaz - mi - nes, cla - ve - les! Jar - dín, jar - dín, mu - cha - cha ¿no hue - les?

Pregón
Ad libitum

s

Pno.

p
a tempo

Figura 7

Pregón (recitativo), partitura del pregón “La ramilletera”, p. 1

Nota. Cueto, 2009

En lo que respecta al canto completo, al corpus o al aria de este pregón, observamos una diversidad de dinámicas, matices, adornos y articulaciones, que buscan lucir la calidad vocal de la intérprete. Las frases melódicas mantienen, en su mayoría, una tesitura alta y con juegos de coloratura. Podemos observar un ejemplo en la primera frase:

The image displays three systems of a musical score for the aria 'La ramilletera'. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 10-13):** The vocal line begins with the lyrics 'Se - va - la ra - mi - lle - te - ra lle -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* and *sfz*.
- System 2 (Measures 14-17):** The vocal line continues with 'van - do las fres - cas flo - res que, ga - la - nes y dou - ce - lla a -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *sfz* and *p*.
- System 3 (Measures 18-21):** The vocal line concludes with 'ya - dan en sus a - mo - res. Si que - re, un e - na - mo - ra - do'. The piano accompaniment features a more complex rhythmic texture. Dynamics include *p* and *Meno* (ritardando).

Figura 8
Canto (aria). Partitura del pregón “La ramilletera”, p. 2

Nota. Cueto, 2009

Para finalizar el pregón (despedida), encontramos notas más altas como un la 6 y si 6. Observamos que finaliza con la tónica en sol 6, donde previamente se ha cantado la tercera, el si 6 en calderón, que invita a sostener el sonido y unirlo a la última negra. Esto requiere de un dominio del fiato, afinación y colocación del sonido, es decir, contar con una destreza vocal importante.

48 la Ra - mi - lle - te - ra ya se

Pno.

48 (8^{va}) 8^{va} 8^{va} 8^{va}

51 val. Ya se val. Ya se val.

Pno.

51 (8^{va}) p rit.

Figura 9
Despedida. Partitura del pregón “La ramilletera”, p. 4
Nota. Cueto, 2009

Vemos, pues, que el comportamiento melódico, planteado para voz aguda, que debe emitir articulaciones, adornos y dinámicas, nos invitan a interpretar cómo el sonido debe ser bien cuidado técnicamente, para ir integrándolo al estilo de canto popular que requiere de cierta libertad, *ad libitum*, para una mejor expresión de los personajes. En este ejemplo podemos ver algunos esbozos del repertorio italiano, como el “Saper vorresti” de Verdi, “Chacun le sait” o “Spargi d’amaro pianto” de Donizetti, los cuales brindan también un juego de coloraturas, adornos y alturas importantes para el desempeño eficiente de una soprano con adecuada técnica belcantista. La idea de plasmar este ejemplo es observar el reflejo de la influencia del canto lírico en la compositora, que lleva a los cantantes pregoneros a mostrar sus capacidades vocales en diversos registros

Conclusión

Se puede afirmar que todo el aprendizaje de la estructura musical europea aporta a las características musicales limeñas. Si bien nuestra manifestación artística es un conglomerado de una gama de géneros adoptados y adaptados a la visión cultural capitalina, el agregado europeo, con su temática belcantista y verdiana,

colocó sobre el público, músicos y compositores una notable fuente, de la cual se logró extraer, sustancialmente, una diversidad de formas y texturas musicales que dieron a la actividad popular musical una nueva interpretación y fortaleció los arraigos socioculturales de una Lima costumbrista y nacionalista.

Notas

- 1 El presente avance de investigación corresponde a uno de los capítulos de la tesis titulada *Análisis musical de los pregones de Rosa Mercedes Ayarza de Morales: un aporte a su difusión*, elaborada en el programa de la Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Referencias bibliográficas

- Arona, J. de. (1882). *Diccionario de peruanismos*. Librería Francesa Científica, J. Galland
- Arróspide De la Flor, C. (1944). La ópera de hace un siglo en Lima. *Revista de la Universidad Católica*, 12(4-5), 165-178.
- Ayarza, R. M. (1944). *Antiguos pregones de Lima*. La Rosa Hnos.
- Bas, J. y Lamuraglia, N. (1947) *Tratado de la forma musical*. Ricordi Americana.
- Bellini, V. (1831). *La sonnambula. Vocal score*. Kalmus: K06809.
- Bolaños, C., Quezada, J., Iturriaga, E., Pinilla, E. y Romero, R. (1988). *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Cueto, A. (2009). Rosa Mercedes Ayarza. La música, su vida. Ser peruana, una pasión. Edelnor.
- De Pedro C., D. (1993). *Manual de formas musicales*. Real Musical.
- Martínez Espinoza, M. (2018). *Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo*. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Pardo y Aliaga, F. (8 de octubre de 1840). Ópera y nacionalismo. *El Espejo de mi Tierra*, 2, 25-38.
- Quezada M., J. (1995). Reseña de una función interrumpida: la ópera en Lima durante el primer siglo de la República. *Lienzo*, (016), 131-160
- Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música*. Editorial Gredos.
- Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú
- Ulrich, M. (1987). *Atlas de la música*. Tomo I. Alianza Editorial.
- Ulrich, M. (1992). *Atlas de la música*. Tomo II. Alianza Editorial.