



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Investigación Musical

Rasgos estilísticos en la obra de Manuel Acosta Ojeda

Trabajo fin de estudio presentado por:	Enrique Walter Mesías Cárdenas
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Sergio González González
Fecha:	2022

Resumen

El presente trabajo de investigación busca explorar en la obra del compositor de música criolla peruana Manuel Acosta Ojeda algunos rasgos identitarios y característicos de su estilo compositivo. El enfoque de la investigación es cualitativo y de alcance exploratorio, aplicado a una muestra de siete vals populares del mencionado compositor. Este trabajo aporta a la investigación de los rasgos estilísticos, tanto musicales como líricos, de los compositores criollos peruanos del siglo XX, a través de la aplicación de metodologías de análisis de la música popular de teóricos como Philip Tagg, Luiz Tatit y Jean Jacques Nattiez. Se concluye que la obra musical y lírica de Manuel Acosta Ojeda contempla características específicas que lo insertan dentro de una etapa crucial de la historia de la música peruana, además de las convicciones políticas y sociales que definieron su personalidad y se representaron fielmente en cada una de sus piezas musicales.

Palabras clave: Manuel Acosta Ojeda, análisis de la música popular, vals popular limeño, música criolla peruana, semiótica.

Abstract

This research work seeks to explore in the work of the Peruvian Creole music composer Manuel Acosta Ojeda some identity and characteristic features of his compositional style. The research approach is qualitative and has an exploratory scope, applied to a sample of seven popular waltzes by the aforementioned composer. This work contributes to the investigation of the stylistic features, both musical and lyrical, of the Peruvian Creole composers of the 20th century, through the application of analysis methodologies of popular music from theorists such as Philip Tagg, Luiz Tatit and Jean Jacques Nattiez. It is concluded that the musical and lyrical work of Manuel Acosta Ojeda contemplates specific characteristics that insert him into a crucial stage in the history of Peruvian music, in addition to the political and social convictions that defined his personality and were faithfully represented in each one of his musical pieces.

Keywords: Manuel Acosta Ojeda, popular music analysis, Lima popular waltz, Peruvian Creole music, semiotics.

Índice de contenidos

1. Introducción	12
1.1. Justificación.....	13
1.2. Objetivos generales y específicos	13
2. Marco teórico y/o estado de la cuestión	15
2.1. Metodologías de análisis en la música popular	15
2.1.1. Philip Tagg y el análisis de la música popular.....	16
2.1.2. Análisis de la canción popular y diagrama de Luiz Tatit.....	20
2.1.3. El nivel poético en la tripartición semiológica de Nattiez	23
2.2. Antecedentes de investigación.....	26
2.2.1. Estudios estilísticos de la música criolla peruana.....	27
2.2.2. Estudios estilísticos de la música popular	29
2.3. Manuel Acosta Ojeda: poeta de la canción popular.....	34
2.3.1. Nacimiento, familia e infancia	34
2.3.2. Un encuentro que cambió la historia de la música criolla	36
2.3.3. Inicios de la carrera artística.....	38
2.3.4. “Madre” y el reconocimiento total	39
2.3.5. Espíritu sindicalista y el rechazo de las disqueras	42
2.3.6. Amor por el Perú	46
3. Marco Metodológico.....	51
3.1. Enfoque y alcance de la investigación	51
3.2. Metodología para el análisis de la obra de Manuel Acosta Ojeda (MAO)	51
4. Desarrollo de la investigación	54
4.1. Análisis de la canción “Canción de fe” (1964)	54
4.1.1. Estructura formal.....	54

4.1.2.	Estructura armónica	55
4.1.3.	Estructura rítmica melódica	56
4.1.4.	Estructura ideológica	58
4.1.5.	Orquestación	59
4.1.6.	Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit.....	59
4.2.	Análisis de la canción “Madre” (1954).....	60
4.2.1.	Estructura formal.....	60
4.2.2.	Estructura armónica	61
4.2.3.	Estructura rítmica melódica	62
4.2.4.	Estructura ideológica	65
4.2.5.	Orquestación.	66
4.2.6.	Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit.....	66
4.3.	Comparación interobjetiva e identificación de musemas en la obra de MAO.....	68
4.3.1.	Disminuidos de paso.....	68
4.3.2.	Intercambios modales	70
4.3.3.	Cambios de modo paralelos	72
4.3.4.	Bordaduras	73
4.3.5.	Saltos melódicos	74
4.3.6.	Melodías arpegiadas.....	76
4.3.7.	Contornos estacionarios.....	78
4.3.8.	Antagonismo y lucha en el contenido ideológico de las obras de MAO.....	79
4.3.9.	Dos rasgos armónicos propios de MAO	80
4.4.	Análisis poiético inductivo y externo.....	81
5.	Resultados y Discusión	84
5.1.	Resultados.....	84

5.2. Discusión	87
6. Conclusiones.....	89
7. Limitaciones y Prospectiva	92
Referencias bibliográficas.....	94
Anexo A. Análisis de la canción “Así te quiero” (1958)	99
Anexo B. Análisis de la canción “Cariño” (1956)	107
Anexo C. Análisis de la canción “Chola linda” (1971).....	115
Anexo D. Análisis de la canción “Dulce agonía” (1957).....	121
Anexo E. Análisis de la canción “En un atardecer” (1954).....	129
Anexo F. Partituras.....	137

Índice de figuras

Figura 1. Paradigma metodológico para el análisis del afecto en la música popular.....	16
Figura 2. Correspondencia hermenéutica mediante comparación interobjetiva.	19
Figura 3. Diagrama para el análisis de los contornos melódicos de la canción popular.	22
Figura 4. Diagrama de Tatit adaptado por Moro (2010).....	23
Figura 5. Diagrama de Tatit adaptado por Hon (2018).....	23
Figura 6. Esquema de la comunicación de Nattiez.	24
Figura 7. Situaciones analíticas de la tripartición semiológica de Nattiez.....	25
Figura 8. Tópicos indexicales en “Datemi un martello” en el Cuadrado de Greimas.	33
Figura 9. Niño Manuel Acosta Ojeda con su madre.....	35
Figura 10. Joven Manuel Acosta Ojeda	37
Figura 11. Manuel Acosta Ojeda, Carlos Hayre y Nicomedes Santa Cruz.....	42
Figura 12. Portada del álbum “Canción Protesta” (1968).....	43
Figura 13. Manuel Acosta Ojeda en Europa (1971).	47
Figura 14. Manuel Acosta Ojeda y Carlos Hayre	48
Figura 15. Manuel Acosta Ojeda	49
Figura 16. Diagrama para el análisis de los contornos melódicos de la obra de MAO.....	52
Figura 17. Código QR de “Canción de fe”	54
Figura 18. Estructura formal del vals Canción de fe.....	55
Figura 19. Contornos melódicos descendentes en “Canción de fe”	56
Figura 20. Estructuras rítmicas de inicios de frase más recurrentes en “Canción de fe”	57
Figura 21. Saltos melódicos en “Canción de fe”	57
Figura 22. Melodías arpegiadas en el vals “Canción de fe”	58
Figura 23. Diagramas de Tatit para la frase A8 del vals “Canción de fe”	59
Figura 24. Código QR de “Madre”	60

Figura 25. Estructura formal del vals Madre.....	61
Figura 26. Contorno descendente en “Madre”	62
Figura 27. Contorno estacionario en “Madre”	63
Figura 28. Estructuras rítmicas de inicios de frase en “Madre”	63
Figura 29. Saltos melódicos en “Madre”	64
Figura 30. Melodías arpegiadas en “Madre”	64
Figura 31. Bordadura sobre Fa# en “Madre”	65
Figura 32. Diagrama de Tatit para semifrases finales en la sección B de “Madre”	67
Figura 33. Diagrama de Tatit para semifrase final de “Madre”	67
Figura 34. Acordes disminuidos de paso en los vales de MAO	69
Figura 35. Acordes disminuidos en el material de comparación interobjetiva	69
Figura 36. Intercambios modales en la obra de MAO	71
Figura 37. Intercambios modales en el material de comparación interobjetiva.....	71
Figura 38. Sustitución hipotética en las bordaduras de “Así te quiero”	73
Figura 39. Sustitución hipotética en las bordaduras de “Dulce agonía”	74
Figura 40. Sustitución hipotética de los saltos melódicos en “Así te quiero”	75
Figura 41. Sustitución hipotética de los saltos melódicos en “En un atardecer”	75
Figura 42. Sustitución hipotética de los saltos melódicos en “Como una rosa roja”	76
Figura 43. Sustitución hipotética de la melodía arpegiada en “Chola linda”	77
Figura 44. Sustitución hipotética de las melodías arpegiadas en “Historia de mi vida”.....	78
Figura 45. Estructura rítmico melódica reiterativa en “Cariño”	78
Figura 46. Estructura rítmico melódica reiterativa en “El plebeyo”	79
Figura 47. Variaciones armónicas en las obras del IOCM	80
Figura 48. Código QR de “Así te quiero”	99
Figura 49. Estructura formal del vals Así te quiero	100

Figura 50. Semifrase “h3” con contorno melódico de arco invertido	101
Figura 51. Estructuras rítmicas de inicios de frase 1 y 2 del vals “Así te quiero”	101
Figura 52. Saltos melódicos en la primera semifrase del vals “Así te quiero”	102
Figura 53. Melodías arpegiadas en el vals “Así te quiero”	102
Figura 54. Bordaduras en “Así te quiero”	103
Figura 55. Diagrama de Tatit para la semifrase “a4” de “Así te quiero”	104
Figura 56. Diagrama de Tatit para la frase B8 de la Sección A “Así te quiero”	105
Figura 57. Diagrama de Tatit de la semifrase “g4” de la sección B “Así te quiero”	106
Figura 58. Código QR de “Cariño”	107
Figura 59. Estructura formal del vals Cariño	107
Figura 60. Contorno melódico estacionario en “Cariño”	109
Figura 61. Contorno melódico irregular en “Cariño”	109
Figura 62. Estructuras rítmicas de inicios de frase para “Cariño”	110
Figura 63. Saltos melódicos en el vals “Cariño”	110
Figura 64. Fragmento melódico de seis grados conjuntos ascendentes en “Cariño”	111
Figura 65. Bordaduras en “Cariño”	111
Figura 66. Diagrama de Tatit para primera semifrase de B9 en “Cariño”	113
Figura 67. Diagrama de Tatit para la frase B9 de “Cariño”	114
Figura 68. Diagrama de Tatit para primera frase de la sección B en “Cariño”	114
Figura 69. Código QR de “Chola linda”	115
Figura 70. Estructura formal del vals Chola Linda	115
Figura 71. Contornos de arco en “Chola linda”	116
Figura 72. Melodías ascendentes arpegiadas en “Chola linda”	117
Figura 73. Otras melodías arpegiadas en “Chola linda”	117
Figura 74. Salto melódico de 7ma. disminuida en “Chola linda”	118

Figura 75. Diagrama de Tatit para semifrase en la sección A en “Chola linda”	119
Figura 76. Diagrama de Tatit para semifrase final en sección B en “Chola linda”	120
Figura 77. Código QR de “Dulce agonía”	121
Figura 78. Estructura formal del vals Dulce agonía.....	122
Figura 79. Contorno descendente en “Dulce agonía”	123
Figura 80. Contorno estacionario en “Dulce agonía”	123
Figura 81. Estructuras rítmicas de inicio de frase característico en “Dulce agonía”	124
Figura 82. Salto y contorno descendente en “Dulce agonía”	124
Figura 83. Melodía arpegiada sobre La7 en “Dulce agonía”	125
Figura 84. Bordaduras en “Dulce agonía”	125
Figura 85. Diagrama de Tatit para semifrase de la sección A en “Dulce agonía”	127
Figura 86. Diagrama de Tatit para frase final de sección B en “Dulce agonía”	127
Figura 87. Código QR de “En un atardecer”	129
Figura 88. Estructura formal del vals En un atardecer.....	130
Figura 89. Contornos ascendentes y descendentes en “En un atardecer”	131
Figura 90. Saltos melódicos cortos en “En un atardecer”	131
Figura 91. Salto de 6ta mayor en “En un atardecer”	132
Figura 92. Estructuras rítmicas de inicios de frase del vals “En un atardecer”	132
Figura 93. Diagrama de Tatit para la semifrase “a’4” en sección A de “En un atardecer”	135
Figura 94. Diagrama de Tatit para semifrase “f4” de la sección B en “En un atardecer”	136

Índice de tablas

Tabla 1. <i>Lista de verificación de parámetros de expresión musical.</i>	17
Tabla 2. <i>Canciones para la Comparación Interobjetiva en el estudio de Rojas (2020)</i>	29
Tabla 3. <i>Aspectos de análisis de parámetros de expresión musical para la obra de MAO</i>	52
Tabla 4. <i>Material de comparación interobjetiva (IOCM) para esta investigación</i>	53
Tabla 5. <i>Estructura armónica del vals Canción de fe</i>	56
Tabla 6. <i>Estructura ideológica del vals Canción de fe</i>	58
Tabla 7. <i>Estructura armónica de “Madre”</i>	62
Tabla 8. <i>Estructura ideológica del vals Madre</i>	65
Tabla 9. <i>Contenido ideológico en los cambios de modo en las obras del IOCM</i>	72
Tabla 10. <i>Antagonismo y lucha en el contenido ideológico de las obras de MAO</i>	79
Tabla 11. <i>Estructura armónica del vals Así te quiero</i>	100
Tabla 12. <i>Estructura ideológica del vals Así te quiero</i>	103
Tabla 13. <i>Estructura armónica del vals Cariño</i>	108
Tabla 14. <i>Estructura ideológica del vals Cariño</i>	112
Tabla 15. <i>Estructura armónica del vals Chola linda</i>	116
Tabla 16. <i>Estructura ideológica del vals Chola linda</i>	118
Tabla 17. <i>Estructura armónica del vals Dulce agonía</i>	123
Tabla 18. <i>Estructura ideológica del vals Dulce agonía</i>	126
Tabla 19. <i>Estructura armónica de “En un atardecer”</i>	130
Tabla 20. <i>Estructura ideológica del vals En un atardecer</i>	134

1. Introducción

Manuel Acosta Ojeda, quien fuera uno de los más reconocidos compositores de música criolla peruana, dijo a propósito de uno de estos géneros:

El valse criollo ha muerto (...) pero es que esa es la verdad; yo no conozco nada que haya nacido y que no se muera. Lo dije alguna vez (...): Yo también quisiera que mi madre no se muera, pero tiene que morir igual que yo (Martínez, 2008, p. 164).

La primera vez que lo dijo fue a mediados de la década de 1980 y fue silenciado. Cuarenta años después, es posible que haya tenido razón. En diciembre de 2021, la Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública – CPI, publicó su estudio titulado “La música en el Perú”, en el que señala que, en la ciudad de Lima, solo el 5.6% de las personas que escuchan música a través de plataformas de streaming, escuchan música criolla. Antes, en 2019, el Instituto de Estudios Peruanos – IEP había publicado su informe “Relación de los peruanos y la música”, en el que deja constancia que el género musical preferido de los limeños es la salsa (31%). La música criolla queda relegada a un octavo lugar (3%).

Y es que no siempre fue así. Entre las décadas de 1940 y 1970 (décadas en las que la obra de Acosta Ojeda tuvo gran resonancia), la música criolla y, de forma especial, el vals popular limeño, alcanzaron una popularidad sin igual, con extraordinarias ventas de discos long play, éxitos radiales cada semana y compositores e intérpretes que eran aclamados como super estrellas. A pesar de la superficialidad de este entorno, algunos compositores supieron acoger la herencia del criollismo de épocas pasadas, otorgándole sonoridades y lirismos completamente novedosos, haciendo que sus composiciones sigan interpretándose, una y otra vez, hasta el día de hoy.

No cabe duda que estos compositores reelaboraron no solo la música criolla de su tiempo, sino la historia, el espíritu y la identidad de los peruanos de todas las generaciones posteriores, incluso de la generación presente que prefiere la salsa a la música criolla, pero que vuelve a ella cada vez que necesita enraizarse y sentirse más peruana. Esa es la principal razón por la cual, a pesar de ya no ser la estrella de los medios de comunicación, la música criolla en el Perú sigue siendo un símbolo de peruanidad y de identificación con la cultura peruana.

1.1. Justificación

Reconociendo esta importancia de la música criolla y, dentro de ella, del vals popular, los investigadores han estudiado estos géneros profundizando principalmente en su desarrollo histórico. Sin embargo, existe un vacío en el estudio estilístico de los compositores y de los aspectos que abarcan los rasgos musicales e interpretativos. Las investigaciones que existen al respecto son muy pocas y aisladas. Por tanto, este trabajo sobre la obra de Manuel Acosta Ojeda pretende ser una pieza que ayude a llenar esa ausencia.

Pero ¿por qué Manuel Acosta Ojeda? Porque por muchas razones, Acosta se ha distinguido del resto de los compositores de su generación. Acosta fue un innovador, propuso, en complicidad con el músico Carlos Hayre, nuevas estructuras melódicas y armónicas para el vals criollo, influidas por diversas músicas de principios y mediados de siglo; además, su lírica bebió de los grandes poetas y de las formas y los versos clásicos. Acosta no solo le cantó al amor, también le cantó a los dramas humanos y a las luchas sociales. Fue una voz contestataria en medio de una escena obnubilada por la fama y las ventas millonarias.

Así, esta investigación busca rastrear en algunas de sus composiciones más famosas aquellos atributos de su estilo que ayuden a comprender sus rasgos identitarios y su pensamiento. Por otra parte, resulta muy significativo tener la posibilidad de acercarse al universo musical, lírico, político y social de un personaje a quien se considera fundamental en el proceso de construcción de la sonoridad criolla peruana y al que, tristemente, se ha estudiado poco.

Por último, se piensa necesario acortar la brecha entre ese 3% de limeños (2% a nivel nacional) que escucha música criolla según IEP (2019) y el 44.4% de limeños (43.6% a nivel nacional) que considera que la música criolla es la que representa mejor al Perú, según el Instituto de Opinión Pública de la PUCP (2017). Vale la pena el esfuerzo de acercar a estos oyentes al mundo personal, artístico e intelectual de los compositores de esta música que, sin lugar a dudas, guarda en sus melodías y letras un testimonio de amor por el Perú y sus tradiciones.

1.2. Objetivos generales y específicos

El objetivo general del presente trabajo de investigación es identificar los rasgos estilísticos de la obra del compositor peruano Manuel Acosta Ojeda, a través del análisis de sus composiciones recogidas de distintas etapas de su desarrollo artístico. Para su realización, se

utilizarán algunas metodologías de análisis de carácter semiológico aplicadas a la música popular.

Precisado el objetivo general, se proponen a continuación los siguientes objetivos específicos:

1. Examinar las metodologías de análisis aplicadas a la canción popular.
2. Mencionar los estudios estilísticos sobre autores populares peruanos y otros estudios relacionados a la música popular latinoamericana.
3. Investigar el perfil biográfico de Manuel Acosta Ojeda.
4. Analizar siete composiciones del autor utilizando las metodologías de análisis de música popular de Philip Tagg y Luiz Tatit y el análisis a nivel poético del modelo de tripartición semiológica de Nattiez.
5. Interpretar los resultados en relación con el contexto social y cultural del autor.

2. Marco teórico y/o estado de la cuestión

En los siguientes acápite del marco teórico, se presentarán algunas metodologías de análisis de la música popular y se repasarán ciertos estudios estilísticos sobre la obra de compositores criollos peruanos; así mismo, se examinarán otros análisis de música popular de relevancia para la presente investigación. Hacia el final, se hará un repaso de la vida de Manuel Acosta Ojeda, cuya obra es el objeto de estudio de este análisis.

2.1. Metodologías de análisis en la música popular

La Rama Latinoamericana IASPM (Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular), en la década de 1990, comparte su definición de música popular: una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad. Aunque, por supuesto, se debe tomar en cuenta que la música popular mantiene vínculos estrechos con la música tradicional de características comunitarias y orales. Las cualidades de la música popular, marcada por su masividad, multi-textualidad y su estilo de producción y consumo, la diferencian notablemente de la música tradicional. Son esas características las que la convierten en un reto para la musicología moderna (González, 2008).

A través de los años, la musicología se ha preocupado por el estudio de la música popular interesándose por aspectos concretos como:

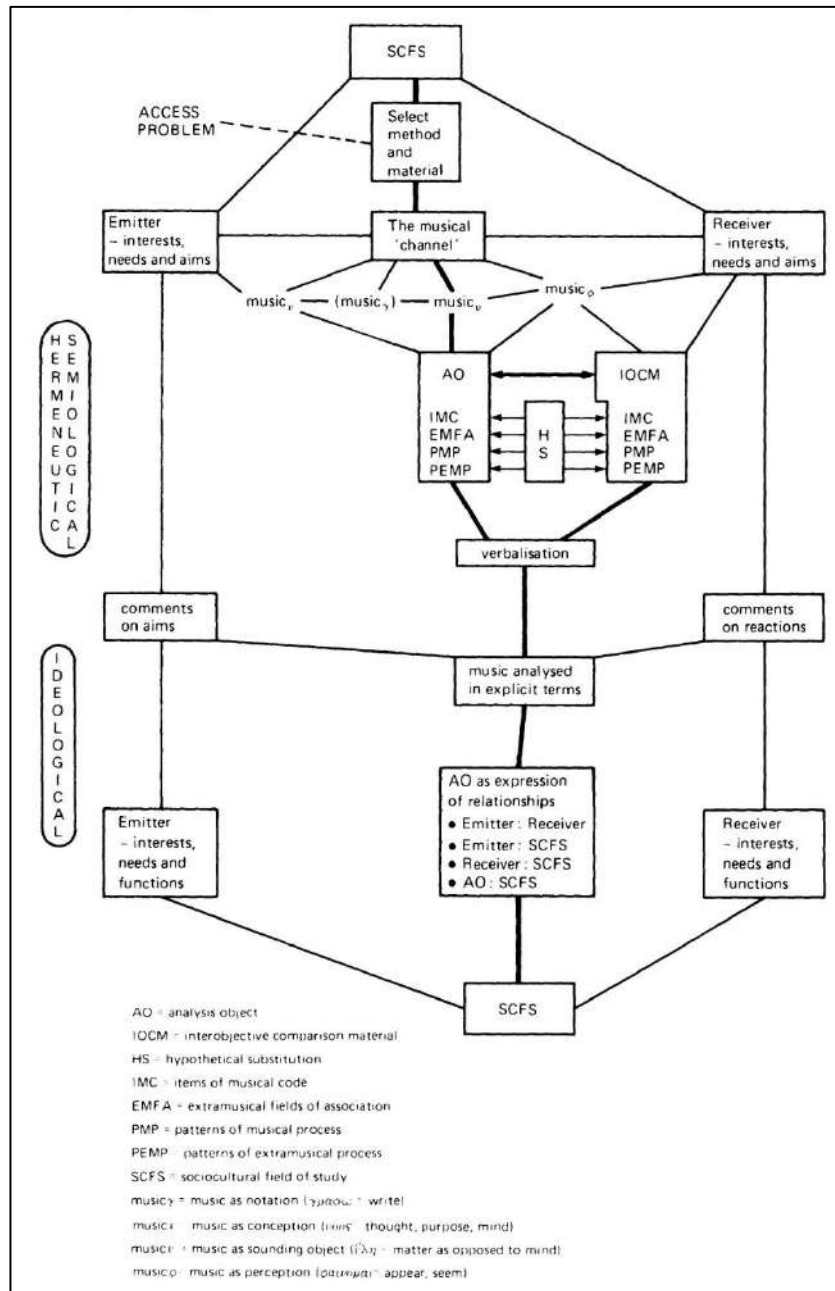
la construcción de historias orales, bibliografías y archivos de música popular, (...) el problema de las fuentes y los discursos sobre música popular en América Latina desde el siglo XVIII; el arreglo como práctica históricamente situada; y la reconstrucción performativa de música popular de la primera mitad del siglo XX como estrategia de estudio y socialización de la investigación musical (González, 2008, p.8).

La musicología clásica asentó las bases de los estudios de las obras musicales, fundamentalmente enfocados en el registro escrito, la partitura, y que no eran suficientes para un análisis cabal de la canción popular, urgido de herramientas que permitan la comprensión de los significados, identidades, afectos y patrones de comportamiento. Es decir, metodologías que no solo analicen el discurso musical, sino también, las dimensiones históricas, artísticas, sociales e ideológicas de la canción (González, 2008). Tres de estas metodologías se presentarán a continuación.

2.1.1. Philip Tagg y el análisis de la música popular.

El musicólogo británico Philip Tagg propone su método de análisis de música popular en un artículo titulado "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" de 1982. Se trata de un paradigma metodológico expuesto en un esquema que involucra diversos términos, conceptos y dinámicas de relaciones que se explicarán con cierto detalle.

Figura 1. Paradigma metodológico para el análisis del afecto en la música popular.



Fuente: Analysing popular music: theory, method and practice (Tagg, 1982).

Todo el transcurso del análisis (la fase hermenéutica-semiológica y la fase ideológica) ocurre dentro de un Campo de Estudio Sociocultural (SCFS), que es como Tagg (1982) considera a la música popular y sus etapas en el proceso de comunicación musical. Antes se debe resolver un problema: la elección del objeto de análisis y el método analítico. Tagg (1982) sugiere que el objeto de análisis (que denominaremos AO), debe ser una música no particular ni exclusiva, sino de grupos mayoritarios y socioculturalmente heterogéneos. Y en cuanto al método de análisis, la elección de este está relacionada con la ideología y la cosmovisión del investigador, además de su contexto sociocultural.

Las etapas del proceso de comunicación musical son cuatro: la música como concepción, es decir, todo aquello que comprende al desarrollo creativo del autor y el músico interpretante; la música como notación, o sea, la música escrita en un pentagrama; la música como objeto sonoro: la música registrada o ejecutada; y la música como percepción, referida a cómo es escuchada por el receptor. Solamente la música como objeto sonoro es sujeto de análisis dentro de la fase hermenéutica-semiológica, todas las demás pertenecen a la fase ideológica. Por lo tanto, el objeto de análisis (AO) será la música como objeto sonoro.

Terminado este momento de elecciones, se puede iniciar con el primer paso de la metodología. El instrumento para iniciarla es la “lista de verificación de parámetros de expresión musical” que permita reconocer en el AO algunos aspectos claves para su análisis:

Tabla 1. *Lista de verificación de parámetros de expresión musical.*

Número	Aspectos de análisis	Detalle del aspecto
1	Aspectos de tiempo	Duración del AO y relación de este con cualquier otra forma simultánea de comunicación; duración de las secciones dentro del AO; pulso, tempo, metro, periodicidad; textura rítmica y motivos.
2	Aspectos melódicos	Registro; rango de tono; motivos rítmicos; vocabulario tonal; contorno; timbre.
3	Aspectos orquestales	Tipo y número de voces, instrumentos, partes; aspectos técnicos de la interpretación; timbre; fraseo; acentuación.
4	Aspectos de tonalidad y textura	Centro tonal y tipo de tonalidad (si la hubiere); lenguaje armónico; ritmo armónico; tipo de cambio armónico; alteración de acordes; relaciones entre voces, partes, instrumentos; textura compositiva y método.
5	Aspectos dinámicos	Niveles de intensidad del sonido; acentuación; audibilidad de las partes.
6	Aspectos acústicos	Características del 'lugar' de actuación; grado de reverberación; distancia entre la fuente de sonido y el oyente; sonido 'extraño' simultáneo.
7	Aspectos electromusicales y mecánicos	Panorama, filtrado, compresión, phasing, distorsión, delay, mezcla, etc.; apagados, pizzicato, embocaduras, etc.

Fuente: *Analysing popular music: theory, method and practice* (Tagg, 1982, pp. 47-48).

Con seguridad, algunos parámetros no estarán presentes en el resultado del ejercicio analítico, mientras que otros serán constantes: si se comprueba que estos parámetros son constantes también en otras piezas musicales similares, entonces estos parámetros formarán parte de ese estilo musical. La lista de verificación ayudará también a la identificación de “musemas”.

El “musema”, término propuesto por el investigador Charles Seeger en 1977, es una unidad mínima de expresión en cualquier estilo musical dado (Tagg, 1982). Además, explica Tagg (2004), la noción de musema ayuda al investigador a resolver el problema semiótico de explicar cómo la música puede significar algo más que sí misma.

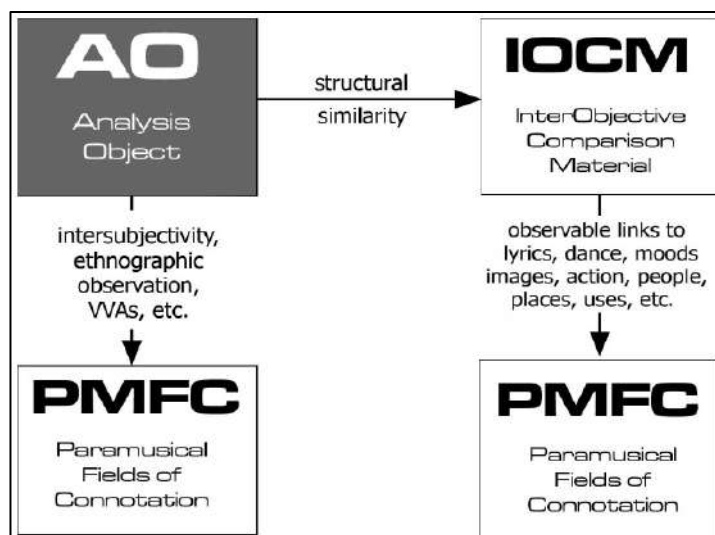
Los musemas se establecen a través de la “comparación interobjetiva” (IOC), que no es otra cosa que buscar describir la música utilizando otras músicas. Se somete al objeto de análisis (AO) a una comparación con otras músicas de estilos y funciones parecidas para establecer “la consistencia de los eventos sonoros entre dos o más piezas” (Tagg, 1982, p. 49). Esa “otras músicas” son llamadas “materiales de comparación interobjetiva” (IOCM).

Los IOCM deberían limitarse a géneros musicales, funciones y estilos relevantes para el AO. Por lo tanto, al tratar con el punk rock, los IOCM tendrían que limitarse al pop y al rock de los años sesenta y posteriores, mientras que los IOCM utilizados en relación con el “middle-of-the-road pop”, la música de cine, etc. pueden ser mucho más amplios debido a la naturaleza ecléctica de tales músicas y la heterogeneidad de sus audiencias (Tagg, 1982, p. 50).

Los parámetros coincidentes, aquellos que se presentan tanto en el objeto de análisis AO como en los materiales de comparación interobjetiva IOCM, son denominados “ítems de código musical” (IMC), y pueden ser musemas, motivos o sonoridades generales. El paso siguiente es relacionar estos ítems de código musical IMC con formas de expresión extramusicales, denominados “Campos de asociación extramusicales” (EMFA), que hacen referencia a aspectos sociológicos, ideológicos y culturales. Si las piezas de los IOCM comparten algún denominador común de asociación extramusical en forma de significado visual o verbal, se habrá logrado “un estado demostrable de correspondencia entre los ítems del código musical en el objeto de análisis (AO/IMC) y los campos de asociación extramusicales

conectados a la comparación interobjetiva (IOCM/EMFA) - también, por supuesto, entre IOCM/IMC y AO/EMFA” (Tagg, 1982, p. 49).

Figura 2. Correspondencia hermenéutica mediante comparación interobjetiva.



Fuente: Music's meanings a modern musicology for non-musos (Tagg, 2015).

La siguiente etapa de la metodología es confirmar o descartar los significados de los musemas obtenidos (que son los IMC del AO y de los IOCM) a través de una técnica denominada “sustitución hipotética” (HS). La sustitución hipotética consiste en transformar, mover, quitar o alterar (existe una infinidad de posibilidades) los parámetros de la expresión musical, uno por uno, para identificar cuáles de ellos son los que sostienen y evidencian aquellos significados. En el ejemplo propuesto por Tagg sobre el himno nacional sueco (se hizo el ejercicio con el primer verso del himno), se demostró que alterando el fraseo, el pulso, la letra o el compás, el himno perdía la solemnidad, la dignidad y la confianza que lo caracterizaba.

Se está trabajando, en esta etapa del análisis, con estructuras muy pequeñas de significado (musemas), por lo que el paso a continuación será ascender en la jerarquía estructural de la canción, para conseguir el significado sintáctico de las frases melódicas. Este proceso se realiza deconstruyendo la frase melódica -Tagg (1982) utiliza algunas nociones de la teoría generativa de la música tonal de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (2003, primera versión en inglés de 1983)- para capturar los musemas que la componen y realizar algunas HS alterando la sintaxis. La posición en la que se reordenan los musemas y la comparación de esas nuevas frases con la

frase melódica original, ayudan a distinguir el significado afectivo de las frases melódicas y en qué se diferencian con sus HS.

El mismo proceso es realizado en un siguiente estamento en la jerarquía estructural, pasando de las frases melódicas a las secciones, versos y coros, llamados “patrones del proceso musical” (PMP). Los significados encontrados para estas estructuras mayores deben ser contrastados con sus “patrones de proceso extramusicales” (PEMP) que corresponden a imágenes o palabras (la letra de la canción, por ejemplo), para así confirmar dichos significados. Es posible, de la misma manera que en los estamentos anteriores, utilizar la técnica de la sustitución hipotética HS, alterando las posiciones de las partes con el fin de validar la consistencia de esos significados.

Finalmente, se puede ingresar a la fase ideológica de la metodología. La pregunta que plantea Tagg (1982) para este momento del análisis es: “¿Cómo se relacionan 'emisor' y 'receptor' con las actitudes e ideologías implícitas que parecen estar codificadas en el 'canal' analizado (objeto de análisis AO)?” (p. 62). A partir de aquí cada investigador planteará todas las cuestiones posibles en cuanto a la relación del emisor y el receptor con los resultados obtenidos, que expliquen, por ejemplo, por qué en ciertos procesos creativos se siguen estereotipos arraigados de código afectivo en estructuras “musemísticas”, o si las actitudes y patrones de comportamiento implícitos en la música refuerzan esos mismos patrones en quienes la escuchan.

Este modelo de análisis hermenéutico-semiológico e ideológico constituye una base para comprender lo que la música comunica y cómo lo comunica.

2.1.2. Análisis de la canción popular y diagrama de Luiz Tatit.

El músico y lingüista brasileño Luiz Tatit explica, en un artículo publicado en 1989, los elementos para el análisis de la canción popular. Este artículo fue recogido posteriormente en “Cadernos de semiótica aplicada – CASA” en 2003.

Tatit (2003) considera que la canción proviene del habla, que tanto la música (la voz que canta) como la letra (la voz que habla) construyen significados de manera conjunta. Es decir, existen dos ordenaciones de creación de significado: el discurso melódico y el discurso lingüístico, los cuales interactúan dentro del sistema musical organizado. Debido a esa interacción con

diferentes elementos musicales, el discurso lírico de una canción recoge características propias de la música y viceversa.

De la misma manera que el oyente reconoce los géneros musicales descifrando sus elementos característicos, o las estructuras básicas reconociendo sus repeticiones, o las diferentes tensiones de tipo melódicas, armónicas, de interpretación vocal, o las distintas maneras de entonación o cadencias de frase, es posible reconocer en el discurso lingüístico estas mismas cualidades. “Si la reiteración y las tensiones de altura sirven para estructurar la progresión melódica, estos mismos recursos pueden trasladarse al contenido, con el fin de construir un significado compatible” (Tatit, 2003, p. 9). Así, el autor plantea tres procesos básicos para la creación de significados en la canción popular: la tematización, la pasionalización y la figurativización.

La tematización señala la reiteración o repetición de motivos melódicos rítmicos en el discurso musical. Algunas formas en las que se manifiesta esta reiteración en el discurso lingüístico son: la calificación de un personaje o un objeto, la exaltación, la enumeración de las acciones de alguien o la construcción de un tema homogéneo como la rutina o la naturaleza (Tatit, 2003, p. 9)

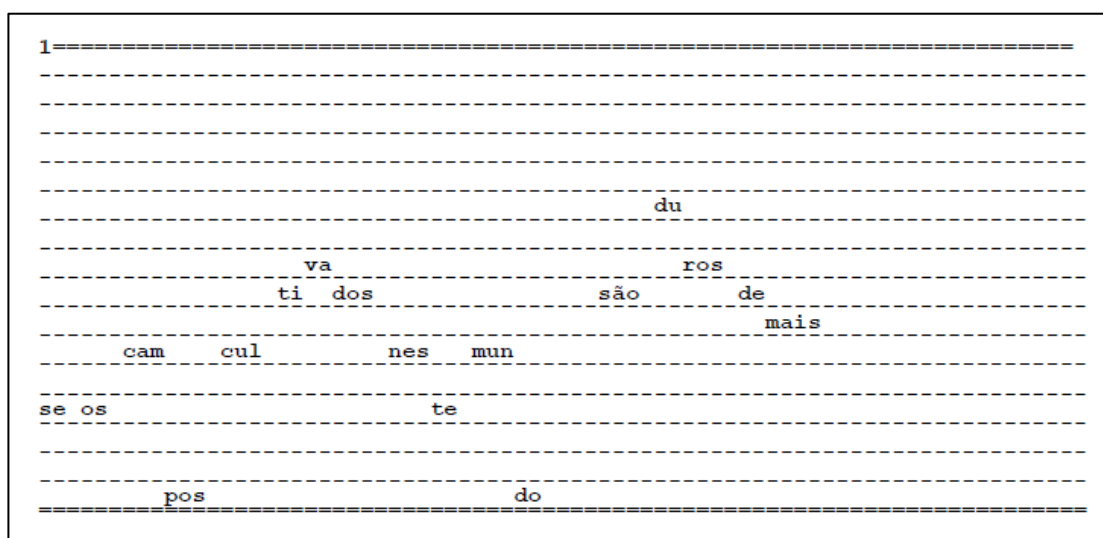
La pasionalización, se corresponde con un acrecentamiento de las frecuencias y las duraciones, la ralentización producto de la prolongación de las vocales, la ampliación de la tesitura y el uso de saltos melódicos. Estas características musicales hacen que la canción muestre un carácter introspectivo que configure, en el discurso lingüístico, un estado interior, afectivo, “pasional de soledad, esperanza, frustración, celos, decepción, indiferencia, etc.” (Tatit, 2003, p. 9).

El tercer proceso de figurativización está relacionado con el concepto de tonema, como un rasgo de la presencia del habla en la letra de la canción. Los tonemas corresponden a las terminaciones melódicas de las frases enunciativas, explica Tatit (2003), y surgen de las tensiones propias del habla: una cadencia descendente, terminada en una nota estable (tónica o con función de reposo), significa la afirmación y la conclusión de una idea; una cadencia ascendente está asociada con la duda y la inestabilidad; y una cadencia lineal expresa tensión y suspenso (Hon, 2018). Tatit (2003) reflexiona acerca de “cuando escuchamos vocativos, imperativos, demostrativos, etc., tenemos la fuerte impresión de que la melodía es también

una entonación lingüística y que la canción relata algo cuyas circunstancias se reviven con cada interpretación” (p. 9).

Para analizar los contornos melódicos de las canciones populares y su relación con el texto lírico para la generación de significados, Tatit creó un diagrama, como una especie de cartografía, que debe construirse a partir de los textos de las canciones. Allí se transcriben la letra y la melodía organizados en líneas horizontales cuyos espacios interlineales determinan los grados en semitonos y las doble líneas extremas delimitan la tesitura total de la canción (Tatit, 2003).

Figura 3. Diagrama para el análisis de los contornos melódicos de la canción popular.



Fuente: Elementos para a análise da canção popular (Tatit, 2003).

En este punto es necesario comentar la evolución del presente diagrama a través de dos investigaciones que adaptaron sus características para sus fines analíticos.

Daniel Moro (2010) realiza una primera adaptación del diagrama de Tatit agregándole nuevos criterios de análisis para su trabajo titulado “Semiótica musical y modelos culturales. Siglo XX”, artículo de investigación del que se hablará más adelante en los antecedentes.

Las novedades en el modelo de Moro son las divisiones verticales de los compases, los acordes de las progresiones armónicas y los espacios horizontales sombreados simulando las teclas negras del piano.

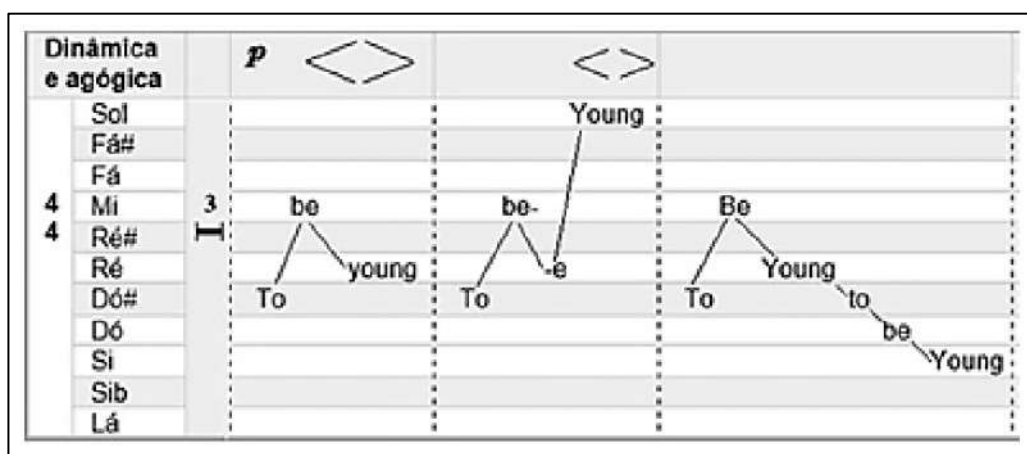
Figura 4. Diagrama de Tatit adaptado por Moro (2010).

	<i>Thiu</i>			<i>Thiu</i>			
	<i>Riu</i>	<i>ri</i>	<i>a</i>	<i>riu</i>	<i>ri</i>	<i>a</i>	
Si b		<i>Thiu</i>				<i>Thiu</i>	
Si b M	Sol m	Mi b M	Fa M	Si b M	Sol m	Mi b M	Fa M

Fuente: Semiótica musical y modelos culturales. Siglo XX (Moro, 2010).

En 2018, para su investigación sobre la obra del compositor Almeida Prado, Yangmei Hon realiza nuevas modificaciones al diagrama de Tatit:

Figura 5. Diagrama de Tatit adaptado por Hon (2018).



Fuente: Espirais de Almeida Prado: análise melódica comparativa entre canções com o mesmo poema segundo o diagrama de Luiz Tatit (Hon, 2018).

En esta nueva adaptación, Hon agrega el indicador de compás, los compases en silencio, los signos de dinámica y agógica.

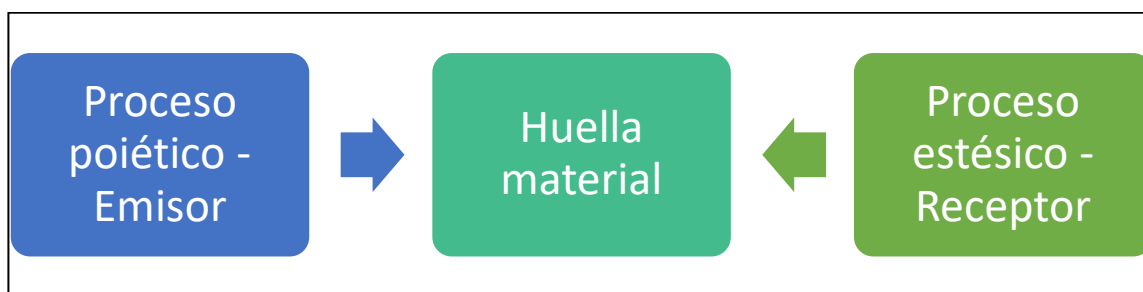
2.1.3. El nivel poético en la tripartición semiológica de Nattiez

Jean-Jacques Nattiez (2011) asienta las bases de la tripartición semiológica considerando a los objetos como formas simbólicas, más claramente, como huellas materiales que pueden ser

interpretadas. Una partitura, un registro sonoro o audiovisual, son huellas materiales que pueden ser interpretadas bajo la perspectiva de la tripartición semiológica. Debe partirse de la certeza que una forma simbólica tiene tres niveles de estudio: la poiética, referida al proceso creador; la estética, referida a los receptores y a sus procesos de construcción de significados; y el nivel neutro, material o inmanente, que es la forma simbólica estudiada, ajena a los procesos de los niveles anteriores.

Nattiez (2011) propone el esquema de la comunicación a partir de la teoría semiológica de Molino de 1975:

Figura 6. Esquema de la comunicación de Nattiez.



Fuente: De la semiología general a la semiología musical (Nattiez, 2011).

La diferencia de este esquema con el del clásico de la comunicación está graficada en la flecha inversa desde el receptor a la huella material. Una forma simbólica resulta de un proceso de elaboración y creación en el nivel poiético y la reconstrucción de mensajes desde la percepción en el nivel estético. La comunicación, dice Nattiez (2011), es un intercambio en los procesos de simbolización.

Nattiez (2011) expone seis situaciones analíticas que se deben considerar: el análisis neutro, que observa los rasgos estructurales de la obra; el análisis poiético inductivo, que nos lleva a descubrir las estrategias del proceso creativo a partir de los rasgos hallados en el análisis neutro; el análisis poiético externo, que a través de documentación relacionada al autor podemos descubrir sus estrategias creativas y evidenciarlas en la obra; el análisis estético inductivo, nos permite hipotetizar sobre la percepción de los receptores desde los rasgos estructurales de la obra; el análisis estético externo, nos muestra cómo ha sido percibida una obra tomando información de los propios receptores; y por último, el análisis de la comunicación musical, que estudia los tres niveles con equidad de pertinencia.

Figura 7. Situaciones analíticas de la tripartición semiológica de Nattiez.



Fuente: De la semiología general a la semiología musical (Nattiez, 2011).

Resulta interesante reflexionar acerca del papel del investigador, que es un receptor de la obra y por lo tanto también es un constructor de significados. De igual manera, el papel del intérprete de la obra, que es también receptor y, en esa misma medida, el propio compositor es un receptor de su obra durante el proceso creativo. En los dos primeros casos (investigador e intérprete) se considera que están en una posición estética en un nivel de carácter metalingüístico (Nattiez, 2011), mientras que el creador se ubica siempre en una posición poiética.

Es pertinente para la presente investigación, mencionar algunas precisiones que hace Nattiez (2011) sobre el análisis de una obra musical desde el nivel poiético, específicamente desde la situación analítica poiética inductiva. El análisis en el nivel neutro de una obra permitirá encontrar características que puedan explicar los procesos creativos del autor, sin embargo, aquí se presenta la problemática de la intencionalidad. Si bien el análisis poético inductivo determinará la intención del autor de utilizar estrategias compositivas (células rítmicas determinadas, intervalos, progresiones armónicas, expresiones líricas, etc.) en su obra, también debe proporcionar argumentos que sustenten esa intencionalidad. Son tres los argumentos que declara Nattiez (2011): de orden estructural, en el cual se debe evidenciar las estrategias compositivas y sus relaciones con el resto de la estructura; de orden estadístico,

en el que se constata que las estrategias son numerosas, las suficientes para no pensar en un hecho fortuito; de orden estilístico, este argumento comprueba que las estrategias son demasiado específicas para no ser intencionales.

Nattiez (2011), por lo tanto, concluye que: “El análisis del nivel neutro es descriptivo, el análisis poético es interpretativo: asigna una pertinencia a un fenómeno de estructuras que interpreta poéticamente” (p. 39).

En cuanto al análisis poético externo, Nattiez (2011) aclara que los documentos hallados en esta situación analítica (documentos como cartas, partituras, entrevistas, registros sonoros, etc.) pueden ayudar a confirmar los hallazgos del análisis poético inductivo. Aunque no siempre se pueda encontrar suficiente documentación de respaldo, es cierto que los dos tipos de análisis poéticos se complementan estableciendo un diálogo esclarecedor para el investigador.

2.2. Antecedentes de investigación

La música criolla en el Perú es el resultado de la asimilación por parte de la población obrera y marginal de la costa peruana, de géneros musicales europeos a los que se les fue otorgando características propias y locales (Romero, 1988). Algunos de estos géneros europeos fueron la jota y la mazurca, en un principio presentes en las zarzuelas estrenadas en los teatros o ejecutadas en las retretas de las plazas de las ciudades; y posteriormente, durante el siglo XIX, el vals vienés y la polka alcanzaron gran popularidad (Borras, 2012).

En Lima, la expresión musical más auténtica de la cultura criolla es el vals popular, cuyo proceso de consolidación atraviesa distintas etapas hasta transformarse, a mediados del siglo XX, en el género musical popular de mayor difusión y éxito comercial (Lloréns y Chocano, 2009). En ese contexto, surgieron compositores que fueron modelando las características musicales del vals popular, dejando obras referentes que necesitan ser estudiadas poniendo atención a sus elementos y sus significados.

El análisis estilístico de las obras de los compositores peruanos de música criolla no ha sido un ejercicio habitual de los investigadores en el Perú. El foco de atención ha sido el proceso histórico de estos géneros, sobre todo, del vals popular. En esa línea, se han publicado estudios de valiosa importancia, de expertos como Santa Cruz (1989), Zanutelli (1999),

Serrano y Valverde (2000), Lloréns (1983), Romero (1988), Rohner (2018) y Borrás (2012). Otros estudios han profundizado en la lectura política, social y psicoanalítica de los textos líricos de los vales populares, realizados por autores como Stein (1982), Zapata (1969), Vich (2003) y Sulca (2005). Se puede decir, sin embargo, que se han realizado algunos estudios estilísticos que, por su importancia, merecen ser mencionados.

2.2.1. Estudios estilísticos de la música criolla peruana

Los estudios sobre las obras de los compositores Felipe Pinglo Alva y Eduardo Márquez Talledo son, por lo pronto, las investigaciones más relevantes de los últimos años sobre análisis estilísticos de obras de compositores criollos peruanos. Por tal razón se hará, a continuación, un resumen de ellas.

Análisis estilístico de la obra de Felipe Pinglo Alva. Uno de los mayores representantes de la música criolla peruana y pieza clave en su proceso de consolidación entre los años 1920 y 1940 fue Felipe Pinglo. En la publicación “Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo inmortal” (Sarmiento 2018), se trata en profundidad la obra de Pinglo a partir de una metodología de análisis musical y lírica elaborada por su propio autor. La muestra de esta investigación contempló canciones de Pinglo cuyas letras y melodías tuvieran registros sonoros. Un primer paso en la investigación fue identificar las estructuras formales de cada una de las piezas, así como los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos de las canciones. De igual forma, se puso un riguroso interés en las letras, las temáticas, la métrica y el lenguaje. Finalmente, de la comparación de cada uno de estos aspectos se obtuvieron los rasgos característicos de la obra, lo que permitió trazar una línea evolutiva en el estilo del compositor.

Sarmiento (2018) establece dos períodos creativos en la vida de Felipe Pinglo: siempre influido de la poesía modernista, pasó de las canciones románticas a un período sensible en las problemáticas sociales¹. Musicalmente, Pinglo adopta la tradición norteamericana y consigue modernizar los géneros criollos con armonías y melodías inspiradas en el jazz, el one-step y el fox-trot². Sarmiento (2018) presenta el aporte más importante de su investigación al estudio

¹ En un proceso similar, Manuel Acosta Ojeda pasará de una primera etapa de composiciones románticas a otra de fuerte contenido político y social.

² Acerca de la difusión de géneros musicales norteamericanos en Lima durante la década de 1920, dice Borrás (2012): “La primera ola es la del fox-trot, término utilizado generalmente de manera genérica. El ‘fox’ está

de la obra de Pinglo: la delicada atención del compositor a la correspondencia narrativa entre la melodía y la letra, mediante la utilización de ciertas estructuras rítmicas y movimientos melódicos para reforzar el mensaje de los versos cantados³.

Análisis estilístico de la obra de Eduardo Márquez Talledo. Otro estudio de similar importancia sobre un compositor peruano de música criolla, es el que realiza Claudia Manrique (2021) titulado: “Despejando horizontes, en busca del sonido Márquez Talledo. Análisis de musemas melódicos en los vales de Eduardo Márquez Talledo”. Este compositor es contemporáneo a Felipe Pinglo, integrantes de una generación de autores que dieron un nuevo impulso a la música criolla de Lima a principios de 1920.

A diferencia de Sarmiento (2018), Manrique (2021) apoya su investigación en las teorías del análisis de la música popular de Philip Tagg y Enrique Cámara de Landa. A través de un completo recorrido por la biografía y el contexto histórico del autor, además de proporcionar información estadística muy detallada sobre la obra completa, Manrique (2021) define la identidad del estilo Márquez Talledo describiendo ocho principales musemas melódico-rítmicos recogidos del análisis de una muestra de 19 canciones del compositor. Algunos de ellos están referidos al uso de bordaduras, saltos interválicos ascendentes y descendentes, arpegios y sonoridades cromáticas. La investigadora encuentra los repetidos usos de estos musemas en varias de las composiciones analizadas.

Es necesario señalar que la investigadora utiliza el concepto de musema atribuido por Philip Tagg, el cual hace referencia a materiales musicales que contienen significados estandarizados culturalmente. Sin embargo, ella no describe los posibles significados de cada uno de los musemas hallados, limitándose a mencionar la frecuencia de aparición de estos en la obra del compositor. Del mismo modo, Manrique (2021) deja de lado otros conceptos relevantes de las teorías de Tagg, como el cuadro de tipología de signos o el contraste del objeto de análisis con los campos paramusicales de connotación o el material de comparación interobjetiva. Se puede decir, no obstante, que este trabajo sobre las composiciones de Márquez Talledo,

acompañado de una muchedumbre de bailes de moda (derivados del jazz): Charleston, jazz, one step, two step, camel trot, charaván, shimmy, y de innumerables cruces. Los shimmy fox-trot, los jazz one step, los fox-trot blues, etc., son producidos en cantidades considerables” (p. 110).

³ A la misma conclusión llega la musicóloga Chalena Vásquez como resultado de su análisis del vals “Luis Enrique, el plebeyo” de Felipe Pinglo. Dicho análisis aparece en el libro “Y vivirás mientras exista la vida. Recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo Alva” (Cuba y Arana, 2014).

constituye, por lo pronto, el más completo estudio estilístico sobre la obra de un compositor criollo en el Perú.

2.2.2. Estudios estilísticos de la música popular

La metodología de análisis de música popular de Philip Tagg ha tenido gran acogida entre los musicólogos y etnomusicólogos en Latinoamérica. A continuación, se presentará algunos trabajos que pueden ser referentes para esta investigación.

Análisis de ‘El hombre’ de Rolando Alarcón. Se trata, en primer lugar, del artículo de Pablo Rojas Sahurie publicado en 2020, titulado: “Sonido, religión y Nueva Canción chilena: un análisis de ‘El hombre’ de Rolando Alarcón”. Rojas (2020), descubre estructuras rítmico-melódicas que contienen significados de carácter religioso dentro del movimiento de la Nueva Canción chilena a partir del análisis de una canción. Apoyado en el enfoque de la comparación interobjetiva planteada por Philip Tagg, el autor identifica cinco musemas significantes en la obra “El hombre”, y establece relaciones con otras obras pertenecientes a la misma cultura musical, permitiendo confirmar los posibles significados religiosos de esos musemas.

Los musemas que identifica el investigador son de carácter melódico, de interpretación vocal e instrumental y armónico; y además de asociarlos con sus significados, Rojas (2020) los tipifica utilizando el cuadro de tipologías de signos que propone Tagg.

Resulta interesante contemplar el universo de canciones populares chilenas, argentinas y uruguayas, entre otras, que el autor ha revisado para poner en práctica la dinámica comparativa interobjetiva, consiguiendo respaldar su investigación con un alto nivel de consistencia.

Tabla 2. *Canciones para la Comparación Interobjetiva en el estudio de Rojas (2020)*

Canción	Año	Compositor y/o intérprete	País
Canción de Navidad	1971	Tito Fernández	Chile
La creación	s/f	Alejandro Mayol	Argentina
Credo Misa chilena	1965	Raúl de Ramón	Chile
La pericona	1975	Héctor Pavez	Chile
Despierta niño Dios	1967	Héctor Pavez	Chile
Oración al sol	1972	Félix Luna y Ariel Ramírez	Argentina
Versos por las doce palabras	1958	Alberto Cruz	Chile
El Guillatún	1966	Violeta Parra	Chile
Las coplas del Niño Jesús	1974	Ariel Petrocelli-Daniel Toro	Argentina
Paloma quiero contarte	1967	Víctor Jara	Chile
Plegaria a un labrador	1969	Víctor Jara-Patricio Castillo	Chile
Trotecito de Navidad	1965	Rolando Alarcón	Chile
El hombre nuevo	1971	Quilmay	Chile
Gloria	1965	Ariel Ramírez	Argentina

El Cristo americano	1974	Daniel Toro	Argentina
La balada de Luther King	1968	Rolando Alarcón	Chile
Canto para después de la comunión	1965	Ángel Parra	Chile
Cordero de Dios	1965	Vicente Bianchi	Chile
Ofertorio	1965	Raúl de Ramón	Chile
Santiago de Chile	1975	Silvio Rodríguez	Cuba
El alma llena de banderas	1971	Víctor Jara	Chile
Cristo de Palacagüina	1973	Carlos Mejía Godoy	Nicaragua
Poema a Monseñor Romero	1980	Yolocamba I Ta	El Salvador
Quiero volver a mi tierra	1978	Ángel Parra	Chile
A desalambrar	1968	Daniel Viglietti	Uruguay
Cielito del tres por ocho	1978	Daniel Viglietti	Uruguay
Canción del hombre nuevo	1968	Daniel Viglietti	Uruguay
Camilo Torres	1969	Víctor Jara	Chile
El peregrino de Emaús	1962	Los Perales	Chile
El extraño	1970	Fernando Ugarte	Chile
Passion selon Saint Jean	1974	Ángel Parra	Chile
Jesús	1981	Elicura	Chile
Judas	1970	Quelentaro	Chile
Deus Ihe pague	1971	Chico Buarque	Brasil

Fuente: Sonido, religión y Nueva Canción chilena: un análisis de 'El hombre' de Rolando Alarcón (Rojas, 2020).

Análisis de 'El camino de la vida' de Héctor Ochoa. El segundo trabajo de investigación que se citará para observar el uso de las teorías de Philip Tagg para el análisis de la música popular en Latinoamérica, es "Análisis de la canción popular colombiana 'El camino de la vida'- Las cosas siempre han sido así" de Bernardo Cardona, publicado en "Artes la revista" en 2010, sobre la famosa canción del compositor colombiano Héctor Ochoa.

Este artículo toma como referencia una monografía previa llamada "Análisis de las estructuras ideológicas del discurso en la canción 'Los caminos de la vida'" de Fandiño Parra (1999), y a partir de ella, pone en práctica la metodología de Tagg expuesta en su artículo "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" de 1982. El investigador identifica una docena de musemas aproximadamente (la mayoría de ellos son estructuras melódico-rítmicas y una progresión armónica), los cuales son comparados con diversas canciones populares, incluso con fragmentos de obras académicas europeas.

El estudio de Cardona (2010) pone atención a los aspectos contenidos en lo que Tagg denomina "Campos de asociación extramusical" (EMFA), los cuales se infieren de los musemas hallados en la pieza. Estos objetos pertenecientes al EMFA hacen referencia a emociones, recuerdos, estereotipos asociados al amor, a la familia y a la sociedad, lo que permite construir una red de relaciones entre los aspectos musicales y extramusicales (sociológicos, ideológicos y culturales).

De manera sucinta, el proceso metodológico del trabajo de Cardona (2010) atraviesa los siguientes aspectos: Las estructuras ideológicas, distribuidas en Actitudes, Opiniones, Estereotipos (hallados mayormente en el texto de la canción) y el Modelo de contexto, que contiene datos técnicos de la obra; la estructura formal de la obra, presentada de manera gráfica; aspectos rítmicos, aspectos melódicos y aspectos armónicos; la textura y la orquestación; los musemas, acompañados de ejemplos obtenidos de la comparación interobjetiva y la sustitución hipotética; los significados en el proceso musical y extramusical.

Análisis de ‘Firmes y adelante’ de Perniles con Papas. Estas categorías desarrolladas por Tagg, como los “Campos de asociación extramusical” o los “Materiales de comparación interobjetiva” (Tagg, 1982), han sido estudiados, comprendidos y aplicados en el análisis de la música popular tradicional en Latinoamérica tanto como en la música popular moderna. Incluso, en música de carácter religioso, como se verá a continuación.

En un artículo publicado en la revista Cultura y Religión, Guerra (2015) analiza la canción “Firmes y adelante” del grupo de rock cristiano chileno “Perniles con Papas”⁴. El autor inicia su estudio contextualizando los movimientos juveniles cristianos de donde provienen los integrantes de la agrupación musical y, a continuación, repasa la historia del grupo y las características de su estilo. Guerra (2015) explica brevemente la dinámica comparativa de la teoría de Philip Tagg y luego describe con detalle los diez musemas que identifica en las tres partes de la canción.

Sin utilizar términos teórico musicales, el autor señala los eventos sonoros precisando los minutos y segundos en los que aparecen en la versión grabada. Para cada musema determinado, el autor explica su característica y posible procedencia, dando información valiosa de tipo histórica o comparándola con piezas musicales de estilos similares.

De todos los musemas expuestos, vale la pena referirse al número tres: dos versos cantados a modo de estribillo que dice: “Firmes y adelante, huestes de la fe / Sin temor alguno que

⁴ Sobre este grupo de rock cristiano chileno explica Guerra (2015): “El grupo Perniles con Papas (PCP) surgió hacia 1997 con el objetivo de apoyar musicalmente las actividades (...) de los cultos de adoración del ‘Movimiento (cristiano) Despreciado y Desechado’ a fines de la década de 1990. Sus integrantes han afirmado que su nombre deriva de (...) un plato típico de la comida chilena, y cuyos rasgos gastronómicos constituyen una metáfora de la marca estilística del conjunto: el eclecticismo o poliestilismo musical. (...) (Han grabado) dos fonogramas, en los que plasman las bases del estilo rockero ecléctico que han cultivado hasta hoy: ‘Consumido es’ (1998) y ‘Calentitos son más ricos... Y los tibios los vomito’ (2000) (p. 44).

Jesús nos ve". Guerra (2015) reconoce la identidad evangélica de los versos vinculándolos con el himno de 1864 "Onward, Christian Soldiers" escrito por el pastor Sabine Baring-Gould en Inglaterra y que suele ser cantado en los cultos de las iglesias evangélicas y pentecostales aún hoy en día.

Resulta interesante, del mismo modo, la importancia que Guerra (2015) da a los comentarios de los usuarios al video de YouTube de la pieza analizada, así como a las impresiones de estudiantes de diversos cursos y seminarios universitarios. La recepción de la obra y el impacto que genera en quienes la escuchan, es un aspecto de suma notabilidad en teorías de análisis como la de Tagg o la de Nattiez.

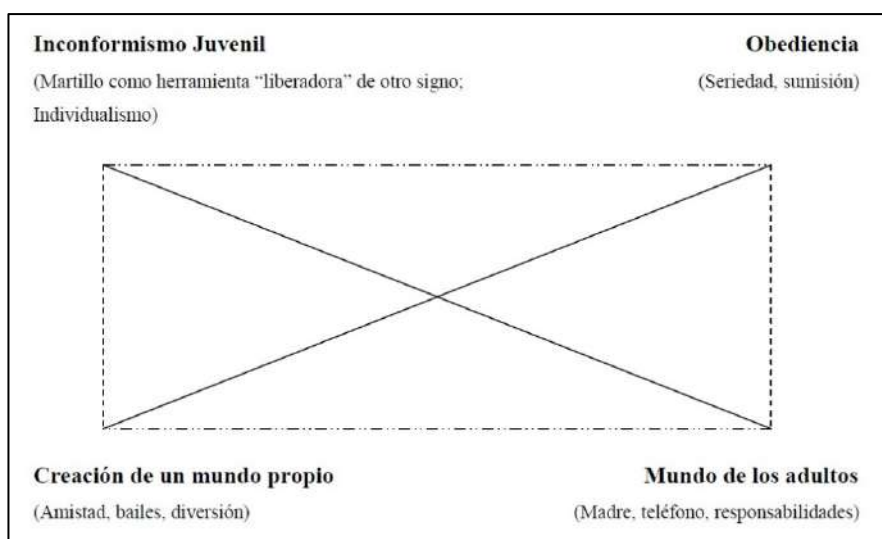
Análisis de 'Datemi un martello' de Rita Pavone. La estrategia de analizar una obra musical describiendo los eventos sonoros sin intermediación de partituras, tal como lo entiende un receptor no instruido, o utilizando propuestas musicográficas novedosas, parece ser de mucha utilidad para la investigación musical semiológica de la música popular. En un artículo no publicado, Daniel Moro Vallina (2010) analiza la canción "Datemi un martello" (1964) de la intérprete italiana Rita Pavone⁵, inspirada en "If I had a hammer", canción de Pete Seeger de 1949. Después de contextualizar la obra dentro de las mecánicas de la industria musical que construyen modelos de comportamiento para controlar los intereses, en este caso, del público adolescente, Moro (2010) presenta la estructura formal y la estructura armónica de la canción, así como el texto original en italiano y su traducción al español. Para el análisis melódico, el autor se vale del Diagrama de Luiz Tatit para la visualización de la concordancia entre lo melódico y lo lingüístico, es decir, la letra de la canción.

En este primer análisis, Moro (2010) identifica ciertos tonemas (fragmentos melódicos, acentuaciones rítmicas, clímax melódico, modulaciones, entonaciones vocales) y el grado de significación que cada uno de ellos aporta al mensaje general de la canción. En una segunda instancia, examina los tópicos indexicales hallados en la obra. Los tópicos musicales son signos musicales, como lo entiende la semiótica musical, que después de un proceso histórico y cultural se convierten en convenciones estilísticas identificables por el oyente (Raymond

⁵ Cantante italiana nacida en Torino en 1943 y que alcanzó la fama internacional en la década de 1960. Participó como actriz en series de televisión, películas y obras de teatro. Su gran popularidad la llevó a visitar varios países de Latinoamérica, incluso el Perú en 1977.

Monelle, citado por Hernández, 2012). Finalmente, Moro (2010) organiza los tópicos en el cuadrado de Greimas, modelo semiológico propuesto por Eero Tarasti en 1994, que explica la relación entre los diferentes elementos de significación. En este análisis final queda claro que los tópicos musicales presentes en “Datemi un martello” aportan en la construcción de “una metáfora del inconformismo juvenil, herramienta de un mundo propio que se rebela contra el mundo de los adultos a través del carácter liberador y destructivo del martillo” (Moro, 2010, p. 8).

Figura 8. Tópicos indexicales en “Datemi un martello” en el Cuadrado de Greimas.



Fuente: Trabajo Semiótica musical y modelos culturales. Siglo XX. (Moro, 2010).

Moro (2010) realiza, para su investigación, una adaptación del diagrama de Tatit para el análisis melódico-lírico de la canción, añadiendo otros aspectos de análisis como la armonía, los compases y las alturas según las teclas del piano.

Análisis de ‘Espiral I’ y ‘Espiral II’ de Almeida Prado. En 2018, la músico e investigadora brasileña Yangmei Hon adapta nuevamente dicho diagrama para el análisis de algunas canciones de los ciclos Espiral I (1985) y Espiral II (1993) del compositor Almeida Prado (1943-2010), musicalizaciones de los poemas de José Aristodemo Pinotti (1934-2009): “Valéry”, “Tua boca mágica” y “Síntese”.

Hon (2018) hace énfasis en la teoría de Tatit sobre las cadencias melódicas y lo que representan en las intenciones comunicativas del compositor. La visualización del recorrido melódico a través de la ubicación de los textos en las alturas correspondientes ayuda a la

comprensión de la concordancia narrativa entre la melodía y la letra de las canciones populares.

Otros recursos musicográficos, similares al mencionado diagrama de Tatit, han sido utilizados para el análisis de música popular tradicional andina en el Perú, como el carnaval ayacuchano (Vásquez y Vergara, 1988) y, de igual manera, para el análisis de la música académica contemporánea, como la pieza Móvil II del compositor cubano Harold Gramatges (Guzmán, 2021).

2.3. Manuel Acosta Ojeda: poeta de la canción popular

Terminado el repaso de algunos antecedentes sobre estudios estilísticos de música criolla peruana como de otros géneros populares contemporáneos, se considera indispensable, para el análisis poético externo sobre la obra del compositor peruano Manuel Acosta Ojeda, la revisión de su perfil biográfico.

2.3.1. Nacimiento, familia e infancia

Manuel Abraham Acosta Ojeda nació en la maternidad de Lima, en Barrios Altos, el 16 de marzo de 1930. Sus padres fueron María Luisa Ojeda, nacida en Moquegua, y Alejandro Acosta, nacido en Arequipa. Los abuelos también eran del sur del país. Alejandro Acosta trabajó en Iquique, en el famoso asiento salitrero de Santa María, en donde en 1907 se produjo la matanza de obreros de distintas nacionalidades⁶. De regreso a Lima, sobreviviente de la masacre (TVPerú, 2014), Alejandro Acosta trae consigo un repertorio singular de canciones aprendidas en tierras sureñas: zambas, cuecas, tonadas, bagualas, vidalas y chacareras. Además, refiere Manuel, de niño escuchaba a su madre cantar huaynos, a la abuela cantar habaneras y vidalas, y a su padre cantar yaravíes, valeses y tonderos. "O sea que tengo una buena formación de niño" (Martínez, 2008, p. 21).

⁶ La clase obrera chilena explotadora del salitre de fines 1907, fue a la huelga exigiendo un sueldo monetario por su trabajo, en vez de los vales y fichas que recibían como parte de pago. Se concentraron en el local de la escuela Domingo Santa María de Iquique esperando la comitiva para las negociaciones con el gobierno y los empresarios salitreros. Sin embargo, la tarde del 21 de diciembre, ante la falta de acuerdo, el ejército chileno abrió fuego contra los obreros y sus familias (obrerros chilenos, bolivianos y peruanos), completamente desarmados y encerrados en la escuela. La cifra de muertos es indeterminada, se habla de 126 como de 3600 (Mamani, 2013).

Con una sólida formación sindicalista, Alejandro Acosta se hizo dirigente obrero y militante del APRA⁷. Durante el segundo gobierno del presidente Oscar Benavides (1933-1939), que se caracterizó por la gran represión contra militantes comunistas y apristas, Manuel Acosta, de 4 años, acompañaba a su padre a las reuniones de los sindicatos obreros. En esa época, 1933, Alejandro Acosta fue tomado preso en Miraflores (TVPerú, 2014).

Figura 9. Niño Manuel Acosta Ojeda con su madre



Fuente: Archivo familia Acosta (Martínez, 2008).

El principal sustento de la familia Acosta Ojeda, que era muy humilde, lo generaba la peluquería del padre: “Peluquería Acosta Hermanos”, ubicada en la Calle Lima 316-318 del barrio de Miraflores, un lugar tradicionalmente exclusivo, habitado por las familias pudientes de Lima. El compositor cuenta que fueron sus vecinos, de apellidos de alcurnia, clientes de la peluquería, quienes convencieron a su padre de trasladar al pequeño Manuel de su sencilla Escuela Fiscal 446 a un colegio religioso de prestigio (Martínez, 2008). Ellos también consiguieron liberar a su padre después de 4 años de prisión política (TVPerú, 2014)⁸.

Así, Acosta Ojeda estudió la primaria en el Colegio Salesiano de Breña. A pesar de las diferencias sociales y económicas entre su familia y la de sus compañeros, él manifiesta haberse sentido a gusto allí, pues su desempeño académico era muy alto (Martínez, 2008).

⁷ Partido político peruano llamado Alianza Popular Revolucionaria Americana (Apra), fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1924.

⁸ Sin embargo, Acosta Ojeda ha dicho al respecto: “Mi padre hubiera sido asesinado, como miles de apristas, de no haber sido por mi madre. Ella habló con personajes del Gobierno de Sánchez Cerro y consiguió que respetaran la vida de mi padre” (Acosta, 1990).

Esta condición notable en su desarrollo académico le valió, incluso, una invitación de los padres salesianos para seguir la carrera eclesiástica en el Seminario de Santo Toribio (Cisneros, 1959).

En este colegio tuvo su primer acercamiento con la música clásica europea, que, en un principio, no fue de su total agrado, "pero mis neuronas codificaban en un lugar especial todas esas cosas" (Martínez, 2008, p. 24). En el Salesiano tuvo una formación literaria y musical muy rica. Escuchó por primera vez a Vivaldi, Bach, Mozart, Gaspar Sanz, Palestrina y leyó a Horacio, Virgilio y Rubén Darío (TVPerú, 2014).

A este nuevo bagaje musical aprendido en el colegio se sumó toda la música tradicional criolla que Manuel empezó a escuchar en una picantería, restaurante de comida tradicional, de la calle San Miguel, en Surquillo, al que su padre Alejandro Acosta, como una forma de distracción de sus inclinaciones religiosas, lo llevaba (Cisneros, 1959).

2.3.2. Un encuentro que cambió la historia de la música criolla

En su adolescencia, su familia se mudó a Surquillo, un barrio obrero separado de Miraflores por la línea del tranvía. Esto le obligó a inscribirse en un colegio nuevo: el José María Eguren de Barranco. Las diferencias en la formación personal e intelectual entre los dos colegios fueron notables. Dice Acosta Ojeda: "En el Salesiano no se hablaba de Rusia (...) era un anti socialismo. El cambio al Eguren fue muy brusco. Allí nos dieron ideas libertarias, nos hicieron notar la plusvalía" (TVPerú, 2014). Ciertamente, en el nuevo colegio tuvo la oportunidad de ser formado por maestros que le mostraron la realidad socioeconómica peruana desde una posición socialista, "con profesores que lloraban cuando nos explicaban la revolución francesa y nos hacían llorar también" (Martínez, 2008, p. 24). Sin embargo y sin lugar a dudas, la consecuencia más importante de su traslado al colegio Eguren fue el encuentro con Carlos Hayre.

Carlos Humberto Hayre Ramírez fue un guitarrista, contrabajista, compositor y arreglista peruano, nacido en Barranco el 28 de junio de 1932. Vivió su adolescencia en Surquillo, aprendiendo a tocar la guitarra a los catorce años, desarrollando su talento de tal forma que, tan solo dos años después, algunos músicos experimentados lo solicitaban (Serrano y Valverde, 2000). Tuvo una rígida formación en teoría musical, armonía y guitarra clásica bajo

la conducción de renombrados maestros de la época como Giordano Carreño Blas, Víctor Toledo Burgos, Juan Brito y Manolo Ávalos (García, 2021).

Hayre conoció a Manuel Acosta Ojeda el año 1947⁹, con quince y diecisiete años respectivamente. Formaron un grupo de amigos que acompañaban al adolescente guitarrista en las veladas. Inmediatamente, Hayre sintió un “cariño fraterno” por Acosta pues él era el único entre los amigos que se quedaba despierto cuando Hayre interpretaba en su guitarra a Tárrega, Albéniz, Granados o Chopin (Martínez, 2008). Por su parte, Acosta Ojeda escribía pequeños panfletos de humor político que hacían reír a sus compañeros. Finalmente, Hayre le propuso a Acosta que escribiera letras de canciones, hecho que Acosta recuerda de esta manera: “(Carlos Hayre) me decía: En lugar de escribir estas cojudeces ¿por qué no haces letras? Si quieres yo le pongo música” (Martínez, 2008, p. 26). Así, a fines de 1947, la nueva sociedad compuso sus dos primeras canciones: “Oro y virtud” y “Siempre”. Acosta Ojeda abandonó la secundaria, dedicándose al aprendizaje autodidacta de la música y la literatura, e iniciando, junto a Hayre, su carrera artística como exponente de la música criolla de Lima (TVPerú, 2014).

Figura 10. Joven Manuel Acosta Ojeda



Fuente: Manuel Acosta Ojeda. El eterno incrédulo. (Cisneros, 1959).

⁹ En un vídeo en YouTube titulado “Carlos Hayre” del usuario Diego Giannoni (2013), Hayre es consultado por el investigador Fred Rohner acerca de su primer encuentro con Acosta. Hayre refiere que se conocieron en un paradero en Surquillo al bajar del mismo tranvía.

2.3.3. Inicios de la carrera artística

Acosta Ojeda y Hayre, hacia fines de la década del 40, recorrieron diversos centros sociales musicales, locales, instituciones, peñas, compartiendo con los referentes más célebres de la música criolla limeña de aquellos años, entre los que se puede mencionar a Alejandro Ayarza “Karamanduka”, Miguel y Víctor Almenerio, Juan Quintana “el Canario negro”, Porfirio Vásquez e hijos, los hermanos Victoria y Nicomedes Santa Cruz, los hermanos Ascues y Luciano Huambachano (Cisneros, 1959). Para ellos interpretaron sus novísimas obras, a veces, sin revelar su autoría, pues muchos de estos maestros criollos eran muy recelosos de quienes entraban a sus círculos sociales y artísticos. El dúo ya tenía nuevos títulos para estrenar: “Adiós y sombra”, “Triste ausencia” y “Ya se muere la tarde” (Martínez, 2008).

El talento de Acosta para escribir las letras empezó a ser reconocido por los artistas contemporáneos, quienes distinguieron una calidad lírica que había dejado de ser usual en las últimas décadas en las letras de los valeses. Dice el músico e investigador Marino Martínez:

Un conocedor de las formas literarias clásicas, del soneto, por ejemplo. Y si prestamos atención solamente a su lírica, vamos a encontrar que esa lírica tiene un cuidado que solamente puede provenir de quien ha estudiado esas formas de la literatura (TVPerú, 2014).

Su círculo bohemio surquillano, conformado por escritores y poetas consagrados como Juan Gonzalo Rose, Francisco Bendezú, Alejandro Romualdo y Julio Ramón Ribeyro¹⁰ (TVPerú, 2014), tuvo que influir también de forma decidida en el nivel lírico de sus letras:

La obra de Acosta Ojeda, en verso y melodía, inicia la era romántica del vals peruano, lo enriquece con nuevas armonías y hace de cada pieza un auténtico poema de amor, digno de figurar en cualquier antología poética (Serrano y Valverde, 2000, p. 204).

¹⁰ Acosta Ojeda reconoce aparecer como el personaje llamado “el sabido” junto a otros amigos bohemios en la célebre novela “Los geniecillos dominicales” del escritor Julio Ramón Ribeyro publicada en 1965 (Martínez, 2008).

Brevemente, Acosta y Hayre integraron el conjunto de música cubana “Pinar del Río” (Martínez, 2008), para luego iniciar proyectos artísticos por separado: entre 1948 y 1950, Acosta Ojeda integró el Trío Surquillo junto a Rómulo Palavicine y Gerardo Hernández; y el dúo Los Dones entre 1951 y 1954 (TVPerú, 2014). Hasta este momento, Acosta había escrito las letras de las canciones que Hayre musicalizaba.

Existe una historia, aparecida en diversas páginas web de divulgación de arte criollo peruano, que cuenta que el compositor Luis Dean menospreció a Acosta por no componer la música de sus canciones. “Una observación hiriente lo animó a producir su primer vals con letra y música propia. Tomó valor, pues se creía incapaz de componer música adecuada” (Cisneros, 1959).

Esto significó una especie de disparador: Acosta Ojeda compone por primera vez la letra y la música de un vals al que tituló “En un atardecer” en 1954. La calidad lírica y musical de esta obra logra que el dúo Campos – Wetzell la estrenaran en 1955, consiguiendo un éxito importante y pronto el trío Los Chamas, muy afamados en aquellos años, la grabarían en 1956, poniendo el nombre del joven compositor a la vista de los grandes autores e intérpretes (Serrano y Valverde, 2000).

“En un atardecer” es un vals inspirado en los crepúsculos de las tierras sureñas de donde provinieron sus padres, Arequipa y Moquegua, y en la tristeza de sus yaravíes, que son los cantos del lamento y el amor. Cuando Los Chamas la estrenaron en Radio “El Sol” en 1956, el presentador advierte la presencia de Acosta y lo presenta, lo que provoca una gran ovación del público. “(...) la ovación ensordecedora anonadó a Manuel Acosta Ojeda, que de pie quedose electrizado mientras las lágrimas recorrían sus mejillas. Pese a su pesimismo, había triunfado” (Cisneros, 1959).

2.3.4. “Madre” y el reconocimiento total

Acosta Ojeda había escrito la letra de “Madre” en mayo de 1954, un sábado víspera del día de la madre. Según cuenta él mismo, la escribió como un descargo de conciencia, pidiendo perdón por los errores cometidos. Dos años después, Acosta musicaliza su letra y se la presenta a Los Chamas, quienes, luego del éxito de “En un atardecer”, la graban y estrenan en 1957, convirtiéndola en el vals más cantado y recordado del compositor (TVPerú, 2014). Es, realmente, un disfrute la manera en que el autor cuenta esta historia:

La hice en “El Silletazo”¹¹, que era Santa Rosa con Gonzales Prada. (...) Veníamos de una serenata, con un grupo de amigos que cantábamos mal, pero tocábamos peor. Era víspera del día de la madre, sábado, y en una cajetilla de “Cigarrillos Nacional”, que era lo más bajo del proletariado, la abrí por la parte blanca y empecé a escribir, pero no con intenciones de una canción -aún no había hecho mi primera canción- sino como un descargo. Terminé y la guardé, me olvidé por completo. Cuando en el ‘56 me cantan Los Chamas “En un atardecer”, en Radio El Sol, que Elías Rojas me presenta y el aplauso fue tan tremendo que yo no podía sentarme, porque yo nunca había estado en un aplauso así en una radioemisora. Entonces, venía el día de la madre y me acordé de mi letra. Le puse una melodía un par de veces y la llevé a Los Chamas. Era primeros días de mayo y aprendí las reglas del comercio: no puedes hacer una canción a la madre en mayo, pues. Debes hacerla en diciembre, o una campaña de navidad empezarla en agosto. Todo es comercial, todo se ha vuelto objeto. Entonces me reprimieron, casi me pegan: “Pobre de ti que le enseñes a nadie, ¡calladito!” Así que me quedé callado y la fueron practicando todo un año. En el año ‘57 la graban. Fue una cosa maldita el día que la estrenan en Radio La Crónica. Presentaba Daniel Odría y cuando canta “Pajarito”, se acordó en la parte que recita: “esas arrugas se formaron pensando: ¿dónde estará mi hijo?” ... ¡se pone a llorar! (...) Juan Gonzalo Rose me dice que la carga emocional que tiene esa canción es la sinceridad, no ninguna intención de hacer metáforas, (...) esa es la ventaja de la canción sincera. (Peruanos en su salsa, 2010).

A partir de aquí, Manuel Acosta Ojeda será respetado y valorado como un notable compositor de vales criollos. Fue considerado como integrante de la generación de compositores pertenecientes a la llamada “Época de oro” de la canción criolla, junto a otros principales compositores como Chabuca Granda, Augusto Polo Campos, Mario Cavagnaro, Luis Abelardo Núñez y Alicia Maguiña (Serrano y Valverde, 2000). Inclusive, se les reconoce como

¹¹ El periodista y escritor Eloy Jáuregui en su artículo “Crónica: El Toro salvaje” sobre Edmundo Quiñones “Negro mundo”, personaje popular de peleas callejeras en Surquillo, dice: “Obvio que de lo que se hablaba era de las tremendas trompeaderas de “Negro mundo” en las épocas en que el compositor Manuel Acosta Ojeda componía el valse “Madre” y era un bohemio diplomado y trashumante de los bares el “Taca taca”, el “Michú”, “El Silletazo” y el “40 voces” (2014).

innovadores de la música criolla tradicional, presentando nuevos estilos y tendencias durante la década del 50, en una época en la que esta música deja de ser patrimonio exclusivo de los sectores proletarios y obrero, y los otros sectores sociales y económicos la reclaman como suya (Romero, 1988).

Este nuevo estilo de canción criolla provoca que los intérpretes jóvenes de aquella época busquen a los nuevos compositores para cantarlos. Acosta confiesa que eso fue una suerte, además, porque los compositores consagrados como Eduardo Márquez Talledo, Pablo Casas o Pedro Espinel, no daban sus obras a los cantores nuevos (Peruanos en su salsa, 2010).

Al triunfo de “Madre” le siguió “Cariño” (1960). Nuevamente, Los Chamas consiguen convertir una canción de Acosta en éxito comercial. De inmediato, otros artistas comienzan a interpretar sus canciones: “Rumor de manantiales”, “Si tú me quisieras”, “Puedes irte”, “Dulce agonía”, etc.

El músico y compositor Jorge Madueño explica que muchas de las canciones de Acosta empezaron a ser interpretadas por diferentes grupos, conjuntos e intérpretes criollos, quienes distinguen la excelencia poética en los textos del autor, pero también la calidad de sus melodías y armonías, distintas a lo escuchado anteriormente. Algunos de estos intérpretes, continúa Madueño, reconocen a Acosta como “el siguiente después de Pinglo” (TVPerú, 2014).

Sin embargo, Acosta Ojeda advierte que en su adolescencia él prefería los boleros y que Hayre tocaba música cubana, música académica y jazz; ninguno de los dos conocía las composiciones de Felipe Pinglo (Martínez, 2008). No obstante, los estudiosos que, de alguna manera, han revisado la obra de Acosta Ojeda, coinciden en destacar la originalidad y complejidad de sus melodías y armonías.

Por su parte, Acosta Ojeda, bajo la influencia musical del guitarrista Carlos Hayre, elevó el nivel de las letras del vals hasta la categoría de poemas e inauguró nuevas armonías, desconocidas hasta ese momento (p. 198). (...) Los grandes compositores de la canción criolla son aquellos que han marcado un estilo propio e inconfundible, como sucedió con las creaciones de Felipe Pinglo y Chabuca Granda. Desde ese punto de vista, Manuel Acosta Ojeda es paradigmático (Serrano y Valverde, 2000, p. 204).

Se ha contado una anécdota que grafica el modo en el que Acosta proponía formas melódicas y armónicas completamente nuevas y, al mismo tiempo, mantenía un alto nivel de

compenetración y entendimiento con Carlos Hayre. En 1964, durante la grabación de “Canción de fe”, los experimentados guitarristas Carlos Montañez, Octavio Ticona y Federico Dávila no pudieron acompañar una parte de la canción. “Tú (Carlos Hayre) llegaste cuando ellos decían que no entraba y tú dijiste ‘¿Cómo que no?’, y marcaste el acorde y seguimos...” (Martínez, 2008, p. 163).

Aun así, también los críticos consideran que esta calidad musical significó una de las razones del rechazo de las disqueras por la obra de Acosta. “Manuel fue aislado y su obra boicoteada no sólo por la audaz innovación poética y musical que impulsó junto con su compadre Carlos Hayre, sino ante todo por sus opciones políticas” (Manrique, 2015). Sobre estas razones se reflexionará en el acápite a continuación.

Figura 11. Carlos Hayre, Manuel Acosta Ojeda y Nicomedes Santa Cruz



Fuente: Testimonio sobre Manuel Acosta Ojeda en Lamula.pe.

2.3.5. Espíritu sindicalista y el rechazo de las disqueras

La vocación sindicalista de Manuel Acosta Ojeda, influido sin duda por la historia de su padre Alejandro, no se dejó esperar. En 1961 y hasta 1964 fue secretario del Sindicato de Artistas Folklóricos del Perú – SITAFP (TVPerú, 2014). Esta institución fue creada a principios de la década del '60 ante “la ausencia de políticas culturales que dignifique el trabajo del artista andino” (Fabián, 2022, p. 33). Posteriormente, en 2006, el sindicato cambió de nombre por Sindicato de Trabajadores, Artistas, Intérpretes, Autores, Compositores Folcloristas y afines del Perú – SITAFPERU (Molina, 2017).

Su obra musical sintonizó con sus prácticas sindicalistas. A partir de 1960, sus canciones adquirieron un fuerte contenido social (TVPerú, 2014). En 1962, compuso “Mi Navidad”. Acosta cuenta que la escribió por encargo de María Delgado (1900-1990), esposa y primera dama del presidente Manuel Odría. Ella participó de un concurso de televisión que le encomendó la tarea de pedirle a Acosta que escribiera una canción sobre el niño pobre peruano (Acosta, 2001). Los versos finales de la canción dicen: “Solo pido una caricia que alumbre mi Navidad, yo solo pido justicia, yo no quiero caridad”.

En 1963, Acosta presenta “Javier vive en el aire”, un cancionero como homenaje al poeta joven guerrillero Javier Heraud, quien fuera asesinado por la policía peruana en el río Madre de Dios el 15 de mayo de 1963 cuando intentaba ingresar al Perú como integrante del Ejército de Liberación Nacional. Casi en paralelo, Chabuca Granda presenta también un ciclo de canciones dedicadas al poeta Heraud (Romero, 2015). A diferencia de Granda, Acosta era un convencido de su opción política de izquierda: compartiendo su música y sus ideas en organizaciones barriales, sindicatos de obreros, haciendo suyas sus luchas reivindicativas (Manrique, 2015).

Figura 12. Portada del álbum “Canción Protesta” (1968)



Fuente: Discogs.com.

Así, la producción de obras y álbumes no se detuvieron: “Cantan los autores” en 1965, reunió en un trabajo compartido a los compositores consagrados: Eduardo Márquez Talledo, Pablo Casas y Luis Abelardo Núñez. Después publicó el álbum “Canción protesta” en 1968 junto con el cantante y compositor de música andina Ernesto Sánchez Fajardo “Jilguero del Huascarán”

(Manuel Acosta Ojeda: poeta de la canción popular, 2003), en cuya contraportada se puede leer:

Este disco intenta llevar a las mayorías el mensaje de varios artistas e intelectuales peruanos que sentimos auténtica e incontenible emoción por el dolor, la miseria y la explotación de nuestros hermanos de la ciudad y el campo; y lo hacemos nuestro. He aquí nuestra primera piedra. Nuestro aporte al Perú todo (Acosta, 1968).

La llamada “Época de oro” de la música criolla en el Perú, acontecida entre los años 1950 y 1970 según ciertos autores (Lloréns y Chocano, 2009; Romero, 1988), transformó de diversas maneras la práctica musical de los compositores e intérpretes criollos y, por supuesto, las propias características de la música. En principio, la demanda de estos géneros superará a los públicos tradicionales y populares para llegar a las clases aristocráticas que antes los habían desdeñado. Inclusive, los gobiernos de turno implementarán medidas para difundir esta música y convertirla en símbolo de identidad y unidad nacional. Las radioemisoras estrenarán cada semana canciones nuevas, con la consecuente contratación de artistas y compositores con sueldos fabulosos. Sin embargo, el alto costo de la gran popularidad de la canción criolla de esta época lo pagará la calidad de las obras (Lloréns y Chocano, 2009).

Las canciones perdieron la ternura, dice Acosta Ojeda (Peruanos en su salsa, 2010). La música se aceleró para convertirse en piezas bailables de corta duración y las temáticas líricas perdieron profundidad, así como su calidad poética.

Luego, Mario Cavagnaro, alto ejecutivo de la fábrica de discos Sono Radio, lanzó al mercado el Popurrí, donde cantaban diez o más artistas famosos, 60 o más valeses en 20 minutos, tiempo que duraba la "cara" de un disco long play, 20 segundos para cada valse. Esto hizo mucho daño, pues cada canción casi siempre tiene tres partes, la primera plantea el problema, la segunda las posibilidades y la tercera la solución, entonces en el popurrí nunca se cantaba lo más hermoso del valse (Acosta, 2011).

Pero también pagaron los compositores. Quienes manejaban la industria discográfica y los medios de comunicación presionaron para que solo se grabase aquella música que rendía dividendos. Algunos autores fueron discriminados para favorecer a otros cuyas aspiraciones

coincidían con los intereses de los dueños de las disqueras (Lloréns y Chocano, 2009). Acosta Ojeda fue, entonces, discriminado.

Uno de estos ensanchamientos del corazón más importantes en mi vida fue hacia dentro. Había regresado de Europa, lo que me permitió constatar el abusivo trato de las disqueras en el Perú. Al reclamar esta situación, fui vetado de hecho por los sellos, que no solo no me grababan, sino tampoco a ninguna composición mía cantada por otro, como me confió Roberto Tello¹² (Acosta, 2015).

El investigador Marino Martínez lo explica de esta manera:

La empresa discográfica no fue muy generosa con Manuel Acosta Ojeda; fue, mas bien, mezquina, porque los conjuntos que hubo en ese tiempo, no lo grabaron, salvo Los Chamas. No tuvo acogida, pero no por falta de calidad literaria o musical, sino por otros argumentos extra musicales, por un tema ideológico: Manuel Acosta Ojeda ha sido siempre un hombre de izquierda. (TVPerú, 2014).

Se le reconoce a Manuel Acosta Ojeda haber asumido el liderazgo de una corriente alterna de producción musical no alineada con los cánones impuestos desde la industria. Un movimiento artístico marginal que no encuentra espacios en los medios de difusión ni una amplia base social donde difundir sus obras. “Esta línea, por otra parte, conserva la inclinación a componer vales y otros géneros criollos con letra ‘social’ o ‘testimonial’. Pero, a la vez, es poco conocida precisamente porque no recibe apoyo de ningún tipo” (Lloréns, 1983, pp. 88).

La actitud contestataria de Manuel Acosta Ojeda, siguió reflejándose en la composición de obras con un alto contenido social y político. Publicó “El nuevo día” (1974), álbum realizado junto a Luis Abelardo Núñez y dedicado a las luchas sociales de los trabajadores.

El nuevo día, título que refleja nuestros viejos sueños de poseer una canción popular limpia y digna, en una patria grande y libre. Casi todas las canciones de este disco fueron compuestas por nosotros, en el momento, delante de los campesinos, junto

¹² Roberto Tello, mejor conocido como “El caballero de la canción criolla”, fue un exitoso cantante peruano que popularizó canciones emblemáticas del repertorio criollo como “El espejo de mi vida”, “El rosario de mi madre” y “La historia de mi vida”, todas del compositor Mario Cavagnaro. Murió en Lima en junio de 2015, un mes después de la muerte de Acosta Ojeda.

a los pescadores, al lado de los mineros, tomando, y tocando con ellos, cantando y llorando con ellos. Tal vez no sean nuestras mejores canciones, pero sí, son muy sinceras (Acosta, 1974).

“El poeta de la canción peruana” se publicó en 1978. Además, desde 1970 presidió La Sociedad de Autores y Compositores del Perú (SAYCOPE), fundada en 1960 por un notable grupo de compositores entre los que aparecen César Miró, Chabuca Granda, Filomeno Ormeño, Lorenzo Humberto Sotomayor, Nicomedes Santa Cruz, Serafina Quinteras, Amparo Baluarte, Eduardo Márquez Talledo; una institución que buscaba ser una alternativa honesta y transparente a la antigua Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC) (Serrano y Valverde, 2000). “Sea crea SAYCOPE en el año ’60 y fuimos satanizados inmediatamente de traidores, de haber roto la unidad, pero seguimos trabajando” ¹³(Cable Mágico Cultural, s/f).

2.3.6. Amor por el Perú

Desde SAYCOPE y como consecuencia de su gran sensibilidad artística y humana, Acosta se acercó a la música de todo el Perú, prestando particular interés por la música andina. En oposición al comprobado menosprecio del criollo por los inmigrantes andinos, Acosta comprendió que no era posible construir una verdadera nación sin conocer y respetar las diferencias culturales. Compartió con importantes exponentes de la música andina nacional como Roberto Ojeda Campana, Armando Guevara Ochoa, Ernesto Sánchez Fajardo “El Jilguero del Huascarán”, Pastorita Huaracina, Nelly Munguía, Picaflor de los Andes, Flor Pucarina y otros más. Con ese mismo respeto y cariño, compuso algunos huaynos, yaravíes y mulizas (TVPerú, 2014) y produjo el álbum “Historia de la música minera del Cerro de Pasco” del Conjunto Libertad.

Entre 1968 y 1971, el compositor viajó por diversos países de Europa. En Bulgaria participó del IX Festival de la Juventud, un evento de conocida orientación izquierdista (TVPerú, 2014); realizó una gira por Berlín, Praga y Moscú auspiciado por el Ministerio de Cultura de Berlín; estuvo en París con los escritores peruanos Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique y allí tuvo un encuentro divertido con Carlos Barral, uno de los dueños del sello Seix Barral,

¹³ Cabe mencionar que esta lista de compositores fundadores de SAYCOPE, poco tiempo después abandonan a Acosta en el liderazgo de la institución, creando incluso otra sociedad paralela (Sociedad peruana de autores y compositores – SPAC).

quien le propuso editar sus experiencias de vida¹⁴ y otra propuesta para quedarse en Moscú a estudiar musicología invitado por el célebre compositor soviético de origen armenio Aram Khachaturian, con quien entabló una buena amistad (Martínez, 2008).

Abrumado por la tentación de quedarse en Europa a estudiar, escribió las tres primeras cuartetos de “Chola linda”, un vals dedicado al Perú.

La nostalgia y el cariño agradecido por nuestro pueblo me hicieron llorar, recuerdo. Ya aquí, me encontré con un montón de cosas que había escrito en Europa, que estaban botadas, porque escribir es una forma de no llorar mucho. Estaba solo... cuando lo recuerdo, me da una especie de frío, carajo (Martínez, 2008, p. 138).

De regreso al Perú, se casó en Lima en 1972 con Rebeca Román y tuvieron una hija única, Celeste Acosta Román (TVPerú, 2014).

Figura 13. Manuel Acosta Ojeda en Europa (1971).



Fuente: Archivo familia Acosta. (Martínez, 2008).

Incursionó como actor en algunas películas nacionales como Harawi (1970), La familia Orozco (1976) y Gregorio (1984), producida por el Grupo Chaski y que tuvo una importante

¹⁴ En su libro de memorias titulado “Permiso para vivir” (1993), el escritor Alfredo Bryce Echenique escribe: “La madrugada seguía totalmente nocturna y cubierta de nieve cuando decidí acompañar a un Carlos que nos maldecía a Mario Vargas Llosa y a mí por haberlo estafado con novelas que para nada pintaban la realidad peruana como acababa de descubrir en boca de ese genio”. Con el nombre Carlos hace referencia a Barral y el “genio” es Acosta Ojeda.

repercusión en la sociedad peruana. Acosta interpreta al padrino de Gregorio, el niño que junto a su familia abandona su pueblo andino para sobrevivir en la capital.

Además, ha sido un prolífico escritor, siendo redactor principal de Ricchay (1961) y director de la revista popular Coliseo (1972-1975).

Venciendo carencias y dificultades, junto con el periodista Antonio Muñoz creamos la revista de arte popular Coliseo, referencia al Coliseo Nacional, verdadero refugio limeño de la música andina. Escribían intelectuales de la talla de Juan José Vega, Josafat Roel, César Pajuelo y César Lévano. Algunos creían que se trataba de un cancionero y nos reclamaban cuando, después de comprarla, veían que era un intento por demostrar la importancia de lo popular (Acosta, 2015).

Así mismo, fue colaborador en los diarios El Peruano, La Crónica, El Comercio, La Prensa, La República y las revistas Oiga y Caretas (Manuel Acosta Ojeda: poeta de la canción popular, 2003). En sus artículos, Acosta reflexiona acerca de la música popular peruana desde una perspectiva histórica y política, apoyado en un amplio conocimiento producto de sus investigaciones y, sobre todo, de la convivencia con los viejos maestros.

Su enorme sabiduría sobre la música, la historia y la sociedad peruanos le permitió publicar dos libros: “Felipe de los pobres: para un estudio científico de la vida y la obra del gran maestro Felipe Pinglo Alva”, publicado en 1999; y “Aportes para un mapa cultural de la música popular del Perú”, publicado en 2015, pocos meses antes de su fallecimiento.

Figura 14. Manuel Acosta Ojeda y Carlos Hayre



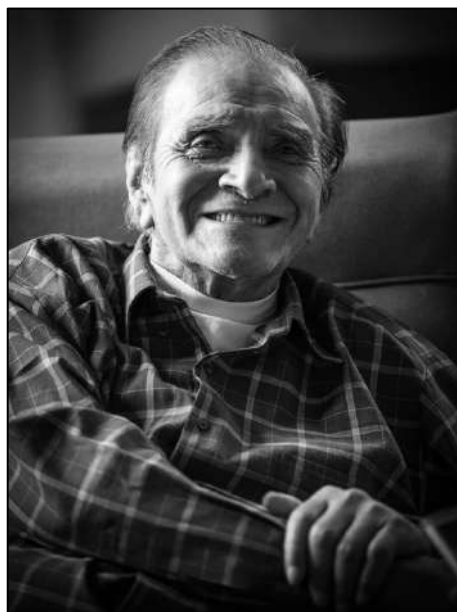
Fuente: Archivo familia Acosta. (Martínez, 2008).

Condujo los programas radiales “Música del pueblo” entre los años 1966 y 1968, y “El Herald musical” durante 14 años a través de Radio Nacional, programa que su hija Celeste Acosta continúa produciendo y conduciendo, difundiendo la música popular del Perú.

En el año 2003, Manuel Acosta Ojeda fue distinguido con la Medalla de Honor de la Cultura Peruana del Instituto Nacional de Cultura; y en 2008, junto a Carlos Hayre, fueron condecorados por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Carlos Hayre fallece en Lima el 19 de julio de 2012 a los 80 años. Manuel Acosta Ojeda fallece en Lima en la madrugada del 20 de mayo de 2015 a los 85 años, en el Policlínico Grau. Sus restos fueron velados en las instalaciones del Museo de la Nación, con presencia de distinguidas personalidades de la cultura y el arte nacional.

Figura 15. Manuel Acosta Ojeda



Fuente: fotografía de Norman Córdova Japay en andina.pe

Nelson Manrique (2015), en su homenaje por el fallecimiento del autor, escribe que la muerte de Acosta coincide con la crisis de la cultura criolla, fácilmente evidenciable en la decadencia económica y cultural de quienes deberían cuidarla. La firme posición política de Manuel Acosta Ojeda,

su militancia de izquierda, ese brindar gratuitamente su arte a su pueblo en barrios, gremios, sindicatos, lo distanciaba de la mentalidad individualista criolla. Pero en el Perú precarizado de los tiempos del neoliberalismo entraron en crisis las organizaciones obreras, los sindicatos y la base social que se identificaba con su propuesta (Manrique, 2015).

Es necesario, entonces, rescatar y difundir su obra que es el testimonio de una vida dedicada al conocimiento de la cultura peruana y todas las manifestaciones artístico culturales que de ella emanan.

3. Marco Metodológico

En los siguientes apartados se explicará el enfoque de la investigación, así como la metodología que se utilizará para el análisis de la obra de Manuel Acosta Ojeda.

3.1. Enfoque y alcance de la investigación

Roberto Hernández Sampieri (2014) recoge las opiniones de diversos autores para precisar cuándo debemos elegir un enfoque cualitativo en una investigación:

El enfoque cualitativo se selecciona cuando el propósito es examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados. (...) El enfoque cualitativo es recomendable cuando el tema del estudio ha sido poco explorado o no se ha hecho investigación al respecto en ningún grupo social específico (p. 358).

La presente investigación, por lo tanto, es de enfoque cualitativo y de alcance exploratorio pues se desea, justamente, explorar los rasgos melódicos, rítmicos, armónicos y líricos de la obra del compositor Acosta Ojeda, reconociendo la red de significados implícitos y relacionándolos con el contexto social y cultural del autor. Con esa finalidad expuesta, se utilizarán las tres metodologías de análisis explicadas en el marco teórico.

3.2. Metodología para el análisis de la obra de Manuel Acosta Ojeda (MAO)

Del universo de canciones que conforman la obra de Manuel Acosta Ojeda (MAO), se ha elegido una muestra de siete piezas: Madre (1954), En un atardecer (1955), Cariño (1956), Dulce agonía (1957), Así te quiero (1958), Canción de fe (1964), y Chola linda (1971). A pesar del afán por abarcar todas las etapas de su desarrollo como compositor, finalmente se impuso la importancia histórica de las cinco piezas de la década del '50.

Para cada una de las canciones designadas se identificarán los parámetros de expresión musical según la lista de verificación planeada por Tagg (1982). Este primer análisis se hará sobre las transcripciones de los registros sonoros de las interpretaciones de los conjuntos criollos Los Chamas (Madre, En un atardecer), Fiesta criolla (Dulce agonía), Abelardo Vásquez (Así te quiero) y del propio Manuel Acosta Ojeda (Cariño, Canción de fe y Chola linda), por lo

que solo se tomarán en cuenta los cuatro primeros aspectos de la lista de verificación, poniendo atención a los aspectos del proceso metodológico de Cardona (2010):

Tabla 3. Aspectos de análisis de parámetros de expresión musical para la obra de MAO

Número	Aspectos de análisis	Detalle del aspecto
1	Estructuras ideológicas	Actitudes, opiniones y estereotipos extraídos del texto lírico de la obra; así como el “modelo de contexto”, que son datos técnicos y de significado de la obra.
2	La estructura formal	Secciones, períodos, frases y semifrases melódicas, motivos e incisos, presentados en forma gráfica.
3	Aspectos rítmicos	Estructuras rítmicas, tipos de inicios de frase.
4	Aspectos melódicos	Contornos, cimas, cumbres, saltos, cadencias melódicas.
5	Aspectos armónicos	Progresiones armónicas, ritmo armónico, cadencias armónicas.
6	Orquestación	Voces, instrumentos, soporte rítmico armónico.

Fuente: Análisis de la canción popular colombiana El Camino De La Vida (Cardona, 2010).

Con el propósito de profundizar en los primeros significados de los parámetros de expresión musical, se realizará un análisis de los contornos melódicos con la aplicación del diagrama de Luiz Tatit y poniendo atención a sus teorías referidas a los procesos de creación de significados (Tatit, 2003). Buscando una aplicabilidad inmediata, se tomará como modelo el diagrama adaptado de Moro (2010) al que se añadirá la columna con el indicador de compás y la columna con los nombres de las notas sobre los espacios interlineales.

Figura 16. Diagrama para el análisis de los contornos melódicos de la obra de MAO.

3/4	Fa		ya		
	Mi		cu		con
	Re#				
	Re		no bre		su gro
	Do#		che		ne
	Do				
	Si				
	La#				cres
	La	La			pón
		Rem	Rem	La7	Rem

Fuente: Elaboración del autor.

Algunos compositores de la “Generación de Pinglo” (1920 – 1940) y de la llamada “Época de oro de la canción criolla” (1940 – 1970), son reconocidos como generadores de nuevos estilos y abarcan en sus composiciones diferentes variantes del vals criollo y otros géneros musicales de la costa peruana. Este compendio de composiciones interpretadas por artistas que estuvieron activos entre los años ‘40 y ‘80 del pasado siglo, servirá como material de

comparación interobjetiva (IOCM) para la identificación de musemas e ítems de código musical (IMC), siguiendo el método de análisis de Tagg (1982).

Tabla 4. *Material de comparación interobjetiva (IOCM) para esta investigación*

Número	Canción	Compositores	Intérpretes
1	Alma, corazón y vida	Adrián Flores Albán	Los Embajadores Criollos
2	Amargura	Sixto Prieto / Laureano Martínez Smart	Los Trovadores Limeños
3	Anita	Pablo Casas Padilla	Los Chamas
4	Cada domingo a las doce	Augusto Polo Campos	Arturo "Zambo" Cavero
5	Callejón de un solo caño	Victoria Santa Cruz / Nicomedes Santa Cruz	Victoria Santa Cruz
6	Cariñito	Erasmus Díaz	Jesús Vásquez
7	Como una rosa roja	Gladys María Pratz	Lucha Reyes
8	Corazón	Lorenzo Humberto Sotomayor	Jesús Vásquez
9	Cuando llora mi guitarra	Augusto Polo Campos	Los Morochucos
10	Despertar	Carlos Hayre	Los Chamas
11	El guardián	Julio Flores / Juan Peña Lobatón	Los Chamas
12	El plebeyo	Felipe Pinglo	Los Trovadores del Perú
13	Estrellita del sur	Felipe Coronel Rueda	Los Morochucos
14	Evocación eterna	Raúl Valdivia	Centro Musical Unión
15	Fina estampa	Chabuca Granda	Los Morochucos
16	Hilda	Alberto Haro	Los Embajadores Criollos
17	Historia de mi vida	Mario Cavagnaro	Los Morochucos
18	Jamás impedirás	José Escajadillo	Lucha Reyes
19	La flor de la canela	Chabuca Granda	Los Chamas
20	Nube gris	Eduardo Márquez Talledo	Eduardo Márquez Talledo
21	Nuestro secreto	Félix Pasache	Arturo "Zambo" Cavero
22	Nunca podrán	Adalberto Oré Lara	Luis Abanto Morales
23	Pescadorita	David Suárez	Pedro Otiniano
24	Si un rosal se muere	Juan Gonzalo Rose / Víctor Merino	Rafael Matallana
25	Sueños de opio	Felipe Pinglo	Pedro Espinel
26	Todos vuelven	César Miró / Alcides Carreño	Jesús Vásquez
27	Viva el Perú y sereno	Alicia Maguiña	Alicia Maguiña
28	El huerto de mi amada	Felipe Pinglo	Los Trovadores del Perú

Fuente: Elaboración del autor.

El siguiente paso será la identificación de las estrategias compositivas de Acosta Ojeda y la confirmación de los significados de los musemas aplicando, en algunos casos, la sustitución hipotética (HS). Este paso será reforzado mediante el análisis poético inductivo según el modelo de la tripartición semiológica de Nattiez (2011). Será necesario aplicar la metodología cualitativa a través de la técnica de la entrevista para el análisis poético externo, registrando las conversaciones con Henry Guevara Díaz, amigo personal del compositor y con Marino Martínez, investigador y músico, conocedor de la obra del autor.

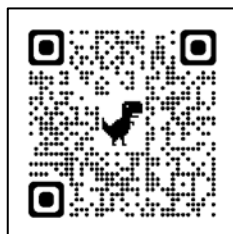
Finalmente, siguiendo la etapa ideológica del modelo de Tagg (1982), se relacionarán los hallazgos con el contexto histórico y sociocultural del autor, planteando cuestiones que contribuyan a la discusión y al desarrollo de nuevas investigaciones.

4. Desarrollo de la investigación

Se iniciará el proceso de análisis de las canciones de Manuel Acosta Ojeda presentando las diferentes estructuras que las conforman, de manera particular para cada caso, siguiendo la tabla "Aspectos de análisis de parámetros de expresión musical para la obra de MAO" presentada en la metodología para el análisis de la obra del autor. Como siguiente paso, se expondrán los musemas e ítems de código musical (IMC) hallados de forma general y sus ejemplos correspondientes según la comparación interobjetiva con obras similares.

4.1. Análisis de la canción "Canción de fe" (1964)

Figura 17. Código QR de "Canción de fe"



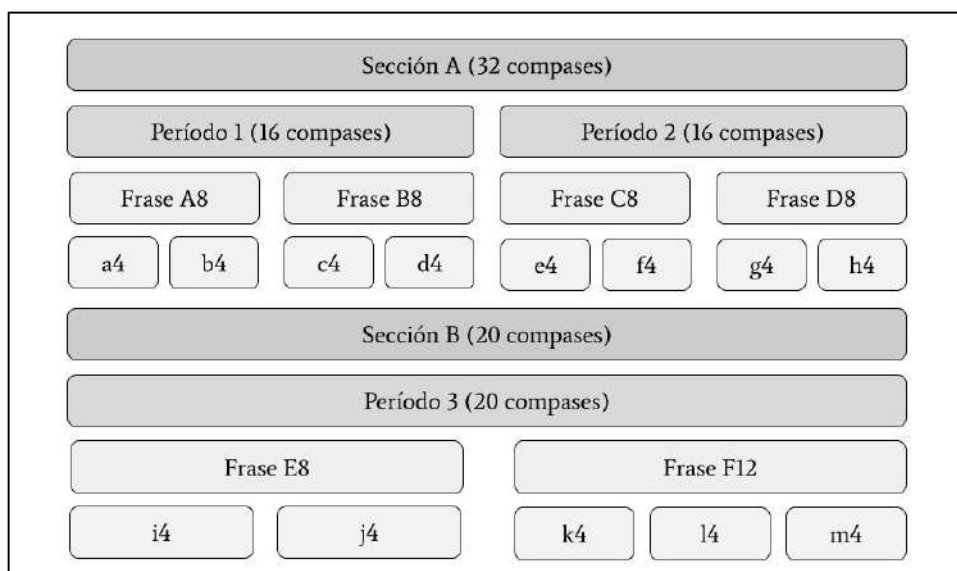
El vals "Canción de fe" fue compuesto en 1964 y grabado en el álbum "Canción Protesta" (1968) del sello de SAYCOPE, con el acompañamiento de los músicos Carlos Montañez, Octavio Ticona, Federico Dávila y Carlos Hayre. Interpretada por Manuel Acosta Ojeda, tiene un tiempo aproximado de 135 bpm.

4.1.1. Estructura formal

"Canción de fe" tiene dos secciones A y B. La sección A de 32 compases, está conformada por dos períodos de 16 compases; a su vez, cada período posee dos frases melódicas de 8 compases. Nuevamente, las frases melódicas están integradas por dos semifrases de 4 compases. La sección B tiene 20 compases divididos en dos frases melódicas de 8 y 12 compases. La frase de 12 compases tiene 3 semifrases de 4 compases. Esta disposición rompe con el formato clásico del vals popular, muy característico de los compositores previos a la época de oro del vals limeño (Felipe Pinglo, Eduardo Márquez Talledo, Pablo Casas, etc.).

La introducción instrumental de guitarras abarca 13 compases y, de igual manera, el interludio repite exactamente la melodía introductoria, abarcando también 13 compases antes del inicio de la segunda parte de la canción.

Figura 18. Estructura formal del vals *Canción de fe*



Fuente: Elaboración del autor.

4.1.2. Estructura armónica

La estructura armónica de "Canción de fe" está organizada en tres momentos correspondientes a los tres períodos que conforman la canción. El primer período (frases A8 y B8) se desenvuelve en la tonalidad de Do mayor, con presencia de acordes disminuidos de paso (Re#dim7 y Do#dim7). En la frase B8 aparece el acorde de IVm (Fa menor) por intercambio modal del modo eólico. La semifrase final muestra una progresión sobre el acorde de tónica con tensiones y una semicadencia con un dominante secundario V/V7 - V7 - V7#5 (Re - Sol7 - Sol7#5).

El segundo período comprende las frases C8 y D8. La armonía modula a la tonalidad de Mi bemol mayor usando la progresión II - V7 - I. Culmina con una cadencia perfecta con la progresión II - V7 - I.

El tercer período inicia con un breve paso a la relativa menor (Do menor) usando su dominante (Sol7). Regresa a Mi bemol mayor, aunque no resuelve inmediatamente. Aparecen el acorde

de IVm (La bemol menor) como intercambio modal y el dominante secundario V/II m (Do7). La sección culmina con cadencia perfecta II - V7 - I.

Tabla 5. Estructura armónica del vals Canción de fe

Secciones	Frases	Progresiones armónicas							
Sección A	A8	Dm	D#dim7	C/E	C#dim7	Dm7	G7#5	Cmaj7	D#dim7
	B8	Dm7	Fm7	C	C(#5)	C6	D9	G7	G7#5
	C8	Fm7	Bb7	Ebmaj7	C7	Fm7	Bb7	Bbm7	Eb7
	D8	Abmaj7	Bb7	Gm7	C7b9	Fm7	Bb7	Ebmaj7	Ebmaj7
Sección B	E8	G7	G7/B	D7/A	G7	Gm7b5	C7b9	C7b9	Fm7
	F12	Fm7	Abm7	Bb7	Gm7	C7b9	Fm7	Bb7	Gm7b5
		C7b9	Fm7	Bb7	Ebmaj7				

Fuente: Elaboración del autor.

4.1.3. Estructura rítmica melódica

El vals “Canción de fe” se encuentra en la tonalidad de Do mayor en sus dos primeras frases y luego modula a la tonalidad de Mi bemol mayor. Su rango melódico supera la octava, su nota más grave es Sol3 y la más aguda es Mi5.

Los contornos melódicos tienen, en su mayoría, movimientos descendentes que producen sensaciones de reposo.

Figura 19. Contornos melódicos descendentes en “Canción de fe”

The figure shows a musical staff in 3/4 time with a treble clef. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). Red lines connect the notes from G4 to A4, A4 to G4, G4 to F4, F4 to E4, E4 to D4, D4 to C4, C4 to B3, B3 to A3, and A3 to G3, illustrating descending contours. Chords are written above the staff: Dm (under G4), D#dim7 (under A4), C/E (under G4), C#dim7 (under F4), and Dm7 (under E4). The lyrics 'Yo cre o queal gún dí a laes pi na' are written below the staff.

Fuente: Elaboración del autor.

Las estructuras rítmicas de los inicios de frase de este vals son diversos pues el intérprete cambia constantemente el fraseo. No obstante, se puede determinar dos inicios de frase como los más recurrentes.

Figura 20. Estructuras rítmicas de inicios de frase más recurrentes en “Canción de fe”

Dm D#dim7 C/E
Yo cre o que al gún dí a
Dm7 Fm7 C
y se ha rá luz la du da

Fuente: Elaboración del autor.

Lo que parece ser una de las características más relevantes de la obra de Acosta, esta canción presenta varios saltos melódicos de intervalos de 6ta. mayor, 6ta. menor, 9na. mayor, 7ma. mayor, 8va. justa, 7ma. menor, tritono ascendente, 10ma. menor.

Figura 21. Saltos melódicos en “Canción de fe”

Bbm7 Cmaj7
8va justa 9na mayor
la muer te se ha rá ro sa
Abm7
10ma menor
los ni ños ten drán ri sa

Fuente: Elaboración del autor.

En tres oportunidades Acosta vuelve a elaborar su línea melódica a base de arpeggios con las notas de su armonía. Esto empieza a configurarse como una característica de su obra.

Figura 22. Melodías arpegiadas en el vals “Canción de fe”

Fuente: Elaboración del autor.

4.1.4. Estructura ideológica

Este vals está compuesto completamente en versos heptasílabos. "Yo creo que algún día" es el verso que inicia las dos primeras estrofas, de modo que queda afirmada la intención del autor. El autor cree firmemente que la situación precaria e injusta de la humanidad va a cambiar muy pronto. El antagonismo quedará resuelto a favor de la humanidad contra todo aquello que signifique lo inhumano. Diversos elementos simbolizan el estado inhumano: la espina, el hambre, la duda, la muerte, la moneda, el odio, la tristeza, la guerra y Dios. Dos estereotipos aparecen visiblemente marcados aquí: la idea del mundo ideal de amor y paz y la figura del hombre como representante de la humanidad. Todo debe transformarse en favor de él, incluso Dios¹⁵. Esta transformación está representada en el "color alma".

Tabla 6. Estructura ideológica del vals *Canción de fe*

Frase melódica	Letra	Contenido ideológico
A8	Yo creo que algún día La espina se hará rosa	Versos heptasílabos. Antagonismo. Confrontación de dos extremos en el que uno sale triunfante. Opinión: se vive en una situación de caos y miseria, pero eso pronto cambiará. Dios no ayuda a ese propósito siendo Dios. ¿Color alma?
B8	Y se hará luz la duda Y el hambre se hará pan.	
C8	Sí, yo creo que algún día Se morirá la muerte	
D8	Y será la moneda De amor y de verdad.	
E8	Ese día el hombre Será de color alma	

¹⁵ Sobre la relación Acosta – Dios se explicará en el acápite 4.4 Análisis poético inductivo y externo.

	Y el odio arrepentido Querrá volverse amor;	Estereotipo: ideal de mundo y el hombre como representante de la humanidad. Emisor: el autor. Receptor: la humanidad.
F8	Los niños tendrán risa, Los hombres tendrán paz; Dios se volverá hombre Y así se quedará.	

Fuente: Elaboración del autor.

4.1.5. Orquestación

Esta versión de "Canción de fe" de 1968 presenta dos guitarras melódicas en la introducción e interludio, acompañadas por una guitarra rítmica. Carlos Hayre completa el formato tocando el contrabajo. No hay presencia de percusión. Manuel Acosta Ojeda canta la voz solista.

4.1.6. Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit

El proceso de "pasionalización" para la creación de significados se produce cuando en el discurso melódico se presentan saltos y la ralentización del ritmo melódico, entre otros elementos musicales. Esto viene acompañado de un discurso lingüístico que apela a la emoción y a la esperanza.

Todas estas características se cumplen en este vals. La letra es un canto de esperanza por la transformación del mundo en el que vivimos y la melodía exhibe una notable cantidad de saltos melódicos, además de un ritmo melódico pausado de semifrases cortas y de silencios prolongados. Se puede ver la correspondencia melodía – letra en la primera frase A8 del vals:

Figura 23. Diagramas de Tatit para la frase A8 del vals "Canción de fe"

3/4	Mi			gún		
	Re#					
	Re					
	Do#					
	Do		Yo			
	Si				di	
	La #					
	La			cre		
	Sol#					
	Sol				que al	a
	Fa#					
	Fa			o		
				Rem	Re#dim7	Do/Mi

Fuente: Elaboración del autor.

3/4	Si	la es			
	La#				
	La	pi	rá		
	Sol#				
	Sol			ro	
	Fa#				
	Fa	na			
	Mi			sa	
	Re#				
	Re				
	Do#				
	Do				
	Si				
	La#				
	La				
	Sol#				
	Sol		se ha		
		Rem7	Sol7#5	Domaj7	Re#dim7

Fuente: Elaboración del autor.

Este patrón de motivos cortos, dos o tres sílabas cantadas por compás, saltos melódicos y compases silenciados, refuerzan el proceso de “pasionalización” unido a un texto lírico que relata, a través de varios símbolos, el sueño de la conversión. Esta estructuración del discurso melódico se repetirá en toda la canción.

4.2. Análisis de la canción “Madre” (1954)

Figura 24. Código QR de “Madre”



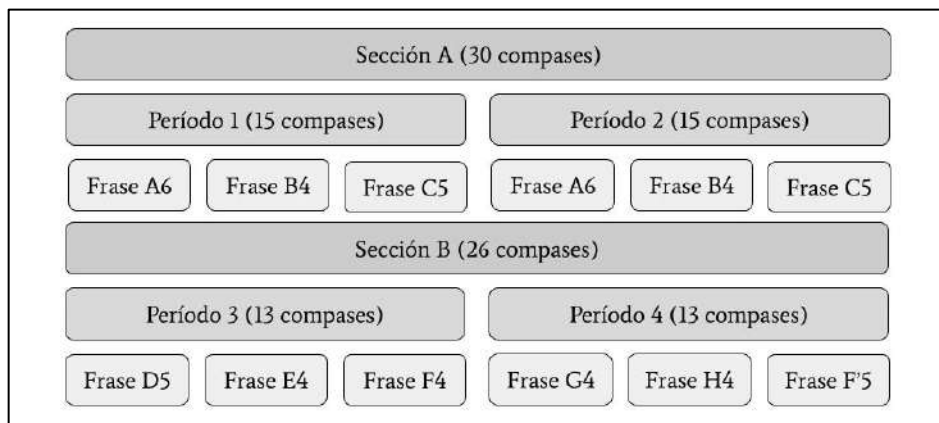
“Madre” es, tal vez, el vals más exitoso y recordado de Acosta Ojeda. Compuesto en 1954, tuvo que esperar tres años para ser grabado y estrenado por el Trío Los Chamas (1957). El audio que se puede escuchar, es la versión citada registrada en un disco de 45 rpm. del sello de Sono Radio. La velocidad de la canción es de 127 bpm. aproximadamente.

4.2.1. Estructura formal

El vals “Madre” tiene dos secciones A y B de 30 y 26 compases respectivamente. La sección A contiene un período de 15 compases, con tres frases melódicas de 6, 4 y 5 compases cada una. Este período se repite para completar los 30 compases. La sección B es de 26 compases y

cuyos dos períodos de 13 compases contienen 3 frases melódicas de 5 y 4 compases, tal como podemos observar en la figura. Además, el vals tiene una introducción y un interludio de 17 compases.

Figura 25. Estructura formal del vals *Madre*



Fuente: Elaboración del autor.

4.2.2. Estructura armónica

La armonía de “Madre” se desarrolla en la tonalidad de Si menor. Se aprecia la aparición del dominante secundario V/IVm (Si7), y del acorde bII (Do mayor) como acorde cadencial de intercambio modal del modo frigio. En la sección B se pasa brevemente por la relativa mayor (Re mayor) utilizando su dominante natural, luego regresa a la relativa menor y, usando el acorde bII, prepara la cadencia final con la progresión IVm – V7 – Im (Mi menor – Fa#7 – Si menor). Resulta interesante observar cómo el autor mantiene la sensación de inestabilidad durante las cuatro primeras frases en la sección B para resolver en la tónica al final de la frase G4. Este rasgo podemos hallarlo también en el vals “Canción de fe”.

Tabla 7. Estructura armónica de “Madre”

Secciones	Frases	Progresiones armónicas					
Sección A	A6	Bm	Bm	Bm	B7	Em	Em
	B4	Em	F#7	F#7	Bm		
	C5	C	Bm	F#7	Bm	Bm	
	A6	Bm	Bm	Bm	B7	Em	Em
	B4	Em	F#7	F#7	Bm		
	C5	C	Bm	F#7	Bm	Bm	
Sección B	D5	A	A	A	A7	D	
	E4	D7	G	G	F#7		
	F4	F#7	Em	F#7	F#7		
	G4	F#7	F#7	F#7	Bm		
	H4	Bm	C	F#7	Bm		
	F5	Bm	Em	F#7	Bm	Bm	

Fuente: Elaboración del autor.

4.2.3. Estructura rítmica melódica

El vals “Madre” está en tonalidad de Si menor. El rango melódico supera la octava: la nota más grave es Mi#4 y la más aguda es Si5.

Los contornos melódicos de esta obra son, en su mayoría, líneas descendentes y estacionarias, con algunos saltos que procuran movimiento a la melodía.

Figura 26. Contorno descendente en “Madre”

to dos los la-bios ro jos
 ¿dón de es-ta - rá mi hi jo?

Fuente: Elaboración del autor.

Figura 27. Contorno estacionario en “Madre”

F#7 Bm

cuan-do se ha-ce la luz
no las po-dré bo-rrar

Fuente: Elaboración del autor.

Las estructuras rítmicas de inicios de frase en esta obra son básicamente tres. Las dos primeras son muy características de este vals y están pensadas para darle acentuación y fuerza a la palabra “Madre” con la que empiezan las primeras frases melódicas de cada período. Y la tercera es la estructura rítmica que se presenta como la más común en los vales populares limeños.

Figura 28. Estructuras rítmicas de inicios de frase en “Madre”

Inicios de frase característicos de "Madre"

Bm
3
1. Ma dre
2. Ma dre

B A
Ma - dre

Em
por mis lo-cos e - rro-res y mis va

Fuente: Elaboración del autor.

Los saltos melódicos en esta obra son restringidos. Puntualmente son tres: dos saltos de 6ta menor descendente y ascendente; y una 9na. menor ascendente.

Figura 29. Saltos melódicos en “Madre”

The figure displays three staves of musical notation with lyrics. The first staff, labeled 'Salto de 6ta menor Bm', shows a melodic leap from G4 to D5. The second staff, labeled 'Salto de 6ta menor G', shows a leap from G4 to D5. The third staff, labeled 'Salto de 9na menor F#7', shows a leap from G4 to F#6. The lyrics are: 'que en mi bo-ca pe - ca - ron / ¿por qué no lle-ga - rá? — / — se tan — to tan-to han re / y por úl — ti-mo ma. dre.' The notes for the leaps are highlighted with colored boxes: red for the first, green for the second, and blue for the third.

Fuente: Elaboración del autor.

En dos momentos de la obra, el autor utiliza el recurso de las melodías arpegiadas, construyendo la línea melódica con las notas del acorde.

Figura 30. Melodías arpegiadas en “Madre”

The figure displays two staves of musical notation with lyrics. The first staff, labeled 'Melodía arpegiada en Si menor', shows an arpeggiated melody for the chord Bm. The second staff, labeled 'Melodía arpegiada en La7', shows an arpeggiated melody for the chord La7. The lyrics are: 'cuan-do re - co-jas con tu / e - sas a - rru-gas se for / tus ma-nos tris - tes co - mo'. The notes for the arpeggiated melodies are highlighted with colored boxes: red for the first and green for the second.

Fuente: Elaboración del autor.

Por último, el autor utiliza la bordadura como recurso de construcción melódica, preparando la nota para el salto de 6ta menor.

Figura 31. Bordadura sobre Fa# en “Madre”



Fuente: Elaboración del autor.

4.2.4. Estructura ideológica

El vals “Madre” está escrita con versos alejandrinos, cada verso con dos hemistiquios de heptasílabos. La canción construye el estereotipo de la madre religiosa que sufre y envejece por la ausencia de sus hijos. Esta madre, sin embargo, constituye un ejemplo de santidad, al extremo de erigirse como una luz que espanta el recuerdo de otras mujeres. Sus arrugas son el símbolo de su sufrimiento y no desaparecen aún con los besos de amor de sus hijos. Los “locos errores y las vanas pasiones” del hijo son la razón del sufrimiento, situaciones que se contraponen con la santidad de la madre. El autor reafirma la santidad de la madre al arrodillarse frente a ella y apoyarse en su regazo para recibir el perdón total, representado en la frase “Hijo de mi alma”. Esto nos recuerda, de alguna manera, al episodio del “Hijo pródigo” del evangelio, en el que el padre perdona los excesos del hijo.

Tabla 8. Estructura ideológica del vals Madre

Frase melódica	Letra	Contenido ideológico
A6	Madre, cuando recojas con tu frente mi beso	Versos alejandrinos. Estereotipos Figura de la madre como ser superior al resto de mujeres. Madre religiosa que sufre y envejece por la ausencia del hijo. Hijo pecador que vuelve al regazo de la madre. Las huellas del sufrimiento no se borran. Emisor: el autor. Receptor: su madre.
B4	todos los labios rojos que en mi boca pecaron	
C5	huirán como sombras cuando se hace la luz.	
A6	Madre, esas arrugas se formaron pensando	
B4	¿Dónde estará mi hijo? ¿Por qué no llegará?	
C5	y por más que las bese no las podré borrar.	
D5	Madre, tus manos tristes como aves moribundas,	
E4	déjame que las bese, tanto, tanto han rezado	
F4	por mis locos errores y mis vanas pasiones.	
G4	Y por último, madre, deja que me arrodille,	
H4	y sobre tu regazo coloque mi cabeza,	
F'5	y dime "¡Hijo de mi alma!" para llorar contigo.	

Fuente: Elaboración del autor.

4.2.5. Orquestación.

Esta versión de “Madre” interpretada por Los Chamas tiene en su formato orquestal una guitarra melódica que interpreta la introducción y el interludio, además de los contracantos; una guitarra de acompañamiento, un contrabajo y tres voces masculinas.

4.2.6. Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit

Se ha explicado anteriormente que los contornos melódicos en “Madre” están contruidos con líneas descendentes y estacionarias en la mayor parte de la obra. Esto ya está creando significados en procesos como “tematización” y “figurativización”: el vals está permanentemente diciendo una verdad que se considera absoluta (tematización) y, al mismo tiempo, construyendo un ambiente de tensión y dramatismo (figurativización).

El momento crucial que ejemplifica estos procesos aparece en la sección B entre las frases E4 y G4. El texto cantado dice a propósito de las manos de la madre: “déjame que las bese, tanto, tanto han rezado por mis locos errores y mis vanas pasiones; y, por último, madre, deja que me arrodille”. Se trata de un período dramático en el desarrollo lírico de la historia en el que el autor se arrepiente de sus errores con el gesto de besar las manos de su madre y aún más, se arrodilla frente a ella. Melódicamente, el vals finaliza cada semifrase de este segmento en notas abiertas de no reposo, acompañadas de una armonía elaborada sobre la dominante Fa#7, lo que aumenta su grado de tensión. Cuando el autor dice, finalmente, que solo le queda arrodillarse frente a la madre invocando su perdón, la melodía y la armonía resuelven en la tónica Si menor, como otorgando un final a su tormento.

En las siguientes semifrases, el autor pone calma a la tensión anterior usando melodías estacionarias para explicar el gesto último de perdón.

Figura 32. Diagrama de Tatit para semifrases finales en la sección B de “Madre”

3/4	Fa				
	Mi				
	Re#				
	Re	y so bre tu re			
	Do#				
	Do		ga zo		
	Si				be za
	La#			co lo que mi ca	
	La				
		Sim	Do	Fa#7	Sim

Fuente: Elaboración del autor.

En estos cuatro compases presentados en el diagrama, se puede observar una melodía estacionaria de cinco notas y su resolución de dos notas, estructura que se repite, mostrando un proceso de “tematización”; a su vez, el texto hace hincapié en el gesto último del perdón: “y sobre tu regazo coloque mi cabeza”. Sin embargo, en la semifrase final de la canción, la melodía cambia drásticamente a partir de un salto, desarrollándose de forma silábica (una nota para cada sílaba cantada) y descendente, de modo que se identifican procesos de “pasionalización” (en el salto y la ralentización rítmica) y “figurativización” (en el contorno descendente y la resolución en una nota estable y de reposo).

Figura 33. Diagrama de Tatit para semifrase final de “Madre”

3/4	Si	di			
	La#				
	La	me hi mi al			
	Sol#				
	Sol	jo ma			
	Fa#	y de pa con			
	Fa				
	Mi		ra	ti	
	Re#				
	Re		llo	go	
	Do#		rar		
	Do				
	Sim	Mim	Fa#7	Sim	

Fuente: Elaboración del autor.

4.3. Comparación interobjetiva e identificación de musemas en la obra de MAO

Culminada la primera etapa de la metodología de Philip Tagg, consistente en el análisis de los parámetros de expresión musical para cada una de las piezas propuestas, se avanzará a la siguiente etapa: el proceso de comparación interobjetiva. Se hace necesario, entonces, proponer un conjunto de materiales de comparación interobjetiva (IOCM) que, para la presente investigación, serán vales criollos peruanos de diferentes etapas y diversos compositores e intérpretes (ver Tabla 4 en acápite 3.2).

El proceso de comparación interobjetiva permite identificar un pequeño grupo de musemas e ítems de código musical (IMC) que son parte característica de la obra de MAO y que han sido halladas en el análisis de los parámetros de expresión musical y, al mismo tiempo, han sido halladas también en algunas piezas del material de comparación interobjetiva.

A continuación, se presentan los musemas e IMC hallados en esta etapa del proceso.

4.3.1. Disminuidos de paso

En el análisis de las estructuras armónicas de las piezas estudiadas, se hallaron algunos acordes disminuidos que tienen función de enlace entre acordes diatónicos. Estos acordes disminuidos resuelven hacia la tónica (“Canción de fe” y “Cariño”), hacia el II° grado (“Canción de fe” y “Dulce agonía”) y hacia la dominante (“En un atardecer”).

En la interpretación del trío Los Morochucos de 1967 del vals “Estrellita del sur” del compositor Felipe Coronel Rueda, aparece el acorde disminuido de Fa# dim7 que se mueve hacia la tónica Do mayor. De igual manera, aparecen dos acordes disminuidos en la interpretación del “Centro Musical Unión” del vals “Evocación eterna” del compositor Raúl Valdivia. En este caso, los disminuidos Sol dim7 y Do dim7 se mueven hacia el II° grado La menor y hacia la tónica Sol mayor, respectivamente. En un tercer material, se presentan acordes disminuidos en el vals “Nube gris” del compositor Eduardo Márquez Talledo e interpretada por él mismo. Aquí, el acorde de Re dim7 resuelve en la tónica Re mayor y el acorde Re# dim7 se mueve hacia el II° grado Mi menor.

Figura 34. Acordes disminuidos de paso en los vales de MAO

Yo cre-o que al-gún dí-a la es-pi-na

A-y Ca-ri-ño a-llí no hay tris-te-za

ña-na la con-de-na si es-tu-vo un ra-to el co-ra-zón

ce cum-plien-do su de-ber

Chords highlighted: D#dim7, C#dim7, D#dim, A#dim7, G#dim7.

Fuente: Elaboración del autor.

Figura 35. Acordes disminuidos en el material de comparación interobjetiva

Estrellita del sur

paz ya no ha-bráen-ton-ces do-lor to-do se-rá fe-li-ci-dad

Evocación eterna

A-ún no pue-do-a-cos-tum-brar-me a lai-de-a

yan-te mis-o-jos se pre-sen-ta nue-va-men-te

Nube gris

lla-ba-lai-lu-sión vuel-ve la de-so-la-ción vi-vo sin luz

Chords highlighted: F#dim7, Gdim7, Cdim7, Ddim7.

Fuente: Elaboración del autor.

La presencia del acorde disminuido en las canciones de MAO, con la función de resolver en la tónica o en el II° grado de la tonalidad, está asociada a la esperanza, la alegría y la construcción de un entorno mágico. En el material de comparación interobjetiva, el uso del acorde disminuido se dirige a acompañar ideas relacionadas a la alegría, la añoranza, pero también la ilusión. A pesar de ser un rasgo estilístico relevante en las siete obras analizadas del autor, no obtuvo la misma importancia en las canciones del IOCM.

4.3.2. Intercambios modales

El análisis de las estructuras armónicas de las interpretaciones escogidas, reveló así mismo el uso de intercambios modales, principalmente, el bII del modo frigio en “Madre”, el IV menor del modo eólico en “Canción de fe” y el bVI del eólico también en “En un atardecer” (Anexo E).

Dentro del material de comparación interobjetiva, se hallaron algunas piezas que comparten esta característica. En la interpretación que realiza el trío Los Chamas del vals “Despertar” del compositor Carlos Hayre, aparece en varias ocasiones el acorde IV menor del modo eólico. De la misma forma, en el vals “Hilda” de Alberto Haro, de la famosa interpretación de “Los Embajadores Criollos”, se presentan los acordes del IV menor y V menor del modo eólico. En el vals “Cariñito” del compositor Erasmo Díaz, interpretado por la cantante Jesús Vásquez, se encuentra el acorde de bVI del modo eólico.

Como se puede observar en las figuras presentadas a continuación, los acordes de intercambio modal cumplen funciones armónicas distintas en cada pieza. Sin embargo, su participación en las estructuras armónicas de los vales de MAO, están asociadas a ideas como la presencia de la luz y de las sombras, así como a la esperanza y a la melancolía. Por su parte, en el material IOCM, los acordes de intercambio modal sugieren ideas que se muestran relacionadas de igual forma a la luz, a la naturaleza, a la dicha, pero también a la soledad y al sufrimiento.

Figura 36. Intercambios modales en la obra de MAO

Madre
 Bm C bII° Bm
 ca - ron hu - i - rán co - mo som - bras

Canción de fe
 Dm7 Fm7 IV°m C
 y se ha - rá luz la du - da

Abm7 IV°m Bb7 Gm7
 los ni - ños ten - drán ri - sa los hom - bres. ten - drán paz

En un atardecer
 G#7 C#m7 G bVI°
 la se in - crus - ta en - tre la fron - da y la - gri - me - a el sau - ce

Fuente: Elaboración del autor.

Figura 37. Intercambios modales en el material de comparación interobjetiva

Despertar
 Db Dbm IV°m Ab
 lu - na quea - so - ma - ba en la mon - ta - ña con - tem - pla - ba en - ter - ne

Hilda
 Cm IV°m G E7
 ya que sin tua - mor so - lo vi - vi - ré por

Dm V°m E7 Am
 he co - rres - pon - di - do a tu mal - dad

Carifito
 C bVI° E
 cuan - do a su la - do pue - does tar qué di - cha sien - to

Fuente: Elaboración del autor.

4.3.3. Cambios de modo paralelos

Esta es una cualidad muy presente en los vales populares limeños. Los compositores de la generación de Pinglo durante los años '20 la utilizaron con vasta destreza y, posteriormente, los compositores de los años '50 continuaron su uso. En el repertorio de Acosta Ojeda que fue analizado, dos canciones presentan cambio del modo original a un modo paralelo: “En un atardecer”, que inicia en la tonalidad de Si menor (eólico) y cambia a Si mayor (jónico) en su segunda parte; y “Dulce agonía” (Anexo D), que en su frase final cambia de La menor (eólico) a La mayor (jónico). Se podría mencionar también al vals “Canción de fe”, aunque no muestra un cambio de modo concretamente, sino una modulación de Do mayor a Mi bemol mayor que es la relativa mayor de Do menor.

Varias de las obras del IOCM tienen este recurso y su presencia está relacionada a diferentes ideas y significados de acuerdo a su contexto. El cambio de modo ocurre para transformar el discurso lírico y sus mensajes.

Tabla 9. *Contenido ideológico en los cambios de modo en las obras del IOCM*

Canción	Compositor	Cambio de modo	Contenido ideológico
En un atardecer	Manuel Acosta Ojeda	De Si menor a Si mayor	Anuncia la enumeración de elementos naturales.
Dulce agonía	Manuel Acosta Ojeda	De La menor a La mayor	Afirma la idea de que más vale un momento de dicha que el sufrimiento póstumo.
Cariñito	Erasmus Díaz	De Mi mayor a Mi menor	Relata la espera del amor añorado.
Corazón	Lorenzo H. Sotomayor	De Do mayor a Do menor	Manifiesta la decisión de dejar atrás el sufrimiento.
Despertar	Carlos Hayre	De Lab mayor a Lab menor	Revela la tristeza del despertar sin la persona amada.
El plebeyo	Felipe Pinglo	De Re menor a Re mayor	Cambia la voz narradora para dejar hablar al plebeyo.
Evocación eterna	Raúl Valdivia	De Sol mayor a Sol menor	Presenta la narración del instante de la muerte de su amada.
Historia de mi vida	Mario Cavagnaro	De Re menor a Re mayor	Narra las razones para olvidar su vida pasada.
Sueños de opio	Felipe Pinglo	De Sib mayor a Sib menor	Explica la razón de sus alucinaciones.
Viva el Perú y sereno	Alicia Maguiña	De Mi menor a Mi mayor	Describe los personajes tradicionales que aparecen cada hora por las calles.

Fuente: Elaboración del autor.

4.3.4. Bordaduras

Como se ha mostrado en los análisis particulares de las siete obras de MAO, la presencia de bordaduras en sus estructuras rítmicas melódicas es insistente. En el vals “Así te quiero” (Anexo A), por ejemplo, las bordaduras aparecen sobre la fundamental de la tonalidad Si menor, por primera vez cuando se canta “ni siquiera tus hijos”, y por segunda vez en el verso “como quiere la lluvia”.

Este es un rasgo apropiado para realizar la técnica de la sustitución hipotética HS. En “Así como te quiero” las bordaduras ayudan a comunicar la displicencia con la que el autor menciona el amor de los hijos y el símil entre su amor y el amor de la naturaleza. Si se dejara la melodía únicamente en la nota Si, pierde la fuerza y la naturalidad de esos mensajes.

Figura 38. Sustitución hipotética en las bordaduras de “Así te quiero”

The figure displays two rows of musical notation comparing original and hypothetical substitutions. The first row shows the phrase "ni si-quie-ra tus hi-jos...". The original notation (left) features a red box around the notes G4, A4, B4, and C5, with a B7 chord above. The hypothetical substitution (right) features a green box around the notes G4, A4, B4, and C5, with a B7 chord above. The second row shows the phrase "co - mo quie-re la llu-via los cam - pos". The original notation (left) features a red box around the notes Bb4, C5, D5, and E5, with a Bb7 chord above. The hypothetical substitution (right) features a green box around the notes Bb4, C5, D5, and E5, with a Bb7 chord above.

Fuente: Elaboración del autor.

Se puede realizar el mismo ejercicio con las bordaduras de “Dulce agonía” (Anexo D). Estas aparecen en los versos “y en cada beso se nos va la vida” y “qué importa mañana la condena”. En el primer caso, la bordadura ayuda a dar énfasis a la sílaba “va”, dando fuerza a la acción de “irse” con la que se gasta la vida; y en el segundo caso, el énfasis recae sobre “condena” y prepara la aparición del verso final en el que la alegría del corazón está por sobre cualquier sufrimiento venidero. Si se sustituyeran por la nota principal, estos significados se pierden notablemente.

Figura 39. Sustitución hipotética en las bordaduras de “Dulce agonía”

The figure displays two rows of musical notation for the song "Dulce agonía". Each row compares the original melody with a hypothetical substitution. The first row shows the melody for the lyrics "y en ca-da be-so se nos va la vi da". The original melody (left) has a red box around the ornament on the note "so", which is a melodic leap. The hypothetical substitution (right) has a green box around the substituted note, which is the principal note of the chord. The second row shows the melody for the lyrics "por - ta ma - ña - na la con-de - na". The original melody (left) has a red box around the ornament on the note "ña", which is a melodic leap. The hypothetical substitution (right) has a green box around the substituted note, which is the principal note of the chord. Chords are indicated above the notes: C, G, C in the first row and F, E7, A in the second row.

Fuente: Elaboración del autor.

En “Cariño” y “Madre” el resultado de la sustitución hipotética de sus bordaduras termina por desconfigurar sus intenciones melódicas y los significados que sustentan. Similares consecuencias se obtienen en muchas de las obras de los IOCM, entre las cuales podemos mencionar a “Alma, corazón y vida” de Adrián Flores Albán, “Amargura” de Sixto Prieto y Laureano Martínez Smart, “Anita” de Pablo Casas Padilla, “Cada domingo a las doce” de Augusto Polo Campos, “Callejón de un sol caño” de Victoria Santa Cruz y Nicomedes Santa Cruz, “Como una rosa roja” de Gladys María Pratz, “Fina estampa” y “La flor de la canela” de Chabuca Granda, “Nuestro secreto” de Félix Pasache, “Nunca podrán” de Adalberto Oré Lara, “Pescadorita” de David Suárez y “Si un rosal se muere” de Juan Gonzalo Rose y Víctor Merino. En todos estos casos, la sustitución de la bordadura por la nota principal anula la carga emocional y de significación que pretende comunicar.

4.3.5. Saltos melódicos

Los saltos melódicos constituyeron el rasgo estilístico de mayor presencia en las siete piezas analizadas, sobre todo, aquellos de 5ta justa, tritono o que superaron los intervalos de 6ta. Según la teoría de Luiz Tatit (2003), explicadas y desarrolladas en los análisis, los saltos pertenecen al proceso de “pasionalización” y construyen significados relacionados a los estados afectivos de carácter emocional como el amor, la pasión, la alegría, la tristeza, la decepción, etc. Cada vez que estos aparecen, se eleva la carga emocional en las estructuras rítmicas melódicas o en la estructura lírica. Tal como en las bordaduras, si se reemplaza los saltos melódicos por las notas principales del acorde en un ejercicio de sustitución hipotética (HS), la intención afectiva desaparece. Por ejemplo, en “Así te quiero”:

Figura 40. Sustitución hipotética de los saltos melódicos en “Así te quiero”

The figure displays two musical staves for the song "Así te quiero". The top staff, titled "Saltos originales", shows the original melody with three melodic leaps highlighted in colored boxes: a red box around the first leap, a green box around the second, and a blue box around the third. The bottom staff, titled "Sustitución hipotética", shows the same melody but with the leaps replaced by stepwise motion, also highlighted in the same colored boxes. The lyrics "A sí co mo te quie ro - na - die po drá que rer - te" are written below the notes. Chord symbols Bm, C#7, F#7, and Bm are placed above the staves.

Fuente: Elaboración del autor.

En el vals “En un atardecer” (Anexo E) se pueden sustituir los saltos de tritono (5ta dism.) por una nota principal del acorde, sin embargo, es evidente la pérdida del sentido afectivo y la falta de contundencia en el texto lírico y su mensaje.

Figura 41. Sustitución hipotética de los saltos melódicos en “En un atardecer”

The figure displays two musical staves for the song "En un atardecer". The top staff, titled "Saltos originales", shows the original melody with a melodic leap highlighted in a red box. The bottom staff, titled "Sustitución hipotética", shows the same melody but with the leap replaced by stepwise motion, highlighted in a green box. The lyrics "la - gri-me-a_el sau - ce cum - plien - do su de - ber -" are written below the notes. Chord symbols G, G#dim7, and F#7 are placed above the staves.

Fuente: Elaboración del autor.

En todas las demás obras de MAO, la anulación de sus saltos melódicos conduce a la anulación de los significados que comprenden. De la misma manera ocurre en muchas de las obras del IOCM, por ejemplo, en “Amargura” de Sixto Prieto y Laureano Martínez Smart, “Jamás impedirás” de José Escajadillo, “Nube gris” de Eduardo Márquez Talledo y “Si un rosal se muere” de Juan Gonzalo Rose y Víctor Merino, entre otros. Como ilustración de este efecto en el grupo de IOCM, se sustituirán los saltos melódicos en la canción “Como una rosa roja”

de Gladys María Pratz por saltos de intervalos cortos para evidenciar la pérdida de la carga emocional de los versos.

Figura 42. Sustitución hipotética de los saltos melódicos en “Como una rosa roja”

The image displays two musical staves for the song "Como una rosa roja". The top staff, titled "Saltos originales", shows the original melody with three red boxes highlighting large leaps between notes. The bottom staff, titled "Sustitución hipotética", shows the same melody with three green boxes highlighting smaller, step-like intervals. Both staves include the lyrics: "Cie-lo e_in-fier-no jun-tos a-mar-te co-mo te_a-mo". Chord symbols D7, Gm, and Dm are placed above the staves.

Fuente: Elaboración del autor.

4.3.6. Melodías arpegiadas

Las melodías arpegiadas son el segundo rasgo rítmico melódico en orden de importancia en las piezas de MAO después de los saltos melódicos. Aparecen en “Así te quiero”, “Canción de fe”, “Chola linda”, “Dulce agonía” y “Madre”. Como se ha explicado, las melodías arpegiadas consisten en la elaboración de la línea melódica con únicamente las notas del acorde del momento. Esta estrategia, al utilizar intervalos de 3ras o 5tas, crea líneas ascendentes o descendentes que suelen darle movimiento a las estructuras rítmico melódicas. Asociadas al proceso de “figurativización” según la teoría de Tatit (2003), estos movimientos melódicos refuerzan los significados de afirmación, duda o suspenso en relación a las ideas que se quiere transmitir.

Para graficar la preeminencia de este rasgo, se pondrá en ejercicio la sustitución hipotética en las melodías arpegiadas del vals “Chola linda” (Anexo C). En el ejemplo, la melodía arpegiada se mueve de forma ascendente con las notas de Do mayor 7 add9 y resuelve de manera descendente sobre la nota La en el acorde de Fa mayor. El texto cantado dice: “los duendes ahuyentaré”. La línea ascendente transmite la idea de peligro creciente, el cual desaparece con la resolución descendente en la nota de reposo. Esta nota, al no ser la fundamental, deja abierta la sensación de continuidad que debe ser resuelta en las frases siguientes.

La estructura de la melodía arpegiada podría romperse de muchas formas, sin embargo, una línea melódica de grados conjuntos y en sentido inverso, culminando en la fundamental, parece ser lo mejor para la sustitución hipotética de este fragmento.

Figura 43. Sustitución hipotética de la melodía arpegiada en “Chola linda”

The figure displays two musical staves. The top staff, titled "Melodía arpegiada original", shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. Above the notes are chords: F (with a 3-measure rest), C7add9, and F. The lyrics below are "y cuan-do duer-mas los duen-des ahu-yen-ta - ré.". The bottom staff, titled "Sustitución hipotética", shows the same sequence of notes as the original, but with a different contour: a quarter rest, a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. Above the notes are chords: F (with a 3-measure rest), C7add9, and F. The lyrics below are "y cuan-do duer-mas los duen-des ahu-yen-ta - ré.". A red box highlights the original melody, and a green box highlights the hypothetical substitution.

Fuente: Elaboración del autor.

La clara sensación de resolución de la sustitución hipotética quiebra el contexto melódico y armónico de la canción pues se pierde el sentido de continuidad de la frase siguiente a este fragmento. Además, la tensión e inestabilidad sugerida por el contorno ascendente de la melodía original desaparece, así como la evocación al alivio y la tranquilidad de su final.

En todas las canciones mencionadas que utilizan este recurso, su transformación o eliminación trastoca el alcance de sus significados. Dentro de las obras del IOCM, aquellas que contienen esta estrategia son, entre otras: “Alma, corazón y vida” de Adrián Flores Albán, “Cada domingo a las doce” de Augusto Polo Campos, “Callejón de un sol caño” de Victoria Santa Cruz y Nicomedes Santa Cruz, “El guardián” de Julio Flores y Juan Peña Lobatón, “Estrellita del sur” de Felipe Coronel Rueda, “La flor de la canela” de Chabuca Granda y “Nuestro secreto” de Félix Pasache.

En el vals “Historia de mi vida” de Mario Cavagnaro, sucede la misma deformación de sus significados al usar la sustitución hipotética en sus melodías arpegiadas descendentes, que anulan el énfasis en las palabras “amor” y “soñé”. Visiblemente, estas estructuras melódicas sostienen la contundencia con que se afirma las ideas de sus textos.

Figura 44. Sustitución hipotética de las melodías arpegiadas en “Historia de mi vida”.

Melodías arpegiadas originales	
Dm	A7 Dm
E - res el a - mor con que so - ñé	
Sustitución hipotética	
Dm	A7 Dm
E - res el a - mor con que so - ñé	

Fuente: Elaboración del autor.

4.3.7. Contornos estacionarios

Los contornos estacionarios son aquellas líneas melódicas de escaso movimiento, elaboradas con una sola nota repetitiva a lo largo de dos o tres compases. La repetición de una nota o de una estructura rítmica guarda relación con el proceso de “tematización” según Tatit (2003), y acentúa en el discurso lírico la descripción o la exaltación de un personaje o escenario y de sus cualidades. Es un rasgo que aparece en tres de las obras de MAO analizadas: “Cariño”, “Dulce agonía” y “Madre”.

En “Cariño” (Anexo B), por ejemplo, el autor relata su hazaña: Dios lo ha liberado del mundo terrenal, ha sufrido y pagado por eso, por lo que ahora se rebela ante la autoridad de Dios y dedica valiente su canción. En el discurso musical, la estructura rítmica melódica es reiterativa: una misma nota, una misma fórmula rítmica.

Figura 45. Estructura rítmico melódica reiterativa en “Cariño”

A	E	A
Dios me ha li - ber - ta - do del tiem-po y del do-lor.		
5	E7	A
He pa - ga - do mi vi - da con san-gre y ju - ven-tud		

Fuente: Elaboración del autor.

Dentro de las obras del IOCM, estas mismas estructuras forman parte de sus discursos cumpliendo el mismo proceso de creación de significados. En el vals “El plebeyo” de Felipe Pinglo, el proceso de “tematización” se desarrolla en la presentación del personaje: el autor anuncia el nombre del plebeyo y enumera sus cualidades dentro de un discurso musical de una sola nota repetitiva y una fórmula rítmico melódica reiterativa.

Figura 46. Estructura rítmico melódica reiterativa en “El plebeyo”



Fuente: Elaboración del autor.

Otras obras del IOCM que presentan esta característica son, entre otras: “Amargura” de Sixto Prieto y Laureano Martínez Smart, “Cada domingo a las doce” de Augusto Polo Campos, “Cariñito” de Erasmo Díaz, “Como una rosa roja” de Gladys María Pratz, “Corazón” de Lorenzo Humberto Sotomayor, “Hilda” de Alberto Haro, “Jamás impedirás” de José Escajadillo, “La flor de la canela” de Chabuca Granda, “Nunca podrán” de Adalberto Oré Lara y “Todos vuelven” de César Miró.

4.3.8. Antagonismo y lucha en el contenido ideológico de las obras de MAO

Las estrategias poéticas de los textos en los vales de MAO pasan principalmente por oponer dos extremos que buscan superarse. Este rasgo de su obra se hizo evidente en todos sus vales analizados en esta investigación. En cada uno de ellos existe un lado con el que el autor se siente identificado y al que defiende de la amenaza del otro extremo.

Tabla 10. Antagonismo y lucha en el contenido ideológico de las obras de MAO

Número	Canción	Elementos antagónicos
1	Así te quiero	El amor sublime del hombre enamorado que supera cualquier otra forma de amor.
2	Canción de fe	El triunfo de la humanidad contra todo aquello que lo deshumaniza.
3	Cariño	El Yo interior liberado contra la sociedad terrenal (y Dios).
4	Chola linda	La pureza de la Patria contra el sufrimiento, la traición y la muerte.
5	Dulce agonía	Los placeres efímeros por sobre la condena de la muerte y los sufrimientos venideros.
6	En un atardecer	La noche y sus escenarios imaginados en contra del día y la luz.

7	Madre	La imagen de la madre santa y sufriente que supera al pecado y lo mundano.
---	-------	--

Fuente: Elaboración del autor.

4.3.9. Dos rasgos armónicos propios de MAO

Antes de exponer los resultados de la investigación, es significativo referirse a dos rasgos encontrados en las canciones de MAO que podrían señalarse como propios de su estilo.

El primero es un movimiento armónico que va variando el acorde de tónica alterando el 5to grado en primer lugar y luego adicionando el 6to grado (Do mayor – Do (#5) – Do6), como ocurre en su vals “Canción de fe”. Esta estrategia aparece también en el vals “Despertar” de Carlos Hayre, aunque modificando su raíz pues se realiza sobre la dominante de la tonalidad y, en esa misma línea, en el vals “Corazón” de Lorenzo Humberto Sotomayor, se usa este movimiento, pero descendiendo desde la 7ma mayor hasta el 6to grado sobre el acorde de II° menor.

Figura 47. Variaciones armónicas en las obras del IOCM

Canción de fe
 C I° C(#5) I°(#5) C6₃ I°6 D9
 du-da y el ham-bre se ha-rá_

Despertar
 Eb7 V7 Eb(#5)V(#5) Eb6V6
 o - jos pro - yec - ta - ron en mi al - ma un ple - ni -

Corazón
 Dm IIIm DmMaj7/C# IIImMaj7 Dm7/C IIIm7 Dm6/B IIIm6
 er en la fe-li-ci - dad so-loes un sue-ño

Fuente: Elaboración del autor.

El segundo rasgo, también en la estructura armónica, aparece únicamente en los vales analizados de MAO, precisamente en las piezas “Canción de fe” y “Madre”. Se trata de la insistencia armónica de mantenerse en el acorde de dominante de la tonalidad y no resolver en la tónica o algún otro grado de función similar hasta conseguir un nivel intenso de inestabilidad.

En “Canción de fe” ocurre en la primera semifrase de la sección B cuando se canta “Ese día el hombre será de color alma y el odio arrepentido querrá volverse amor”. En este instante, la tónica se traslada brevemente a Do menor y la armonía se mantiene en tensión durante siete compases hasta resolver por fin en el IV° menor Fa menor. El texto está describiendo el momento cumbre de la pieza, llegando a la estabilidad armónica cuando pronuncia “amor”.

En “Madre”, esta cualidad ocurre aún más pronunciadamente que en la pieza anterior y ha sido descrita en el análisis de la obra (acápite 4.2.6). Mientras el texto canta “...déjame que las bese, tanto, tanto han rezado por mis locos errores y mis vanas pasiones y, por último, madre, deja que me arrodille”, la armonía se mantiene constante sobre el acorde de dominante Fa#7 resolviendo en la tónica Si menor luego de ocho compases de gran tensión. Esta resolución ocurre cuando el autor dice “deja que me arrodille”, el gesto del arrepentimiento absoluto.

Cabría preguntarse si este último rasgo descrito podría tener relación con el antagonismo en el contenido ideológico de sus letras. El juego de la lucha de fuerzas que provoca episodios de enorme tensión y dramatismo y que, finalmente, concluye con el triunfo de una ellas representado por la resolución melódica – armónica, puede configurarse no solo como un rasgo de la musicalidad del autor, sino también como un rasgo de su personalidad y de sus estructuras mentales.

4.4. Análisis poiético inductivo y externo

Cada uno de estos rasgos explicados en detalle en esta segunda etapa del análisis podría demostrarnos la dinámica del proceso compositivo del autor. Es evidente que estos rasgos mantienen una relación estrecha con las demás estructuras rítmico melódicas de las obras; además, aportan al discurso narrativo dándole énfasis a los mensajes que transmite. Por lo tanto, habría una intencionalidad evidente de desarrollarlas a través de su ejercicio musical.

No obstante, ciertos rasgos descritos aquí, sobre todo aquellos de índole melódico, formarían parte del estilo criollo del momento (presentes en la obra de Márquez Talledo, por ejemplo)

como lo ha demostrado la comparación interobjetiva (IOCM). Esto podría desencantar pues parecería que la obra de MAO no sería tan genuina y original como se pretende demostrar. Sin embargo, la disposición de estos recursos en conjunto con las estructuras formales y armónicas serían el aporte propio del autor.

Algunos ejemplos pueden dejar constancia de esta característica: la forma soneto de “En un atardecer” obliga a replantear la estructura formal de la composición, con secciones de 41 y 26 compases, alejándose de la estructura tradicional del vals popular; en “Madre”, la ya descrita cualidad de la larga suspensión sobre el acorde dominante manteniendo la tensión dramática; el cambio al modo paralelo (de La menor a La mayor) en “Dulce agonía” ocurrido únicamente en la última frase de la canción cuando tradicionalmente se realiza en el cambio de sección; la poco frecuente modulación de Do mayor a Mi bemol mayor hacia la mitad de la primera sección en “Canción de fe”. Todos los rasgos estilísticos desarrollados en este análisis se insertan perfectamente en estas nuevas estructuras formales y armónicas.

Ahora, más allá de la intencionalidad para utilizar estos recursos en su obra, no es posible deducir el real proceso compositivo del autor. Una cosa se puede decir: el uso impecable de los versos medidos y las formas clásicas en sus textos líricos deja inferir que el autor escribía en primer lugar las letras que luego musicalizaba. El análisis poético externo nos brinda los testimonios propios del autor que confirman esta idea¹⁶. Aún así, cabe preguntarse ¿cómo componía Manuel Acosta Ojeda? ¿cómo, a pesar de no dominar ningún instrumento musical?

Al respecto, los artistas y estudiosos Henry Guevara y Marino Martínez¹⁷, entrevistados para esta investigación, ponen como principal herramienta del trabajo creativo de MAO su memoria privilegiada. Esta cualidad prodigiosa que le permitía recordar al detalle toda situación expuesta ante cualquiera de sus sentidos, sería la cantera de toda propuesta melódica, rítmica y armónica, además de darle la capacidad de definir con precisión cada línea melódica o armonía que procesaba en su cabeza. Así, MAO elaboraba su obra sin utilizar un instrumento musical o, ni siquiera, un artefacto de grabación.

¹⁶ Revisar en el acápite 2.3.4 el testimonio del autor sobre cómo compuso el vals “Madre”.

¹⁷ Henry Guevara fue amigo personal de Acosta y Marino Martínez realizó la única investigación histórica y testimonial de nuestro compositor.

Por otro lado, se ha descrito ya la aparente relación de conflicto entre el autor y Dios, recogida del análisis de los contenidos ideológicos de sus textos. Existe un artículo del investigador y poeta Daniel Mathews llamado “Manuel Acosta Ojeda: por un dios humano” (2014), texto que forma parte de su tesis doctoral titulada “La ciudad cantada, literaturas populares urbanas en Lima y el cono sur” (2014). En dicho artículo, Mathews propone que el Dios de MAO es el Dios de Vallejo¹⁸: la superación del dolor y las injusticias humanas hará que no exista más la separación Dios – Hombre, situación que MAO retrata con su verso “Dios se volverá hombre y así se quedará”. Henry Guevara y Marino Martínez recogen la interpretación de Mathews y plantean, desde sus perspectivas particulares, la idea de Acosta sobre un Dios presente que acompaña la existencia humana, pero a quien hay que enrostrarle la miseria, el dolor y las injusticias que agobian a la humanidad. Acosta no niega la existencia de Dios, no se lo permiten su formación espiritual familiar y escolar, pero lo interpela al estilo de Felipe Pinglo en “Luis Enrique, el plebeyo”: “¿Señor, por qué los seres no son de igual valor?”.

Finalmente, se ha descrito el antagonismo presente en las canciones de MAO. Es evidente que una preocupación vital del autor era la transformación de la sociedad en la que vivía y que pretendió conseguir a través del apoyo a las clases obreras, sobre todo, y acogiendo los ideales socialistas de su tiempo, aunque sin militar en ningún partido o movimiento político. Sobre esto, Martínez precisa que Acosta trabajó por alejarse del criollismo complaciente y oportunista y que ese esfuerzo fue materializado en SAYCOPE, desde donde se buscó la integración de las diversas culturas musicales peruanas. Guevara coincide y añade que MAO entendió la canción como un factor decisivo de desarrollo cultural, pensamiento que lo confrontó con el resto de compositores de su entorno. Es claro que todo este drama intelectual, social y artístico fue expuesto con maestría en cada una de sus canciones.

¹⁸ Mathews cita el verso vallejiano: “el hombre si te sufre: el Dios es él” del poema “Los dados eternos”.

5. Resultados y Discusión

Manuel Acosta Ojeda es un compositor con una obra cuantiosa y que abarca géneros musicales que traspasan los límites de lo denominado “criollo limeño”. En esa misma medida, la elaboración de sus textos líricos recoge las características de las formas literarias clásicas y libres con la misma destreza. Es necesario decir, entonces, que estos resultados representan una primera observación y exploración de su obra, pero contienen en esencia también los primeros rasgos de su estilo compositivo que esta observación y exploración ha permitido hallar.

De igual manera, a través del desarrollo de la investigación se ha participado de un diálogo, sobre todo a nivel de las metodologías propuestas, con otras investigaciones previas que han estudiado los rasgos estilísticos de compositores del cancionero criollo peruano. Por tanto, también de esa dinámica se han obtenido resultados significativos.

5.1. Resultados

Con el fin de exponer de forma clara los resultados de esta investigación, se ordenará la información según las etapas de la metodología propuesta por cada uno de los ítems formulados como rasgos de la obra de MAO.

El primer paso fue analizar cada una de las piezas utilizando como instrumento principal la lista de verificación de parámetros de expresión musical. En esta etapa se observaron diversos aspectos rítmico melódicos de las canciones, lo que evidenció ciertas cualidades en las elaboraciones melódicas del compositor: el uso de saltos de intervalos que superan la 6ta., incluso de 10ma; melodías arpegiadas elaboradas sobre la armonía del momento; y el uso de contornos estacionarios como líneas melódicas de nulo movimiento.

De todas ellas, los saltos melódicos fueron constantes en las siete piezas analizadas y, en la mayoría de las ocasiones, fueron seguidas de movimientos contrarios por grados conjuntos, relajando la sensación de inestabilidad provocada por el salto. Este rasgo estuvo relacionado a una elevación del nivel de tensión melódico y lírico pues los textos que lo acompañaban describían estados afectivos de carácter emocional.

Por su lado, las melodías arpegiadas estuvieron presentes en cinco de las siete obras de MAO analizadas aquí. Estas pequeñas líneas melódicas tuvieron contornos ascendentes y

descendentes elaboradas desde la nota fundamental del acorde, pero también desde el tercer grado o quinto, incluyendo a veces la séptima o novena del acorde. Este rasgo, al conducirse de forma ascendente o descendente en sus movimientos melódicos, guarda relación con el nivel de contundencia de los mensajes que transmite, afirmando o dejando dudas sobre las ideas del discurso lírico.

Los contornos estacionarios, líneas melódicas de escaso movimiento, elaboradas incluso con una sola nota repetitiva o pequeñas estructuras reiterativas, estuvieron presentes en tres de las siete obras que fueron parte del análisis. En la mayoría de sus apariciones, estos contornos no superaron los dos o tres compases, siendo seguidos por saltos melódicos o movimientos ascendentes o descendentes que rompían la sensación de constancia y rigidez. Los contornos estacionarios refuerzan las descripciones que el autor desea que queden claras en la mente del oyente: como cuando en “Madre”, MAO usa el contorno estacionario para dejar claro que la figura de su madre espanta las sombras “cuando se hace la luz”. Ahora, el contorno estacionario por sí solo no es afirmativo, necesita de una cadencia melódica conclusiva resuelta en una nota de reposo, cadencia que suele darse inmediatamente después del contorno lineal.

Dentro de los rasgos armónicos hallados en los parámetros de expresión musical estuvieron muy presentes los acordes disminuidos de paso, los intercambios modales y la armonía insistente en la dominante.

En este punto se debe ser claros al afirmar que la elaboración del soporte armónico de las canciones populares no suele ser una decisión exclusiva del compositor, en muchos casos su participación en los arreglos orquestales de las diversas interpretaciones es inexistente. Entonces vale preguntarse ¿Qué tanto poder de decisión pudo tener MAO en las interpretaciones de sus obras? Sobre todo, en aquellas que fueron grabadas por las “estrellas” musicales del momento. No obstante, queda claro que el desarrollo melódico, la elaboración de las frases, las cadencias melódicas, los tipos de inicio de frase en sus canciones, son producto de la intencionalidad de su autor y que la claridad de esa intención sugiere plenamente la armonía que se necesita.

Así, podemos encontrar acordes disminuidos de paso en cinco de las siete armonías analizadas. Estos disminuidos se mueven hacia la tónica de la tonalidad, hacia el II° grado

menor o hacia el V° grado y han sido empleados para construir atmósferas relacionadas a la alegría, a la esperanza y a la magia.

Por otro lado, tres canciones presentaron intercambios modales en sus estructuras armónicas. Se trata del acorde IV menor y bVI del modo eólico y el acorde bII del modo frigio, moviéndose hacia la tónica o hacia la dominante de la tonalidad. Su uso colabora en la formación de ambientes armónicos en relación a la presencia de la luz y de las sombras, así como de la alegría y de la esperanza.

Y finalmente, en dos de las canciones de MAO analizadas aquí, se observa un rasgo que podría ser propio del compositor pues no se halló en ninguna de las obras del IOCM. El autor sostiene durante siete u ocho compases una estructura armónica basada en la dominante de la tonalidad, logrando acrecentar la sensación de tensión e inestabilidad, acompañada de una melodía y un texto lírico dramáticos. Este rasgo estuvo presente en “Canción de fe” y “Madre”.

Otro nivel de investigación en el análisis de las canciones de MAO, consistió en el empleo de las teorías de procesos de creación de significados de Luiz Tatit (2003), sobre todo, para el hallazgo de los contenidos ideológicos que transmiten. A partir de la aplicación de esta metodología es que se han descrito los significados implícitos en los rasgos rítmico-melódicos y armónicos. El análisis de las letras, al no ser un parámetro de expresión musical según la lista prevista en la metodología de Tagg (1982), se realizó utilizando fundamentalmente las teorías de Tatit.

Cada canción elabora una red de significados explicados en detalle en sus propios análisis, por lo que aquí se resaltaré un rasgo que ha sido constante en las siete piezas estudiadas. La estrategia poética en el discurso lírico de MAO confronta dos realidades de naturaleza antagónica (vida – muerte, alegría – tristeza, santidad – pecado, lealtad – traición), y el autor se siente identificado con una de ellas. En todos los casos, la esperanza del triunfo de esa realidad elegida por el autor es explícita.

No se puede dejar de señalar las estructuras formales en el discurso poético del compositor. Resultado de su formación personal en las formas poéticas clásicas, se halla un soneto de versos alejandrinos perfectos entre las canciones analizadas: “En un atardecer”. Y en el resto de las canciones, un dominio de los versos medidos como los alejandrinos con hemistiquios, endecasílabos y heptasílabos. Se realizó una rápida revisión de otras piezas de Acosta y en

cada una de ellas se encontraron versos heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, dodecasílabos, etc., organizados en cuartetos o redondillas con fórmulas de rimas, lo que deja apreciar su notable manejo de las formas y los versos clásicos.

Por último, del análisis poético inductivo y externo se destaca el uso que hace el autor de todas estas estrategias compositivas de acuerdo al bagaje musical del criollismo, pero enmarcadas y relacionadas a estructuras formales y armónicas propias del estilo del compositor. Así mismo, su trabajo creativo pasa por la escritura del texto y su posterior musicalización, apoyado principalmente de su memoria prodigiosa, lo que le permite eludir otro tipo de materiales, pero, sobre todo, fijar con precisión las características de sus estructuras musicales. Como últimos aspectos, se precisa la relación del autor con la figura de Dios y su preocupación por una sociedad transformada en bien de la humanidad, aspectos representados en cada una de sus piezas musicales.

5.2. Discusión

El aspecto metodológico desarrollado en esta investigación tuvo como principal eje las teorías de Philip Tagg sobre el análisis de la música popular. En ese sentido, este estudio ha estado emparentado con la investigación de Manrique (2021) sobre la obra de Eduardo Márquez Talledo. La investigadora se apoyó también en las teorías de Tagg, aunque desarrollando únicamente el concepto de “musema” y extrayendo de toda la obra aquellos rasgos que consideró propios en el compositor. Aunque Márquez Talledo pertenece a una generación anterior a MAO, los dos compositores comparten algunas características similares como los saltos melódicos de intervalos de 6ta, el uso de bordaduras y las melodías arpegiadas.

Desprovisto de metodologías de otros autores, Sarmiento (2018), por su parte, en el estudio estilístico de la obra de Felipe Pinglo, diseña su propio análisis comparativo. Llega así a la determinación de los rasgos compositivos del autor: letras influidas por el modernismo del siglo XIX, cambio de modo (de mayor a menor o viceversa) en las secciones B de las piezas, uso de dominantes secundarios y extendidos, uso de cadencia II-V-I y correspondencias narrativas entre música y texto.

No cabe duda que Felipe Pinglo, por muchas razones discutidas en diferentes foros de la investigación musical peruana, ha sido configurado como el “creador” del sonido del vals criollo, en desmedro de otros creadores de su tiempo (como Márquez Talledo), dejando

ciertos parámetros musicales que perduran hasta el día de hoy. Acosta, además de recoger esas características, amplía las sonoridades del vals otorgándole rasgos que probablemente provengan del jazz moderno, la música cubana y el bolero.

Es posible pensar en una línea de herencia musical entre estos tres compositores: Pinglo Alva, Márquez Talledo y Acosta Ojeda. De hecho, se sabe que Acosta admiraba fervientemente a estos dos autores. No obstante, al encontrar varios de los rasgos señalados en los materiales de comparación interobjetiva, se podría discutir a partir de ellos sobre el canon que define a la música criolla y, más precisamente, al vals popular limeño.

Vale la pena mencionar aquí el sencillo análisis que la musicóloga Chalena Vásquez (2007) hace del vals “Junto al río” de Manuel Acosta Ojeda. Aunque impregnado de subjetivaciones y valoraciones románticas, el análisis acierta en precisar la relación melodía – texto tal como se ha observado en los resultados aquí descritos. De la misma forma, Martínez (2008) destaca, en su libro acerca del perfil histórico, biográfico y testimonial de Acosta Ojeda, el uso de los saltos melódicos y la armonía apoyada en acordes de séptima y propone, en correspondencia con esta investigación, que este estilo musical:

(...) ha sido parte de una actitud propia de los músicos de su tiempo: la búsqueda de la belleza como sinónimo de elaboración y exquisitez vinculando permanentemente el sentido poético de los versos con la construcción de una línea melódica coherente, tal como aparece en otros brillantes compositores de su generación como Abelardo Takahashi Núñez o Carlos Hayre (Martínez, 2008, p.170).

6. Conclusiones

El principal propósito de este trabajo consistió en explorar la obra de Manuel Acosta Ojeda con el fin de identificar aquellos rasgos estilísticos que pudieran configurar sus estrategias compositivas. En ese empeño, se examinaron algunas metodologías de análisis aplicadas a la canción popular, aquellas que se consideró apropiadas para un estudio de la música de un compositor criollo peruano de mediados del siglo XX y que ayudaron decididamente en el desarrollo de esta investigación. De ese examen se puede concluir:

La metodología de análisis de música popular de Philip Tagg ha sido utilizada en recientes investigaciones en Latinoamérica, aplicando cada una de sus etapas, siendo las más importantes el análisis de las obras a partir de la lista de verificación de parámetros de expresión musical y la identificación de musemas e ítems de código musical. Este segundo proceso se logra con la aplicación de la comparación interobjetiva con piezas musicales de contexto cercanas a la obra del compositor.

Así mismo, las teorías semiológicas de Luiz Tatit, principalmente los procesos de creación de significado, analizan la interacción entre las dinámicas musicales y las del habla, para identificar las relaciones de significado entre las estructuras musicales y los textos que las acompañan mediante los procesos de “tematización”, “pasionalización” y “figurativización”.

De igual manera, los fundamentos teóricos de Jean Jacques Nattiez y su modelo de tripartición semiológica, ponen énfasis en el nivel poiético. En esta área de investigación se atiende a las estrategias compositivas del autor inferidas del análisis estructural de su obra y de los documentos o testimonios del mismo autor o de quienes lo conocieron.

Algunas de estas metodologías fueron usadas para el estudio estilístico de compositores latinoamericanos, así como de canciones particulares, para el hallazgo de las dimensiones estilísticas y semiológicas. Será relevante resaltar el trabajo de investigación de Claudia Manrique (2021) sobre la obra del compositor peruano Eduardo Márquez Talledo y el análisis de la canción “El camino de la vida” del compositor colombiano Héctor Ochoa, realizado por Bernardo Cardona (2010). En los dos casos, el método de Tagg ayudó a la identificación de musemas y, solo en el caso de Cardona, señalar sus significados implícitos.

Por su parte, Yangmei Hon (2018) en su análisis de las obras *Espiral I* y *II* del compositor brasileño Almeida Prado, hace uso de la teoría de Luiz Tatit para el reconocimiento de las significaciones contenidas en la interacción música-texto de las composiciones.

Se indican concretamente estos tres antecedentes porque sus metodologías respaldaron esta investigación. Llegada la etapa del análisis previsto de la obra de Acosta Ojeda, se hizo imprescindible el recojo de información para la elaboración de su perfil biográfico, del que se puede concluir lo siguiente:

Manuel Acosta Ojeda es un compositor de imprescindible estudio para la comprensión de las mecánicas socioculturales y económicas de la industria musical criolla de la “época de oro”. Su actitud contestataria y su incansable defensa de los derechos de los artistas; su propuesta musical y poética; su opción política de izquierda; su infatigable trabajo de investigación y de difusión de la cultura histórica y musical del Perú, lo colocan en otro extremo del panorama de la producción criolla peruana.

Desde la aparición de sus primeras obras exitosas en las voces del trío Los Chamas como “En un atardecer”, “Madre”, “Cariño”, fue reconocido como un autor de fina pluma, dueño de una lírica poética delicada y, al mismo tiempo, impulsor de nuevas tendencias melódicas y armónicas, esto último con la sensible complicidad del maestro Carlos Hayre.

Pese al innegable boicot perpetrado contra su obra y el desdén con el que fue tratado su bastión de defensa del artista, SAYCOPE, Acosta no dejó de apostar por la unidad de quienes conformaban el sector artístico musical del Perú, rompiendo las diferencias raciales y de clase, juntando a criollos, andinos y selváticos en un mismo frente común.

Sin embargo, Acosta se identificó plenamente como un proletario y dedicó su obra y su trabajo a los sectores que se consideraba marginados, disminuidos en sus derechos y postergados. Acosta acompañó a dirigencias obreras, sindicatos de trabajadores, estudiantes, comunidades campesinas, con el único fin de sostener sus luchas y acompañarlos desde su arte y su pensamiento.

La metodología de Philip Tagg aplicada en el análisis de las obras de Acosta Ojeda, ayudó a identificar los rasgos rítmicos, melódicos y armónicos; los musemas y sus posibles significados a la luz de la comparación interobjetiva y la teoría semiológica de Luiz Tatit, cuyos detalles fueron presentados en el Desarrollo de la investigación y los Resultados.

De forma concreta se puede decir que Acosta elaboró líneas melódicas de diversos contornos en concordancia con el discurso lírico y su planteamiento armónico, utilizando saltos melódicos, bordaduras, líneas estacionarias y melodías arpegiadas. Igualmente, sus construcciones melódicas sugieren bases armónicas que incluyen intercambios modales, acordes disminuidos de paso y cambios de modo paralelos. Cada uno de estos rasgos forman parte del estilo criollo de su tiempo, pero Acosta los inserta en estructuras formales y armónicas completamente novedosas. De esta manera, comunica, a través del uso impecable de las formas clásicas y los versos medidos, una serie de contenidos ideológicos alineados a su pensamiento y estructuras mentales: Acosta plantea una confrontación entre un mundo feliz, justo, pacífico en el que ha puesto toda su esperanza y otro antagónico.

7. Limitaciones y Prospectiva

Algunas cuestiones de interés surgidas a partir del proceso de análisis y la identificación de los rasgos del estilo compositivo de Manuel Acosta Ojeda, serán planteadas con la intención de abrir espacios de diálogo hacia nuevos niveles de investigación.

Sin lugar a dudas, siempre queda la sensación de insuficiencia ante la totalidad de la obra de Acosta Ojeda, que alcanza géneros musicales y líricos más allá del vals popular. Un interés primordial de esta investigación consiste en la aplicación de metodologías de análisis de música popular que han demostrado consistencia, pero cuyos procesos, con ciertos niveles de complejidad, demandan espacios físicos y temporales de trabajo que no siempre pueden ser complacidos. Por tal razón, será necesario, en un futuro no lejano, incluir nuevas muestras y desarrollar otros métodos buscando la comprobación de estos resultados.

Tagg (1982) considera que, en el análisis de la música popular, el objeto de estudio debería ser fundamentalmente el registro sonoro y no el escrito. Al tratarse de una investigación centrada en el autor y no en los intérpretes y, aún más, habiendo en todos los casos más de una interpretación de la misma obra, se hacía imprescindible la transcripción de una de esas interpretaciones. Intentando ser lo más fidedigno posible, se recogieron registros sonoros de la época a fin de conseguir las características más cercanas a la concepción del autor.

Esta tarea, en más de una ocasión, resultó ardua pues cada intérprete proponía sus propios fraseos e inflexiones vocales, provocando alteraciones rítmicas o melódicas a las piezas. Como ejemplo de esta dificultad, se puede mencionar las dos versiones del vals “Canción de fe”, la primera de 1968 y la segunda de 2001, interpretadas por el mismo Acosta Ojeda, cada una con particularidades, a veces, completamente diferentes.

Hacia la segunda etapa del desarrollo metodológico, se señalaron las concepciones ideológicas de las canciones, recogidas del análisis de sus textos y luego contrastadas con los significados de los musemas y los ítems de código musical. Estos resultados pueden ser profundizados en futuras investigaciones que observen cada una de las piezas con mayor detenimiento.

Estas asociaciones: musemas – significados, ítems – significados, textos líricos – significados, que son el resultado de esta investigación, podrían ser corroboradas o reformadas si se

aumentara el número de obras que conforman el material de comparación interobjetiva (IOCM), incluso si aumentara también la muestra de las obras de Acosta Ojeda.

Para desarrollar la comparación interobjetiva se incluyeron en el IOCM obras pertenecientes al cancionero criollo peruano, básicamente, del género “vals popular”. Sin embargo, en cada etapa del desarrollo de este género popular, los compositores e intérpretes estuvieron en permanente contacto con músicas provenientes de diversas fuentes: el cine norteamericano y mexicano; las orquestas de música centroamericana, cubana principalmente; el tango y otros géneros norteamericanos como el jazz, el fox-trot y el one-step (Borras, 2012). En un siguiente paso para esta investigación, la comparación interobjetiva en el análisis de la obra de Acosta Ojeda, debería contemplar toda esta música.

Del mismo modo, Tagg (1982) habla de la heterogeneidad de las audiencias. Para el presente caso, esto quiere decir que las personas que escuchan vals populares también disfrutaban otros géneros criollos como la marinera limeña, la polka, el tondero, la zamacueca, el landó, el festejo, etc. Por lo que en un estudio que examine las relaciones entre el emisor y el receptor de una obra musical como la de Acosta Ojeda, deben tomarse en cuenta el resto de géneros populares criollos del Perú.

La aplicación de metodologías de análisis para el estudio estilístico de las obras de compositores criollos, andinos o selváticos del Perú, debería ser una práctica extendida. En el caso exclusivo de la música criolla y a lo largo de su proceso de desarrollo, han pasado grandes compositores como Pablo Casas, Pedro Espinel, Lorenzo Humberto Sotomayor, Luis Abelardo Núñez, Alicia Maguiña, Augusto Polo Campos, entre otros, cuyas obras han ganado el merecimiento de ser estudiadas.

Referencias bibliográficas

- Acosta, M. (1966). Nota de contraportada de *Canción Protesta* [Grabado por Manuel Acosta Ojeda y Ernesto Sánchez Fajardo]. [Long Play]. Perú Libre.
- Acosta, M. (1974). Nota de contraportada de *El Nuevo Día* [Grabado por Manuel Acosta Ojeda y Luis Abelardo Núñez]. [Long Play]. SAYCOPE.
- Acosta, M. (2001). *Canción de fe. La voz del maestro Manuel Acosta Ojeda, 50 años de cantautor* [Grabado por Manuel Acosta Ojeda, voz; Renzo Gil, guitarra]. [CD]. SAYCOPE.
- Acosta, M. (2011, mayo 15). Canción criolla – Canto Popular. *Manuel Acosta Ojeda*.
<http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/05/cancion-criolla.html>
- Acosta, M. (2015, mayo 5). Mi pueblo son muchos pueblos. *El Peruano*.
<https://andina.pe/agencia/noticia-ultimo-articulo-publicado-manuel-acosta-ojeda-556960.aspx>
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1890 - 1936)*. Instituto de etnomusicología PUCP.
- Cable Mágico Cultural. (S/f). *A solas con... Marco Aurelio Denegri*. [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/wdkuGVLOff4>
- Cardona, B. (2010). Análisis de la canción popular colombiana El Camino De La Vida: "Las cosas siempre han sido así". *Artes La Revista*, 9(16), 106-125.
<http://tesis.udea.edu.co/handle/10495/6278>
- Cisneros, N. (1959, julio 5). Manuel Acosta Ojeda. El eterno incrédulo. *Dominical. La Crónica*.
- Correa, G. (2000). Relaciones a partir de Tagg. *Seminario: Metodología de la investigación artística - música; Maestría en arte latinoamericano*. Universidad Nacional de Córdoba.
<http://prodmusical.unsl.edu.ar/articulos/relaciones%20a%20partir%20de%20Tagg.pdf>
- Compañía Peruana de Estudios de Mercado y Opinión Pública S.A.C. (2021). La música en el Perú, plataformas – referencias.
[https://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/23/LA%20MUSICA%20EN%20EL%20PERU%20C3%99%20PLATAFORMAS%20-%20PREFERENCIAS%20\(2\).pdf](https://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/23/LA%20MUSICA%20EN%20EL%20PERU%20C3%99%20PLATAFORMAS%20-%20PREFERENCIAS%20(2).pdf)

- Cuba, C. y Arana, V. (2014). *Y vivirá mientras exista la vida. Recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo Alva*. [edición de los autores].
- Fabián, B. (2022). El arte popular del centro del Perú: un proceso histórico. *Horizonte de la Ciencia*, 12(22),24-35. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570969250002>
- García, C. (2021). *El estilo de ejecución, composición y arreglo de Carlos Hayre para con la guitarra del vals criollo limeño*. [Tesis de maestría, PUCP]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/20317>
- Giannoni, D. (2013). Carlos Hayre. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/tzxxm15NkzA>
- González, J. P. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12).
- Guerra, C. (2015). Firmes y adelante... cortando la cabeza del diablo. El caso del grupo rock cristiano Perniles con Papas y el Movimiento Despreciado y Desechado en Chile. *Revista Cultura & Religión*, 9(2), 39-60.
- Guzmán, R. (2021). Harold Gramatges, análisis musicográfico del Móvil II. *Cuadernos De Investigación Musical*, (12), 79-101. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2021.12.04>
- Hernández, Ó. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(1), 39-77.
- Hon, Y. (2018). Espirais de Almeida Prado: análise melódica comparativa entre canções com o mesmo poema segundo o diagrama de Luiz Tatit. En Monteiro, L. y Pereira, M. (Eds.), *A canção de câmara brasileira: mulheres compositoras e outros temas em foco* (pp. 298-327). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Instituto de Estudios Peruanos. (2019). Informe especial sobre la relación de los peruanos y la música. [Encuesta nacional urbano rural]. <https://iep.org.pe/wp-content/uploads/2019/09/Informe-OP-Septiembre-2019-M%C3%BAsica-7.pdf>
- Instituto de Opinión Pública. (2017). *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú*. Boletín, 147. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>

Jaúregui, E. (2014, mayo 11). Crónica: El Toro salvaje. *Lima Gris*.

<https://limagris.com/cronica-el-toro-salvaje/>

Jimenez, W. (2014, marzo 22). Manuel Acosta Ojeda, evocación y homenaje. *La Mula.pe*.

<https://wilijimenez.lamula.pe/2014/03/22/manuel-acosta-ojeda-evocacion-y-homenaje/wilijimenez/>

Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (2003). *Teoría generativa de la música*. Madrid. Akal.

Lloréns, A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Instituto de estudios peruanos.

Mamani, A. (2013). "Aquello que la historia no quiere recordar". Tensiones y disputas en torno a la masacre de Santa María de Iquique. *Razón y Revolución*, (24).

Manrique, C. (2021). *Despejando horizontes, en busca del sonido "Márquez Talledo". Análisis de musemas melódicos en los vales de Eduardo Márquez Talledo*. [Tesis de licenciatura, PUCP]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19126>

Manrique, N. (2015, mayo 27). Manuel Acosta Ojeda, in memoriam. *Leer y difundir*.

<https://www.leerydifundir.com/2015/05/manuel-acosta-ojeda-in-memoriám/>

Manuel Acosta Ojeda: poeta de la canción popular. (2003). *Arariwa - Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF «José María Arguedas»*, 1(2).

Martínez, M. (2008). *Manuel Acosta Ojeda, arte y sabiduría del criollismo*. ENSF José María Arguedas.

Mathews, D. (2014, febrero 15). Manuel Acosta Ojeda: por un dios humano. *La Mula.pe*.

<https://mesaleespuma.lamula.pe/2014/02/15/manuel-acosta-ojeda-por-un-dios-humano/danielmathews/>

Mesías, E. (2019). *El vals popular limeño: análisis y modelización*. [Trabajo fin de grado]. ENSF José María Arguedas.

Molina, P. (2017). *¿Eso es tradicional?: procesos de construcción e incorporación de nociones sobre lo tradicional a través de las trayectorias musicales de los integrantes del Trío de Música y Canto Popular "Los Cholos" en Lima*. [Tesis de licenciatura, PUCP]. Repositorio

Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7790>

Moro, D. (2010). Trabajo Semiótica musical y modelos culturales. Siglo XX. *Máster Universitario en Música, Comunicación e Instituciones en la España Contemporánea* (material no publicado).

Nattiez, J. (2011). De la semiología general a la semiología musical: el modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy. En González, S. & Camacho, G. (Eds.), *Reflexiones sobre semiología musical* (pp. 14-51). Universidad Nacional Autónoma de México.

Peruanos en su salsa. (2010, junio 10). *Peruanos en su salsa: Manuel Acosta Ojeda*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6sFLAePDj6M>

Rojas, P. (2020). Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de “El hombre” de Rolando Alarcón. *Cuadernos de música iberoamericana*, 33, 241-279.

Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. La música criolla. En: Bolaños, C. (Ed.), *La música en el Perú* (pp. 257-265). Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Romero, R. (2015). Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda. En: Romero, R. (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (pp. 100-129). Instituto de Etnomusicología de la PUCP.

Salazar, L. (1999). *Mecanismos armónico-melódicos del vals peruano*. [material no publicado].

Sarmiento, R. (2018). *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*. Fondo editorial UNMSM.

Serrano, R. y Valverde, E. (2000). *El libro de oro del vals peruano*. Tans Perú.

Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular music*, 2, 37-67.

Tagg, P. (1987). Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, 66(1/3), 279-298.

Tagg, P. (2015). *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. MMMSP.

<http://tagg.org/mmmmsp/publications.html>

Tatit, L. (2003). Elementos para a análise da canção popular. *CASA: Cadernos de Semiótica aplicada*, 1(2).

TVPerú. (2014, noviembre 3). *Sucedió en el Perú: Manuel Acosta Ojeda*. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=FZrQR9bznZw>

Vásquez, C. (1992). *Costa: Presencia africana en la música de la costa peruana*.

<http://www.chalenasvasquez.com/libro/costa-presencia-africana-en-la-musica-de-la-costa-1992/>

Vásquez, C. (2007). *Junto al río: una pintura musical*.

<https://www.chalenasvasquez.com/articulos/junto-al-rio-una-pintura-musical-chalenasvasquez/>

Vásquez, C. y Vergara, A. (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Centro de Desarrollo Agropecuario.

Yep, V. (1998). *El valse peruano*. Juan Brito editores.

Anexo A. Análisis de la canción “Así te quiero” (1958)

Figura 48. Código QR de “Así te quiero”

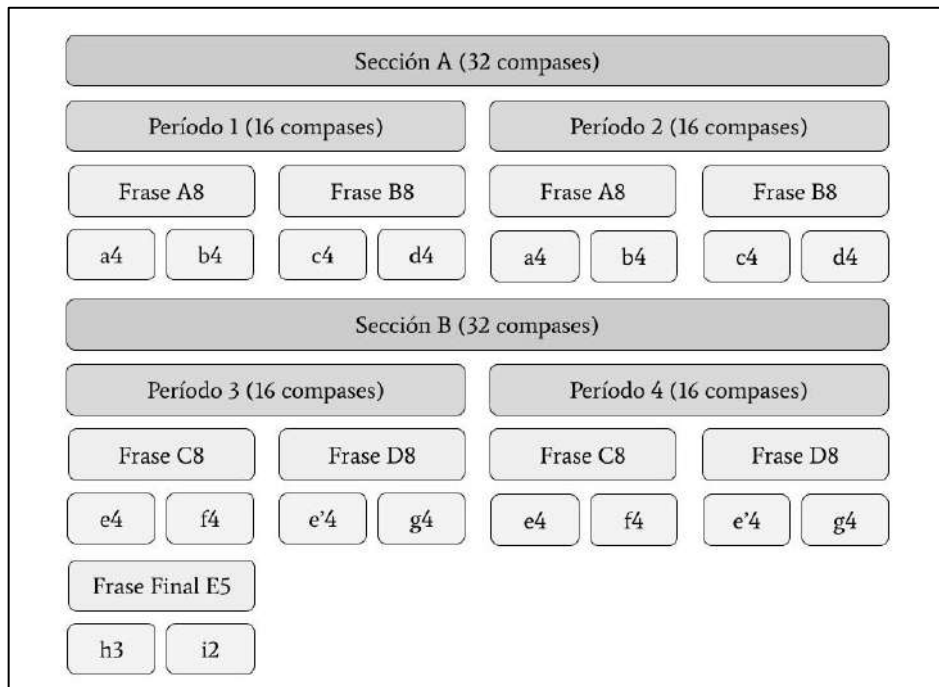


El vals “Así te quiero” fue compuesto por el autor en 1958. La grabación aquí presentada es una interpretación de Abelardo Vásquez Díaz (1929 – 2001), registrada sin fecha en un vinil 45 rpm. del sello de SAYCOPE (Sociedad de Autores y Compositores del Perú). La grabación presenta una velocidad o tempo de 129 bpm. aproximadamente.

Estructura formal

El vals “Así te quiero” posee una estructura formal clásica de los vales populares limeños (Vásquez en Arana y Cuba, 2014; Salazar, 1999; Yep, 1998; Mesías, 2019), consistente en dos secciones A y B de 32 compases cada una. Cada sección tiene dos períodos de 16 compases formados por dos frases melódicas de 8 compases. A su vez, cada frase está conformada por dos semifrases de 4 compases. Este vals posee una pequeña frase melódica final de 5 compases. Siendo una estructura tradicional del vals popular, esta pieza repite la melodía y letra de cada período para completar los 32 compases de la sección. La versión interpretada por Abelardo Vásquez tiene, además, una introducción instrumental de 16 compases realizada por dos guitarras acústicas, y en el interludio se realiza una repetición modificada de la introducción, igualmente de 16 compases.

Figura 49. Estructura formal del vals Así te quiero



Fuente: Elaboración del autor.

Estructura armónica

La estructura armónica de “Así te quiero” está elaborada sobre la tonalidad de Si menor. El período 1 y su repetición (formados por las frases A8 y B8) terminan en cadencia perfecta (V7-I). De igual manera, los períodos 3 y 4, con las frases C8 y D8, finalizan con cadencia perfecta (V7-I). Se puede observar la presencia de un dominante secundario V/V7 (acorde de Do#7) y un dominante sustituto SubV/bVII7 (acorde de Sib7).

Tabla 11. Estructura armónica del vals Así te quiero

Secciones	Frases	Progresiones armónicas							
Sección A	A8	Bm	C#7	F#7	Bm	B7	Em	A7	D
	B8	F#7	Bm	F#7	Bm	Bm7/A	C#7	F#7	Bm
	A8	Bm	C#7	F#7	Bm	B7	Em	A7	D
	B8	F#7	Bm	F#7	Bm	Bm7/A	C#7	F#7	Bm
Sección B	C8	Bm	A7	A7	Dmaj7	Dmaj7	F#7	F#7	Bm
	D8	Bb7	A7	A7	Dmaj7	Dmaj7	F#7	F#7	Bm
	C8	Bm	A7	A7	Dmaj7	Dmaj7	F#7	F#7	Bm
	D8	Bb7	A7	A7	Dmaj7	Dmaj7	F#7	F#7	Bm
Frase final	E5	Gmaj7	C#7	C#7	F#7	Bm			

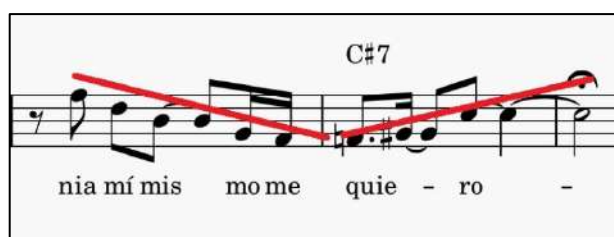
Fuente: Elaboración del autor.

Estructura rítmica melódica

El vals “Así te quiero” está en tonalidad de Si menor. El rango melódico supera la octava: la nota más grave es Mi₄ y la más aguda es Sol₅.

Los contornos melódicos son irregulares y la melodía se desenvuelve en diferentes direcciones. En la primera semifrase “h3” de la frase final E5, sin embargo, podemos observar un contorno melódico de arco invertido, siendo el único ejemplo de un movimiento melódico estricto.

Figura 50. Semifrase “h3” con contorno melódico de arco invertido



Fuente: Elaboración del autor.

Este vals posee dos estructuras rítmicas de inicios de frase que se repiten constantemente durante toda la canción. El primero es, tal vez, el más característico del vals popular limeño, y el segundo es propio de este vals.

Figura 51. Estructuras rítmicas de inicios de frase 1 y 2 del vals “Así te quiero”

Fuente: Elaboración del autor.

Una característica importante de esta obra son los constantes saltos melódicos que abarcan intervalos de 6ta. menor, 5ta. aumentada, 7ma. menor, 9na. menor y un tritono descendente.

Solo en la primera semifrase de la canción aparecen tres saltos, como podemos ver en la figura siguiente:

Figura 52. Saltos melódicos en la primera semifrase del vals “Así te quiero”

Bm C#7 F#7 Bm

A sí co mo te quie ro - na - die po drá que rer - te

Salto de 6ta menor Salto de 5ta aumentada Salto de tritono descendente

Fuente: Elaboración del autor.

En dos momentos de la obra, el autor elabora líneas melódicas arpegiadas sobre las notas de la armonía: en la primera semifrase de la sección B sobre el acorde de La7 (Frase C8, semifrase “e4”) y en la frase final sobre el acorde de Sol mayor 7 (Frase final E5).

Figura 53. Melodías arpegiadas en el vals “Así te quiero”

A7 Dmaj7

Melodía arpegiada sobre A7

ren las a ves al es pa cio

Melodía arpegiada sobre Gmaj7

Gmaj7 C#7

nia mí mis mo me quie - ro

Fuente: Elaboración del autor.

También se ha observado la utilización de bordaduras en dos pasajes de la estructura melódica, las cuales proporcionan mayor movimiento, de la misma forma como lo hace el fraseo del intérprete al retardar o acelerar el ritmo de las líneas melódicas.

Figura 54. Bordaduras en “Así te quiero”

Fuente: Elaboración del autor.

Estructura ideológica

La primera observación acerca de la letra de este vals se centra en su métrica: son versos heptasílabos, a excepción de los versos de la frase B8 “ni tus padres, ni tú misma, nadie más que yo”. En cuanto a su retórica, el texto es, en sí mismo, una gran hipérbole, en el que se describe un amor más grande e intenso que cualquiera de los amores existentes. Al mismo tiempo, el autor otorga a los elementos naturales (aves, estrellas, lluvia, playas) la capacidad de querer (prosopopeya), de la misma manera como lo hace el autor para con su amada. No solo la naturaleza es modelo de amor, también los padres y los hijos y el amor a uno mismo, sin embargo, la canción reafirma el estereotipo del amor sublime en el que el protagonista ama de una forma insuperable.

Resulta interesante el verso “ni siquiera tus hijos, si algún día los tienes”. El autor desliza la posibilidad de que se trate de un amor no correspondido, puesto que asume que ella podría tener hijos y no con él necesariamente. La canción sería, entonces, una especie de reclamo o de ruego.

Tabla 12. Estructura ideológica del vals *Así te quiero*

Frase melódica	Letra	Contenido ideológico
A8	Así como te quiero nadie podrá quererte, ni siquiera tus hijos si algún día los tienes;	Versos heptasílabos. Hipérbole. Prosopopeya. Amor de los padres e hijos como estándar.

B8	ni tus padres, ni tú misma, nadie más que yo.	Querer: sobrepasa todas las posibilidades. Elementos de la naturaleza como modelos de querer. Amor propio como el culmen del amor. Opinión: es posible querer a alguien por sobre todas las cosas. Estereotipo: el amor sublime que supera cualquier otra forma de amar. Emisor: hombre enamorado. Receptor: mujer amada (sin hijos).
C8	Te quiero como quieren las aves al espacio, como aman las estrellas el manto de la noche;	
D8	como quiere la lluvia los campos y las flores, como las playas aman a las olas del mar.	
E5	Ni a mí mismo me quiero como te quiero a ti.	

Fuente: Elaboración del autor.

Orquestación

La presente versión de este vals está orquestada por dos guitarras melódicas y una guitarra de acompañamiento. Las guitarras melódicas desarrollan una melodía introductoria que luego es repetida en el interludio. Completan la orquestación un bajo eléctrico, cajón y una voz solista.

Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit

Se ha detectado algunas estructuras melódico rítmicas que pueden asociarse a los procesos de creación de significados según las teorías de análisis de la canción popular de Luiz Tatit descritos en el marco teórico de este trabajo.

Una primera estructura se recoge de la semifrase inicial “a4” con la que inicia la obra:

Figura 55. Diagrama de Tatit para la semifrase “a4” de “Así te quiero”

3/4	Mi			na		
	Re#					
	Re	si				
	Do#			ro		rer
	Do					
	Si					te
	La#				die po	que
	La					
	Sol#					drá
	Sol		mo			
	Fa#	A	co	te		
	Fa			quie		
		Sim		Do#7	Fa#7	Sim

Fuente: Elaboración del autor.

Los saltos melódicos de este pasaje que fueron mencionados anteriormente y la letra que los acompaña (“Así como te quiero nadie podrá quererte”), son características propias del proceso llamado “pasionalización”, en el que el autor confirma un estado interior de alta sensibilidad y de inestabilidad emocional. Esto se correspondería con el análisis de la estructura ideológica que nos mostraba un texto más cercano al ruego o al reclamo.

Figura 56. Diagrama de Tatit para la frase B8 de la Sección A “Así te quiero”

3/4	Mi			tú	
	Re#				
	Re		pa		mis
	Do#	tus.		ni	
	Do				
	Si	ni	dres		ma
	La#				
		Fa#7	Sim	Fa#7	Sim

Fuente: Elaboración del autor.

3/4	Mi				
	Re#				
	Re		na		
	Do#			más yo	
	Do				
	Si		die		o
	La#			que	
		Sim/La	Do#7	Fa#7	Sim

Fuente: Elaboración del autor.

En estos diagramas, que abarcan los 8 compases de la frase B8, podemos apreciar pequeños saltos de tono y tono y medio, y la reducción de sílabas cantadas a dos sílabas por compás; incluso, en el primer compás de la segunda semifrase, sobre el acorde de Sim/La, se interrumpe la melodía con un silencio. Estas características, saltos melódicos y ralentización del ritmo por la prolongación de las vocales, pertenecen al proceso de “pasionalización”. En el texto, el autor insiste en que su amor es más fuerte que el que puedan dar los padres o uno mismo.

Por último, se presenta un ejemplo más de proceso de creación de significado.

Figura 57. Diagrama de Tatit de la semifrase “g4” de la sección B “Así te quiero”

3/4	Sol			o	
	Fa#			las	
	Fa				
	Mi			del	
	Re#				
	Re	co			mar
	Do#	mo pla			
	Do				
	Si	las yas			
	La #	a			
	La				
	Sol#				
	Sol				
	Fa#		man a las		
		Remaj7	Fa#7	Fa#7	Sim

Fuente: Elaboración del autor.

Este pasaje muestra un salto melódico de 9na. menor entre las notas Fa#4 y Sol5. Esta cualidad tan notoria describe un proceso de “pasionalización”, donde la letra de la canción expone uno de los modelos de amor de la naturaleza con la que el autor se compara. Los dos últimos compases ralentizan el ritmo melódico para la cadencia melódica descendente que culmina en una nota de reposo. Esta última característica pertenece al proceso “figurativización” cuyo significado es la reafirmación de una idea.

Anexo B. Análisis de la canción “Cariño” (1956)

Figura 58. Código QR de “Cariño”



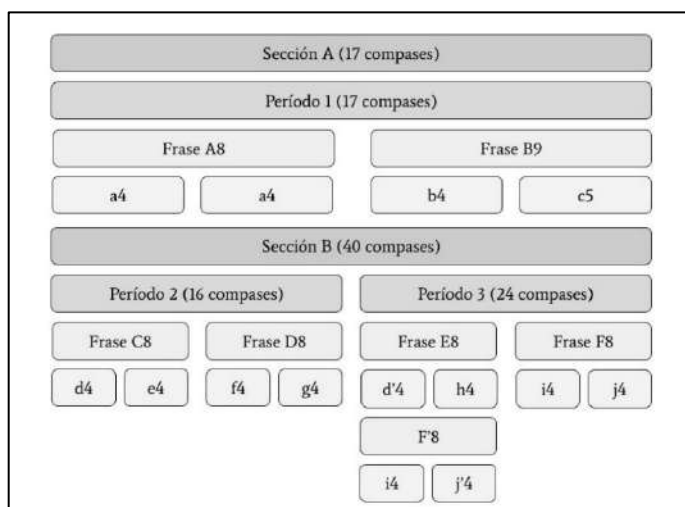
Manuel Acosta Ojeda compuso el vals "Cariño" en 1956 siendo grabado por el Trío Los Chamas en 1960. La presente versión es interpretada por el mismo autor, acompañado de los músicos Renzo Gil y Carlos Ticona, y grabada para el álbum "Canción de fe" (2001). Tiene una velocidad de 115 bpm. aproximadamente.

Estructura formal

"Cariño" posee dos secciones A y B. La sección A tiene apenas 17 compases, integrada por las frases melódicas, A8 y B9, de 8 y 9 compases respectivamente. La sección B tiene dos períodos de dos y tres frases melódicas (16 y 24 compases cada período). La frase final es la repetición casi exacta de la frase consecuente F8. Todas las semifrases que integran la canción son de 4 compases, a excepción de la semifrase “c5” de 5 compases en la frase B9.

La melodía introductoria, realizada por la guitarra de Renzo Gil, es de 16 compases; y en el interludio, se repite la misma melodía de 16 compases.

Figura 59. Estructura formal del vals Cariño



Fuente: Elaboración del autor.

Estructura armónica

Este vals está en la tonalidad de La mayor. La primera frase A8 presenta una progresión sencilla de dominante – tónica; la siguiente, B8, pasa por la subdominante utilizando el dominante secundario V/IV (La7). Las siguientes frases presentan movimientos hacia el IIm (Si menor), utilizando acordes de la tonalidad, como Do# menor, así como dominantes secundarios (V/IIm: F#7), IIm extendidos (Mi menor, para resolver en Re mayor) y acordes disminuidos de paso (Re#dim). En el penúltimo compás de la frase E8 aparecen dos acordes (Re mayor y Fa#7) cambiando el ritmo armónico de la canción, de modo que, solo por ese compás, el indicador cambia de 3/4 a 6/8. Esto es muy común en el vals popular por sus características provenientes de los ritmos sincopados de la población negra (Vásquez, 1992).

Tabla 13. Estructura armónica del vals *Cariño*

Secciones	Frases	Progresiones armónicas								
Sección A	A8	A	E7	E7	A	A	E7	E7	A	
	B9	A	A7	A7	D	D	E7	E7#5	A	E7#5
Sección B	C8	A	E7#5	A	A	A	C#m	E7	F#7	
	D8	Bm	F#7	Bm	Bm	E	E7#5	A	E9	
	E8	A	E7#5	A	A	Em	A7	D F#7	Bm	
	F8	D	D#dim	A	F#7	Bm	E7	A	A7	
	F8	D	D#dim	A	F#7	Bm	E7	A	A	

Fuente: Elaboración del autor.

Estructura rítmica melódica

El vals “Cariño” está en tonalidad de La mayor. El rango melódico supera la octava: la nota más grave es Mi4 y la más aguda es Si5.

Durante toda la sección A, los contornos melódicos son estacionarios, con líneas de poco movimiento y semifrases de una misma nota repetida. A partir de la sección B, los contornos son irregulares, con líneas ascendentes y descendentes, destacando un momento de clímax antes de las últimas frases de la canción.

Figura 60. Contorno melódico estacionario en “Cariño”

The musical score for Figure 60 is in 3/4 time with a tempo of 115. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "Dios me ha li-ber - ta-do del tiem-po_y del do-lor. He pa-ga-do mi". Chords are indicated above the staff: A, E, and A.

Fuente: Elaboración del autor.

En esta primera semifrase de la canción se puede observar una misma nota repetida en lo que constituye un contorno melódico estacionario de poco movimiento.

Figura 61. Contorno melódico irregular en “Cariño”

The musical score for Figure 61 is in 3/4 time. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "- ri - ño yo quie-ro lle-var-te a un lu-gar que so - lo co -". Chords are indicated above the staff: A, E7#5, A, and A. A red line is drawn over the melody, showing an inverted arch shape.

Fuente: Elaboración del autor.

En este último detalle se puede observar un contorno de arco invertido iniciando la sección B. Como ha sucedido en todas las interpretaciones, el fraseo del cantante origina diversas estructuras rítmicas en los inicios de semifrases y frases, lo que obliga a simplificar la escritura para reconocer las principales figuras rítmicas. En este caso, se detectan dos estructuras rítmicas de inicios de frase muy parecidos entre sí.

Figura 62. Estructuras rítmicas de inicios de frase para “Cariño”

y_a - ho - ra que es - toy li - bre

A7

a un lu - gar que so - lo co -

A

Fuente: Elaboración del autor.

El segundo inicio de frase característico de este vals es común a otros vales del autor, así como a la gran mayoría de los vales populares limeños.

Una cualidad que diferencia este vals del resto de piezas de Acosta, es la poca presencia de saltos melódicos. Durante toda la obra se aprecian líneas melódicas elaboradas por grados conjuntos o pequeños saltos de 3ras. Se ubican, sin embargo, tres saltos melódicos de 8va justa, 5ta justa descendente y 6ta mayor:

Figura 63. Saltos melódicos en el vals “Cariño”

8va justa

y_a - ho - ra que es - toy

E

5ta justa descendente

ni lle - ga el la - dri - do de la

A7 D F#7

6ta mayor

te en que no man - da Dios

Fuente: Elaboración del autor.

Otro elemento que distingue a este vals es que no posee alguna línea melódica arpegiada, pero sí tiene un fragmento melódico construido desde una escala ascendente de seis grados conjuntos:

Figura 64. Fragmento melódico de seis grados conjuntos ascendentes en “Cariño”

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5. A red box highlights the segment from C5 to E5. Above the staff, the chords E, E7#5, and A are indicated. Below the staff, the lyrics are: ni lle-ga el la - dri - do de la so - cie - dad.

Fuente: Elaboración del autor.

Cabe mencionar que dichos grados ascendentes aparecen inmediatamente después del salto melódico de 5ta justa descendente como suele ser la norma en los fundamentos de construcción melódica o tratados académicos de contrapunto.

Por último, se presenta el uso de bordaduras en la estructura melódica, destacándose como una figura significativa entre los recursos del autor.

Figura 65. Bordaduras en “Cariño

The image shows two musical staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is: G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4. A red box highlights the notes G4, A4, B4, C5. Above the staff, the chord D is indicated. Below the staff, the lyrics are: pa-ra o-fre-cer - me a ti. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is: G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4. A green box highlights the notes G4, A4, B4, C5. Above the staff, the chords Em and A7 are indicated. Below the staff, the lyrics are: es la ú-ni-ca par - te en que no man - da.

Fuente: Elaboración del autor.

Estructura ideológica

Este vals no tiene una métrica exacta, el verso heptasílabo se pierde luego de las primeras frases melódicas. Los siguientes versos se confunden en hexasílabos y pentasílabos.

El autor inicia el texto declarando la omnipotencia de Dios, quien es capaz de someter o de liberar. El verso “Dios me ha libertado del tiempo y del dolor” parece indicar que el protagonista ha pasado a una dimensión extra terrenal, en el que no se siente dolor ni el transcurso del tiempo. Ahora es el momento de desobedecer la autoridad divina: sin pedir permiso pretende trasladar a su amada a esa dimensión. Nuevamente, se plantea un antagonismo: la sociedad, representada por el dolor, la tristeza, el miedo y la envidia; y por otro lado, esta nueva dimensión representada por el Yo liberado de Dios, en donde no existen los “ladridos” de la sociedad.

El estereotipo del amor romántico capaz de desafiar cualquier obstáculo, incluso los designios divinos, es presentado aquí mostrando las incompatibilidades entre el mundo terrenal y la pureza del Yo interior.

Tabla 14. Estructura ideológica del vals *Cariño*

Frase melódica	Letra	Contenido ideológico
A8	Dios me ha libertado del tiempo y del dolor, He pagado mi vida con sangre y juventud,	Opiniones: Dios tiene el control de las vidas. La vida debe pagarse. La sociedad está asociada al dolor, a la tristeza, al miedo, a la envidia. El Yo como oposición a esas manifestaciones. Insurrección a la autoridad de Dios que manda en todos lados menos en el Yo. El Yo liberado es el lugar del amor. Emisor: Hombre liberado. Receptor: persona amada.
B9	Y ahora que estoy libre para ofrecerte a ti, sin pedirle permiso te hice esta canción así:	
C8	Cariño, yo quiero llevarte A un lugar que solo conozco yo,	
D8	Cariño, allí no hay destino, Ni llega el ladrido de la sociedad.	
E8	Cariño, allí soy el dueño, Es la única parte en que no manda Dios,	
F8	¡Ay, cariño! allí no hay tristezas, Ni miedo, ni envidia, ese lugar soy yo.	
F'8	Cariño, allí no hay tristezas, Ni miedo, ni envidia, ese lugar soy yo.	

Fuente: Elaboración del autor.

Orquestación.

El formato orquestal de este vals está conformado por una guitarra melódica, que ejecuta la introducción, el interludio y los contracantos. Una guitarra de acompañamiento, un bajo eléctrico y un cajón, como base rítmica. Voz solista de Manuel Acosta Ojeda.

Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit

Tres procesos de creación de significados se muestran con claridad en la primera sección de la canción: la tematización, la pasionalización y la figurativización. La tematización es un proceso por el cual, según la teoría de Tatit (2003), el discurso lingüístico de la canción exalta a un personaje, detallando sus cualidades, mientras que en el discurso melódico se muestra una reiteración de estructuras rítmicas o melódicas. Por otro lado, la figurativización, recoge de la entonación del habla las cadencias finales para producir significados.

Un ejemplo de proceso de pasionalización ocurre en la primera semifrase de B9 en la sección A: la melodía alcanza las notas más agudas de la canción luego de un salto melódico justo cuando el autor canta “Y ahora que estoy libre para ofrecerme a ti”, es decir, emoción romántica en el texto y ampliación del registro en la melodía.

Figura 66. Diagrama de Tatit para primera semifrase de B9 en “Cariño”

3/4	Si				cer
	La#				
	La	hora que es toy	li bre		me a
	Sol#				
	Sol			pa fre	
	Fa#			ra o	ti
	Fa				
	Mi				
	Re#				
	Re				
	Do#				
	Do				
	Si				
	La#				
	La	y a			
		La	La7	La7	Re

Fuente: Elaboración del autor.

Como se ha mostrado en la estructura rítmica melódica de “Cariño”, toda la sección A está elaborada con estructuras de notas y ritmos repetidos, y en la letra, el autor habla de lo mucho que le ha costado conseguir la liberación de la autoridad de Dios para entregarse al amor de su vida. El proceso de tematización es evidente en esta primera parte de la obra.

Figura 67. Diagrama de Tatit para la frase B9 de “Cariño”

3/4	Sol				
	Fa#				
	Fa				
	Mi	sin pe dir le per mi so		te es cri boes ta can	ción
	Re#				
	Re				
	Do#				
	Do				
	Si				
		Re	Mi7	Mi7/#5	La

Fuente: Elaboración del autor.

Ahora, el discurso melódico construido sobre una misma nota con una cadencia lineal, muestra también un proceso de figurativización por el cual el autor comunica sentimientos asociados a la tensión y el suspenso, en este caso, para revelarnos ese lugar misterioso al que quiere llevar a su amada.

Figura 68. Diagrama de Tatit para primera frase de la sección B en “Cariño”

3/4	Sol#			noz	
	Sol				
	Fa#			co	
	Fa				
	Mi		so	co	
	Re#		lo		
	Re				yo
	Do#	que			
	Do				
	Si				
	La#				
	La	gar			
	Sol#	lu			
	Sol				
	Fa#	un			
	Fa				
Mi	a				
	La	La	Do#m	Mi7	

Fuente: Elaboración del autor.

Esta revelación la hará desarrollando el discurso melódico desde el proceso de la pasionalización, donde el ritmo no solamente se ralentiza, sino que el registro melódico se amplía llegando nuevamente a notas altas.

Anexo C. Análisis de la canción “Chola linda” (1971)

Figura 69. Código QR de “Chola linda”

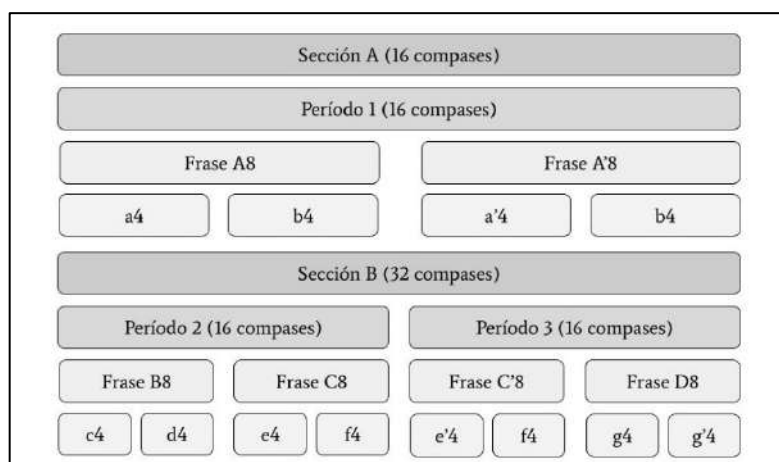


El vals “Chola linda” fue compuesto en 1971 durante el viaje del autor a tierras europeas. La versión que se escucha ha sido extraída del álbum “Canción de fe” (2001), con el acompañamiento del guitarrista Renzo Gil y la voz principal de Manuel Acosta Ojeda. El tempo del vals es aproximadamente 117 bpm.

Estructura formal

“Chola linda” tiene una primera sección A de 16 compases, formada por dos frases melódicas de 8 compases, siendo la frase A’8 una repetición modificada de la primera frase A8. La sección B, de 32 compases, contiene cuatro frases de 8 compases organizadas en dos períodos de 16 compases cada uno. Adicionalmente, la canción tiene una introducción ad libitum de 6 compases y un interludio de 24 compases, ejecutados por una guitarra solista.

Figura 70. Estructura formal del vals Chola Linda



Fuente: Elaboración del autor.

Estructura armónica

La estructura armónica de “Chola linda” está elaborada sobre la tonalidad de Re menor. Salvo el Re7, como dominante secundario del IVm, todos los acordes son propios de la tonalidad. La progresión bVI – bIII – V7 – Im (Si bemol mayor – Fa mayor – La7 – Re menor) es la que aparece con mayor frecuencia y es la cadencia perfecta que finaliza las frases de la sección A y la frase final de la sección B.

Tabla 15. Estructura armónica del vals Chola linda

Secciones	Frases	Progresiones armónicas							
Sección A	A8	Dm	Am	Bb	F	Bb	F	A7	Dm
	A8	Dm	Am	Bb	F	Bb	F	A7	Dm
Sección B	B8	D7	Gm	D7	Gm	C7	F	C7	F
	C8	F	Dm	A7	Dm	C7	F	A7	Dm
	C8	C7	F	A7	Dm	C7	F	A7	Dm
	D8	Bb	F	A7	Dm	Bb	F	A7	Dm

Fuente: Elaboración del autor.

Estructura rítmica melódica

“Chola linda” está en la tonalidad de Re menor, con un rango melódico que va desde la nota más grave La3 hasta la más aguda Fa5. Este vals posee una melodía de características andinas que utiliza, por ejemplo, la escala pentatónica de Re menor en toda la primera sección de la obra. En la segunda mitad de la canción, la escala se extiende a otras notas no diatónicas, pero sin perder la sonoridad regional de los andes peruanos.

Los contornos melódicos de este vals son igualmente irregulares, con pocos movimientos lineales, formándose algunos contornos de arco y líneas descendentes en la mayoría de los casos.

Figura 71. Contornos de arco en “Chola linda”

B \flat F A7 Dm

cre - es pues cho - li - ta que yo te pue - da en - ga - ñar?

Fuente: Elaboración del autor.

Se observan también dos líneas melódicas ascendentes que forman una melodía arpegiada sobre el acorde del compás.

Figura 72. Melodías ascendentes arpegiadas en “Chola linda”

D7 Melodía arpegiada en D7
des - per - ta - ré las cam -

C7 Melodía arpegiada en C7 F
los duen - des ahu - yen - ta - ré.

Fuente: Elaboración del autor.

Otros ejemplos de melodías arpegiadas pueden observarse en la primera semifrase de la sección A que da inicio a la canción, así como en la semifrase final de la sección B para finalizar la canción.

Figura 73. Otras melodías arpegiadas en “Chola linda”

Dm Melodía arpegiada en Dm7
En mis la - bios vi - ves

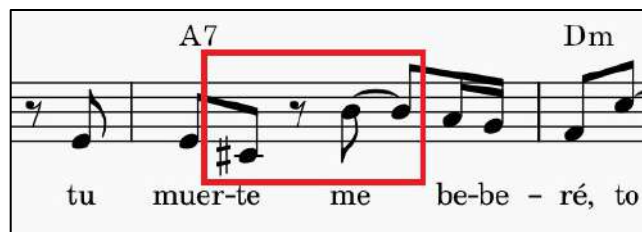
A7 Melodía arpegiada en A7
nun - ca te a - ban - do - na -

Fuente: Elaboración del autor.

Estos dos últimos ejemplos son, al mismo tiempo, dos de las estructuras rítmicas de inicios de frase más características de esta obra, los cuales se repiten en la mayoría de las frases y semifrases.

A diferencia del resto de vales analizados, esta pieza no presenta más que un salto melódico de 7ma. disminuida entre Do# y Sib.

Figura 74. Salto melódico de 7ma. disminuida en “Chola linda”



Fuente: Elaboración del autor.

Estructura ideológica

El autor le habla a la Patria en versos predominantemente octosílabos, usando la figura de la Chola, que es la mestiza oriunda de los pueblos y los barrios del Perú. La Patria y el compositor tienen un alto nivel de compenetración descrito en los primeros versos: “En mis labios vives tú, en tus ojos muero yo” y “Tenemos la misma sed, sufrimos el mismo Dios”. Esta fuerte relación entre los dos permite que el autor asegure su lealtad y sinceridad a la Patria. No solo eso, el verso “tu muerte me beberé” es la promesa de entregar la vida en sacrificio por la libertad de la Patria.

Para el autor, la Patria es consecuencia del mestizaje cultural, pero es una Patria reciente, joven, como una cholita a la que hay que proteger y cuidar de los duendes y de Dios. Acosta revela otra vez su idea de un Dios que no colabora con el bienestar de las personas, por el contrario, es capaz de hacerlas sufrir.

Tabla 16. Estructura ideológica del vals *Chola linda*

Frase melódica	Letra	Contenido ideológico
A8	En mis labios vives tú, en tus ojos muero yo, ¿Cómo crees pues, cholita, que yo te pueda engañar?	Dos entidades compenetradas. El engaño y la traición no son posibles en ese nivel de compenetración. Busca proteger la inocencia y la pureza de la Patria del sufrimiento, la traición, el engaño, la muerte y el abandono. Dios hace sufrir. Prosopopeya: el despertar de las campanas.
A'8	Tenemos la misma sed, sufrimos el mismo Dios, imposible pues, cholita, que te pueda traicionar.	
B8	En las mañanas despertaré las campanas, y cuando duermas los duendes ahuyentaré.	
C8	Toda mi vida	

	procuraré tu alegría, por verte libre tu muerte me beberé.	Beber la muerte: sacrificio por la libertad. Estereotipos: Patria: lugar de la ternura, pero donde existe sufrimiento. Chola: símbolo del mestizaje. Emisor: el autor. Receptor: la patria.
C'8	Toda mi vida procuraré tu alegría, por verte libre tu muerte me beberé.	
D8	Patria mía, chola linda, nunca te abandonaré. Patria mía, chola linda, nunca te abandonaré.	

Fuente: Elaboración del autor.

Orquestación

En “Chola linda”, el formato orquestal está conformado por una guitarra melódica, que interpreta la introducción y el interludio; una guitarra de acompañamiento, un bajo eléctrico, un cajón y una voz solista.

Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit

Durante la sección A, la canción presenta la repetición de las estructuras rítmicas de las frases melódicas. La letra que acompaña estas cualidades musicales afirma la relación cercana y fuerte entre el autor y su patria, confirmando su lealtad total. Por lo tanto, se puede precisar que en esta primera parte de la canción se desarrolla un proceso de “tematización”, para destacar el compromiso del personaje con su patria natal. En la sección B, estas repeticiones siguen dándose, aunque en menor medida, principalmente, debido a los cambios de fraseos en la interpretación del autor.

Figura 75. Diagrama de Tatit para semifrase en la sección A en “Chola linda”

3/4	Fa#				
	Fa		im	si	pues
	Mi				
	Re#				
	Re	su	fri	mos	el
	Do#			po	ble
	Do		cho		li
	Si				
	La#				
	La		mo		ta
		Sib		Fa	Sib
					Fa

Fuente: Elaboración del autor.

En ciertos fragmentos de la sección A, en los que el registro se amplía, se puede reconocer el proceso de “pasionalización”. En esos momentos el autor canta “¿Cómo crees pues, cholita, que yo te pueda engañar?” o “Imposible pues, cholita, que te pueda traicionar”. El carácter emocional de la canción alcanza un alto nivel.

La ampliación del registro, así como la insistencia sobre la nota Fa aguda, además del texto exaltado de patriotismo, revelan el proceso de pasionalización. Similar proceso ocurre en la siguiente frase de la sección B:

Figura 76. Diagrama de Tatit para semifrase final en sección B en “Chola linda”

3/4	Fa	Pa	mi	cho		
	Mi					te a
	Re#					
	Re	tria	a	la	li	
	Do#					ca ban
	Do				in	
	Si					
	La#					
	La				da	nun do
	Sol#					
	Sol					na
	Fa#					
	Fa					ré
		Rem	Sib	Fa	La7	Rem

Fuente: Elaboración del autor.

Es importante hacer notar, además, que el verso final “Nunca te abandonaré” del fragmento que se muestra, presenta una cadencia final que descansa sobre una nota de reposo (la nota Fa), haciendo de esa frase una sentencia según el proceso de “figurativización”: el autor nos convence de su entrega total a la patria.

Anexo D. Análisis de la canción “Dulce agonía” (1957)

Figura 77. Código QR de “Dulce agonía”

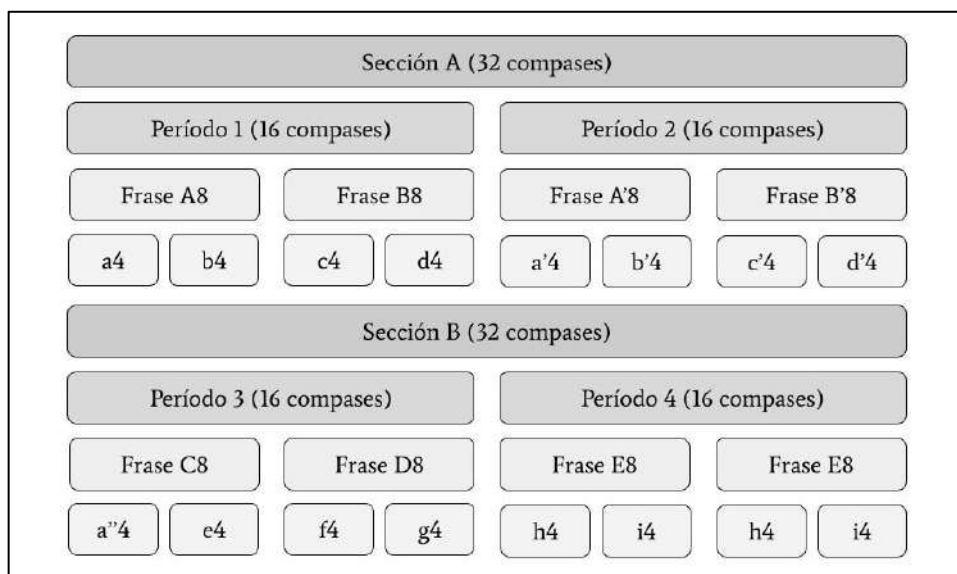


El vals “Dulce agonía” fue compuesto en 1957. La presente versión es interpretada por el Conjunto Fiesta Criolla, integrado por el cantante Panchito Jiménez, los guitarristas Óscar Avilés y Humberto Cervantes, y el acompañamiento de Pedrito Torres en las castañuelas. Fue grabada para el álbum “Fiesta Criolla” (1964) del sello Sono Radio, con un tempo de 160 bpm.

Estructura formal

Este vals posee también la estructura tradicional de los vales populares limeños. Dos secciones, A y B, de 32 compases cada una. Dos períodos de 16 compases por sección y dos frases melódicas de 8 compases por período. Las frases están constituidas por dos semifrases de 4 compases. El período 2 de la sección A es una repetición ligeramente modificada del período 1. El período 4 de la sección B está formada por una frase melódica que se repite para dar énfasis al verso cantado y a la melodía sobre una nueva armonía. La introducción y el interludio tienen 21 compases.

Figura 78. Estructura formal del vals Dulce agonía



Fuente: Elaboración del autor.

Estructura armónica

“Dulce agonía” se desarrolla sobre la tonalidad de La menor. Las primeras frases reafirman la tonalidad con el movimiento dominante – tónica y, hacia el final de la primera frase, ese mismo movimiento se realiza sobre la relativa mayor. Antes de finalizar el período, se hace uso del dominante secundario V/V7 (Si7) para resolver en el acorde dominante Mi7 en una semicadencia. En la sección B, la frase C8 es una repetición de la frase A8. La frase siguiente, D8, cambia completamente la progresión. Se pasa por el subdominante (Re menor) a través del dominante secundario V/IVm (La7), y en la frase E8 se produce el cambio al modo paralelo La mayor. Se utiliza el acorde de paso La#7 dim para finalizar en la cadencia perfecta II – V7 – I (Si menor – Mi7 – La mayor).

Tabla 17. Estructura armónica del vals *Dulce agonía*

Secciones	Frases	Progresiones armónicas							
Sección A	A8	Am	E7	Am	Am	C	G	C	C
	B8	E7	E7	Am	Am	F	B7	E7	E7
	A8	Am	E7	Am	Am	C	G	C	C
	B8	E7	E7	Am	Am	F	B7	E7	E7
Sección B	C8	Am	Esus4	Am	Am	F	G	C	C
	D8	A7	A7	Dm	Dm	E7	E7	Am	Am
	E8	F	E7	A	A#dim7	Bm	E7	A	A
	E8	F	E7	A	A#dim7	Bm	E7	A	A

Fuente: Elaboración del autor.

Estructura rítmica melódica

El vals “Dulce agonía” se encuentra en la tonalidad de La menor y cuyo rango melódico supera la octava con su nota más grave Mi4 y su nota más aguda La5. Como se ha mostrado en la estructura armónica, solo en la última frase de la canción se produce un cambio de modo a su paralelo La mayor.

Los contornos melódicos son irregulares, aunque se pueden apreciar algunas líneas melódicas descendentes y otras de formas estacionarias. Los contornos estacionarios se presentan cinco veces a lo largo de toda la obra.

Figura 79. Contorno descendente en “Dulce agonía”

Fuente: Elaboración del autor.

Figura 80. Contorno estacionario en “Dulce agonía”

Fuente: Elaboración del autor.

De todas las estructuras rítmicas de inicios de frase del presente vals, uno se repite principalmente en la primera sección de la canción.

Figura 81. Estructuras rítmicas de inicio de frase característico en “Dulce agonía”

Am

Ca-da que - rer li-ba cual

C

de nues-tros la-bios la miel es -

Fuente: Elaboración del autor.

Por otro lado, la canción presenta pocos saltos melódicos, siendo el más importante los de 8va. justa seguidos de una línea descendente.

Figura 82. Salto y contorno descendente en “Dulce agonía”.

25 Salto de 8va justa E7

nos va ma-tan - do y nos es que - ri - da

Am

Fuente: Elaboración del autor.

Para iniciar la frase D8 de la sección B, el autor construye una melodía arpegiada sobre el acorde de La7, siendo el único instante en el que utiliza esta estrategia.

Figura 83. Melodía arpegiada sobre La7 en “Dulce agonía”

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, the chord symbol 'A7' is written. Below the staff, the lyrics 'des - tro - za nues - tro ser nos' are written, with hyphens indicating syllables across notes.

Fuente: Elaboración del autor.

Como última característica, se muestra la presencia de bordaduras como figura melódica importante en la estructuración de las frases.

Figura 84. Bordaduras en “Dulce agonía”

Three musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Each staff shows a melodic phrase with a red annotation 'Bordadura sobre la nota Sol' and a chord symbol above it. The lyrics are written below each staff.

- Staff 1: Chord C, lyrics 'y_en ca-da be-so se nos va'.
- Staff 2: Chord C, lyrics 'de nues-tros la-bios la miel es'.
- Staff 3: Chord E7, then A, lyrics 'ña - na la con-de - na_'. A measure rest '51' is indicated at the beginning.

Fuente: Elaboración del autor.

Estructura ideológica

El título de este vals, “Dulce agonía”, ilustra perfectamente la dualidad descrita en sus versos de endecasílabos perfectos. Nos plantea una opinión clara del autor: el alcohol y los amores furtivos producen placer y regocijo, pero, al mismo tiempo, van matando poco a poco. La lucha aquí representada se da entre el placer y el sufrimiento. Los elementos que simbolizan el

placer son: los latidos del corazón (tal vez, hace referencia al aumento de las frecuencias cardíacas cuando nos emocionamos), los besos, el alma, los quereres, la mariposa, la copa, la risa y la alegría del corazón. Mientras que los elementos que representan el sufrimiento son: la fosa (la tumba), la vida que se va cada día, el cuerpo, la miel escondida de nuestros labios, la agonía lenta, las penas, el lamento y la condena del mañana (la muerte). El autor no siente arrepentimiento por la vida gastada, ni le asusta la muerte, pues considera que han valido la pena todos los gozos y satisfacciones vividos.

Tabla 18. Estructura ideológica del vals *Dulce agonía*

Frase melódica	Letra	Contenido ideológico
A8	Un latido es un paso hacia la fosa, y en cada beso se nos va la vida,	Opinión: los placeres de la vida nos van matando. Los placeres de la vida nos producen alegría. Los amores y el alcohol son placeres. Existe una lucha entre el placer y el sufrimiento. Estereotipos: El alcohol alivia las penas. Puede ser más importante la alegría del momento que el sufrimiento del final. Emisor: el autor. Receptor: el oyente.
B8	buscamos los placeres sin medida y el cuerpo sufre cuando el alma goza.	
A'8	Cada querer liba cual mariposa de nuestros labios la miel escondida,	
B'8	nos va matando y nos es querida, esa agonía lenta, silenciosa.	
C8	Cada copa que alivia nuestra pena y nos hace reír por un momento,	
D8	destroza nuestro ser, nos envenena, mas quita de las bocas el lamento,	
E8	y qué importa mañana la condena si estuvo un rato el corazón contento.	
E8	Y qué importa mañana la condena si estuvo un rato el corazón contento.	

Fuente: Elaboración del autor.

Orquestación.

Esta versión de “Dulce agonía” interpretada por Fiesta Criolla, tiene el siguiente formato orquestal: una guitarra melódica, interpretada por Óscar Avilés; una guitarra de acompañamiento, un contrabajo y las castañuelas. Dos voces masculinas.

Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit

Se ha mencionado que este vals está compuesto por líneas melódicas estacionarias que se suceden en distintas frases, principalmente para el inicio de ellas.

Figura 85. Diagrama de Tatit para semifrase de la sección A en “Dulce agonía”

3/4	Do#				
	Do			al	
	Si			ma	
	La#				
	La	y el cuer po	su fre cuan do el	go	
	Sol#			za a	
	Sol				
		Lam	Fa	Si7	Mi7

Fuente: Elaboración del autor.

En este pequeño fragmento se observan los dos primeros compases en cuya melodía de una sola nota repetitiva se canta “y el cuerpo sufre cuando...” para resolver en un salto y cadencia descendente cantando “...el alma goza”. Los tres procesos de creación de significados se desarrollan aquí. Las notas repetitivas y sus estructuras rítmicas muestran el proceso de “tematización”, confirmando la sentencia sobre el sufrimiento del cuerpo. El salto melódico que rompe las repeticiones es “pasionalización”, justo para decir que “el alma goza”. Esta cadencia melódica descendente sobre una nota inestable (el séptimo grado sensible), analizada desde el proceso de “figurativización”, no confirma el mensaje del autor, dejando una sensación de no resolución. Sin embargo, queda claro, a partir de los otros procesos significativos y el contexto general de la obra, que el autor prioriza en el texto los elementos que simbolizan el sufrimiento humano.

En la siguiente semifrase el proceso de creación de significados es similar.

Figura 86. Diagrama de Tatit para frase final de sección B en “Dulce agonía”

3/4	Do#			de na	
	Do				
	Si			ña la	
	La#				
	La	y que im	por ta ma	na con	
	Sol#				
	Sol				
		Lam	Fa	Mi7	La

Fuente: Elaboración del autor.

3/4	Sol#	tu			
	Sol				
	Fa#	vo un	co		
	Fa				
	Mi	si es	ra		
	Re#				
	Re		to el	ra	
	Do#			zón	
	Do				
	Si			ten	
	La#				
	La				to
	Sol#				
	Sol				
	Fa#				
	Fa				
	Mi			con	
		La# dim7	Sim	Mi7	La

Fuente: Elaboración del autor.

En el primer diagrama, el proceso de “tematización” se ilustra en la insistencia sobre la nota La para mostrarnos la irreverencia del autor ante las consecuencias de sus actos: “¡Y qué importa!”. En el último diagrama, la “figurativización” se logra en el desenlace final: una cadencia descendente que culmina en una nota de reposo, reafirmando el mensaje sobre la alegría del corazón aun cuando se acepta la condena. Al mismo tiempo, la “pasionalización” tiene como elementos los movimientos melódicos y los saltos; nuevamente el corazón es el protagonista de este proceso.

Anexo E. Análisis de la canción “En un atardecer” (1954)

Figura 87. Código QR de “En un atardecer”

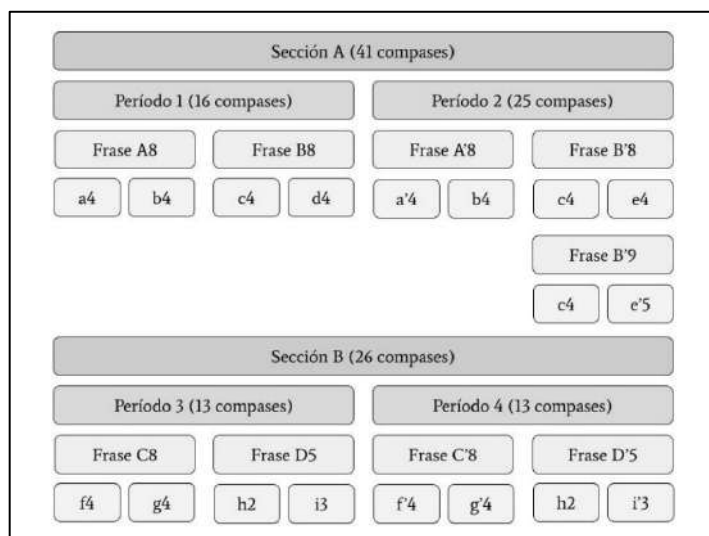


El vals “En un atardecer” fue la primera composición de letra y música de Acosta Ojeda. Compuesta en 1954, fue grabada por el Trío Los Chamas en el año 1956. Justamente, esa es la grabación que puede oírse en el código QR. La velocidad del vals es de 148 bpm aproximadamente. Pertenece al álbum “Noche Limeña” producido por la discográfica del sello Sono Radio. En el mismo álbum, el trío interpreta también el vals “Rumor de manantiales” del mismo autor.

Estructura formal

La estructura formal de este vals es particular. La sección A tiene 41 compases, con dos períodos de 16 y 25 compases, respectivamente. Las frases melódicas son de 8 compases, con excepción de la frase B’9 que tiene 9 compases. En la sección B, de 26 compases, se tienen dos períodos de 13 compases, con dos frases melódicas de 8 y 5 compases. Esta notable divergencia entre esta estructura y la de los vales tradicionales, posiblemente, se deba a la estructura lírica, la cual se explicará más adelante.

Figura 88. Estructura formal del vals *En un atardecer*



Fuente: Elaboración del autor.

Estructura armónica

El vals inicia en la tonalidad de Si menor. La armonía se desenvuelve en esa tonalidad sin sorpresas, apenas el uso de dos dominantes secundarios: el V/V7 (Do#7) y el V/IVm (Si7). En la frase B'9, que es la repetición de la frase anterior, se produce el cambio al modo paralelo Si mayor. La sección B se desarrollará en esta tonalidad mayor. Aquí aparece el dominante secundario V/IIIm (Sol#7) y el acorde bVI (Sol mayor) como intercambio modal de la tonalidad de Si menor. Además, el acorde de paso Vldim7 (Sol#7 dim) hacia el dominante V7 (Fa#7). Finalmente, la canción culmina con la progresión II – V7 – I (Do# menor – Fa#7 – Si mayor).

Tabla 19. Estructura armónica de “*En un atardecer*”

Secciones	Frases	Progresiones armónicas							
Sección A	A8	Bm	Bm	Bm/A	C#7	G7	F#7	F#7	Bm
	B8	B7	Em	Em	Bm	Bm	C#7	G7	F#7
	A'8	F#7	Bm	Bm/A	C#7	G7	F#7	F#7	Bm
	B'8	B7	Em	F#7	Bm	Bm	C#7	F#7	Bm
	B'9	B7	Em	F#7	Bm	Bm	C#7	F#7	B
Sección B	C8	Bmaj7	D#m7/A#	C#m7/G#	Em/G	Bmaj7	G#7	C#m7	C#m7
	D5	G	G	G#dim7	F#7	F#7#5			
	C'8	Bmaj7	D#m7/A	C#m7/G#	Em/G	Bmaj7	G#7	C#m7	C#m7
	D'5	G	G	C#m7	F#7	Bmaj7			

Fuente: Elaboración del autor.

Estructura rítmica melódica

El vals “En un atardecer” está en la tonalidad de Si menor durante la sección A y cambia a Si mayor en la sección B. La nota más grave es Fa#4 y la más aguda alcanzada es La#5, en un rango que supera la octava.

Los contornos melódicos de este vals son irregulares, con líneas elaboradas en grados conjuntos ascendentes y descendentes y algunos pasajes de contornos estacionarios.

Figura 89. Contornos ascendentes y descendentes en “En un atardecer”

Musical notation for Figure 89. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two phrases. The first phrase starts with a quarter rest, followed by an eighth note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G#4. The second phrase starts with a quarter rest, followed by an eighth note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G#4. The lyrics are: "y la flo-ra des ma - ya mien-tras por el po - nien". Above the first phrase, the chords Bm and B7 are indicated. Above the second phrase, the chord Em is indicated.

Fuente: Elaboración del autor.

En otros pasajes de la obra, el autor elabora la melodía con pequeños saltos de 3ra, 4ta y 5ta, otorgándole a las líneas melódicas mayor movimiento en su desarrollo. En la frase D5 de la sección B, sobre el acorde de Sol# dim7, la melodía se construye con saltos de tritono o de 5ta disminuida, en este caso, usando las notas Re bemol y Sol sostenido.

Figura 90. Saltos melódicos cortos en “En un atardecer”

Musical notation for Figure 90. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two phrases. The first phrase starts with a quarter rest, followed by an eighth note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G#4. The second phrase starts with a quarter rest, followed by an eighth note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G#4. The lyrics are: "can-ta el rí - o más fuer - te cum - plien - do su de - ber". Above the first phrase, the chords G7 and F#7 are indicated. Above the second phrase, the chords G#dim7 and F#7 are indicated. A red box highlights the interval between the notes G#4 and A4 in the second phrase, with the text "Saltos de tritono (Re - Sol#)" written above it.

Fuente: Elaboración del autor.

De la misma manera, la obra presenta en su estructura melódica saltos de 6ta mayor hasta en tres oportunidades, lo que los convierte en una característica notable de la obra.

Figura 91. Salto de 6ta mayor en “En un atardecer”

The image shows a musical staff with a treble clef and a 7/8 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. A red box highlights a melodic jump of a major sixth from C5 to G5. The lyrics below the staff are "mien-tras por el po... nien - te". Chords B7 and Em are indicated above the staff.

Fuente: Elaboración del autor.

En cuanto a las estructuras rítmicas de inicios de frase, se observan una en particular para la sección A y otra para la sección B. El inicio de frase propio de la sección A se corresponde con la estructura clásica de los vales populares, siendo el inicio de frase de la sección B uno muy específico de esta obra.

Figura 92. Estructuras rítmicas de inicios de frase del vals “En un atardecer”

The image shows two musical staves. The top staff, labeled "Estructura rítmica propia de la sección A", features a red box around the first two measures of the phrase "En la a-go-ní-a ro-ja... de ca-da a-tar-de - cer". The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords Bm, Bm/A, and C#7 are indicated above. The bottom staff, labeled "Estructura rítmica propia de la sección B", features a green box around the first two measures of the phrase "la tí - mi-da ga-ce... la se in - crus - ta en-tre la fron... da". The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords Bmaj7, G#7, and C#m7 are indicated above.

Fuente: Elaboración del autor.

Estructura ideológica

Este vals es un soneto de versos alejandrinos con dos hemistiquios de versos heptasílabos.

En la agonía roja de cada atardecer
se entristece la fauna y la flora desmaya,
mientras por el poniente el sol se hace una raya
y el beso de la noche la luz hace correr.

Ya los bosques encienden sus luciérnagas tibias,
canta el río más fuerte al permiso del ruido,
los jardines ajenos libentan sus fluidos
y los lagos afloran criaturas anfibias.

En espejo se miran las fieras al beber,
la tímida gacela se incrusta entre la fronda
y lagrimea el sauce cumpliendo su deber.

La sirena se peina la cabellera blonda
al pie de la cascada invitando a querer,
y en el océano el sol cada vez más se ahonda.

Como se puede observar, la letra tiene dos cuartetos iniciales y dos tercetos finales. Esta característica completamente asimétrica en comparación con las estructuras líricas de los vals tradicionales¹⁹, predisponen a una reestructuración formal de “En un atardecer”.

El vals inicia con una figura retórica, la sinestesia, en la expresión “En la agonía roja”, otorgándole un color al hecho de agonizar. Luego, describe con paciencia la muerte del día y el inicio de la noche utilizando la prosopopeya: la noche puede besar, el río canta, el sauce llora. El autor construye un paisaje natural y mágico (la mención de la sirena simboliza la magia

¹⁹ Algunos autores de la Guardia Vieja, durante la etapa primitiva del vals popular, adaptaron versos, estrofas y sonetos enteros para poder musicalizarlos, como es el caso del soneto “Jaspe” del poeta peruano Federico Barreto (Borras, 2012).

que concede la noche); que con la aparición de la noche transforma su ecosistema. Los elementos están allí, haciendo lo suyo, dando la sensación de estar observando una pintura.

Tabla 20. Estructura ideológica del vals *En un atardecer*

Frase melódica	Letra	Contenido ideológico
A8	En la agonía roja de cada atardecer se entristece la fauna y la flora desmaya,	Sinestesia. Prosopopeya. Forma Soneto con versos alejandrinos. Construcción de un paisaje natural, mágico. La noche como generadora de un nuevo espacio donde ocurren dinámicas diferentes en oposición al día y a la luz. Emisor: el autor. Receptor: el oyente.
B8	mientras por el poniente el sol se hace una raya y el beso de la noche la luz hace correr.	
A'8	Ya los bosques encienden sus luciérnagas tibias, canta el río más fuerte al permiso del ruido,	
B'8	los jardines ajenos libertan sus fluidos y los lagos afloran criaturas anfibias.	
B''9	los jardines ajenos libertan sus fluidos y los lagos afloran criaturas anfibias.	
C8	En espejo se miran las fieras al beber, la tímida gacela se incrusta entre la fronda	
D5	y lagrimea el sauce cumpliendo su deber.	
C'8	La sirena se peina la cabellera blanca al pie de la cascada invitando a querer,	
D'5	y en el océano el sol cada vez más se ahonda.	

Fuente: Elaboración del autor.

Orquestación.

Este vals contiene dentro de su formato orquestal una guitarra melódica que realiza la introducción de 25 compases y un interludio de 25 compases, igualmente; una guitarra de acompañamiento, un bajo electrónico y tres voces masculinas haciendo armonías.

Procesos de creación de significados según la teoría de Luiz Tatit

En su teoría, Tatit (2003) relaciona el proceso de construcción de significados llamado "tematización" con la construcción de escenarios homogéneos en el discurso lírico, citando justamente a la naturaleza como ejemplo. Los elementos que configuran la música y que evidencian este proceso, son las apariciones repetitivas de una misma nota musical o estructuras rítmicas y melódicas.

En el vals "En un atardecer" y precisamente en la sección A, se puede observar una misma estructura rítmica que se repite en cada inicio de las semifrases, tal y como ha sido presentado en la sección "Estructura rítmica melódica" del presente análisis. Aunque el contorno melódico es distinto en cada semifrase, las figuras rítmicas siempre son las mismas luego de realizar la simplificación, transformando los distintos fraseos del intérprete.

A estas estructuras repetitivas se suma la descripción casi fotográfica de un escenario natural: el bosque, el río, el océano, los árboles, los animales, la muerte de la tarde y el nacimiento de la noche.

Figura 93. Diagrama de Tatit para la semifrase “a’4” en sección A de “En un atardecer”

3/4	Fa#			gas	ti
	Fa				bias
	Mi			na	
	Re#				
	Re			sus lu cier	
	Do#				
	Do				
	Si				
	La#				
	La	ques			
	Sol#	en			
	Sol		cien		
	Fa#	Ya los bos	den		
		Fa#7	Sim	Sim/La	Do#7

Fuente: Elaboración del autor.

En la sección B del vals, el discurso lírico cambia delicadamente. De la descripción general del escenario natural en la sección A, se pasa al anuncio de personajes individuales con actitudes o cualidades particulares: las fieras que beben, la gacela tímida, el sauce y la sirena que invita a querer. Esta enumeración, así como la estructura rítmica que se repite en las primeras frases de la sección, podrían interpretarse como un proceso de “tematización”; sin embargo, la estructura rítmica melódica de esta sección es más lenta, pues tiene en su construcción figuras de mayor duración. Además, es en esta sección B en la que la melodía alcanza la nota más aguda en toda la obra, por lo que, atendiendo a este acrecentamiento del rango melódico, se advierte un proceso de “pasionalización”:

Figura 94. Diagrama de Tatit para semifrase “f4” de la sección B en “En un atardecer”

3/4	La#			mi ran		
	La					
	Sol#			las		
	Sol					ber
	Fa#		pe jo se			
	Fa					
	Mi	es			fie ras al be	
	Re#	En				
	Re					
		Si	Simaj7	Re#m7/La#	Do#m7/Sol	Mim/Sol

Fuente: Elaboración del autor.

Se podría entender, entonces, como una super posición de procesos en una misma sección: “tematización” y “pasionalización”.

Anexo F. Partituras



Así te quiero

(1958)

Interpreta: Abelardo Vásquez

Manuel Acosta Ojeda

A

♩ = 129 Bm C#7 F#7 Bm B7

A-sí co-mo te quie-ro__ na___ die po-drá que-rer___ te__ ni si-quie-ra tus

6 Em A7 3 D F#7 Bm F#7 Bm

hi-jos__ si al-gún dí-a los tie-nes__ ni tus___ pa-dres ni tú___ mis-ma

13 Bm7/A C#7 F#7 Bm **B**

na-die___ más que yo___ A-sí co-mo te Te quie-ro co-mo quie__

1. 2.

19 A7 Dmaj7 F#7

__ ren las a-ves al___ es - pa - cio___ co-mo_a-man las es___ tre-llas

24 Bm Bb7 A7

el man.to de la no-che__ co - mo quie-re la llu-via los cam - pos y las flo_ res__

29 Dmaj7 F#7 Bm

__ co___ mo las pla-yas a___ man a las o___ las del___ mar.

34 Gmaj7 C#7 F#7 Bm

ni a mí mis - mo me quie___ ro___ co - mo te quie_ ro_a ti.



Canción de fe

(1964)

Manuel Acosta Ojeda

A

$\text{♩} = 135$

Dm $\text{r} \begin{matrix} 3 \\ \text{r} \end{matrix}$ D#dim7 C/E C#dim7 Dm7 G7#5

Yo cre-o que al-gún dí a la es-pi - na se ha-rá

8 Cmaj7 D#dim7 Dm7 Fm7 C C(#5) $\text{C} \begin{matrix} 6 \\ \text{r} \end{matrix} \begin{matrix} 3 \\ \text{r} \end{matrix}$ D9

ro - sa y se ha-rá luz la du-da y el ham-bre se ha-rá

16 G7 S G7#5 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C7 Fm7 Bb7

— pan. Sí yo cre - o que al-gún dí - a se mori rá la

24 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Bb7 Gm7 C7b9 Fm7 Bb7

muer - te y se-rá la mo - ne - da de a-mor y de ver -

B

32 Ebmaj7 G7 G7/B $\text{D} \begin{matrix} 7 \\ \text{r} \end{matrix} \begin{matrix} \text{A} \\ \text{r} \end{matrix} \begin{matrix} 4 \\ \text{r} \end{matrix}$ G7

dad E se dí - a el hom. bre se - rá de co - lor al - ma

38 Gm7b5 C7b9 Fm7

y el o-dio a-rre-pen - ti-do que-rrá vol-ver se a-mor los ni-ños

43 $\text{A} \begin{matrix} \text{b} \\ \text{r} \end{matrix} \begin{matrix} 7 \\ \text{r} \end{matrix} \begin{matrix} 4 \\ \text{r} \end{matrix}$ Bb7 Gm7 C7b9 Fm7

ten-drán ri - sa los hom-bres. ten-drán paz Dios se vol - ve - rá hom - bre

48 Bb7 Gm7b5 C7b9 Fm7 Bb7 $\text{B} \begin{matrix} 7 \\ \text{r} \end{matrix} \begin{matrix} 4 \\ \text{r} \end{matrix}$ Ebmaj7

y a-sí se que-da-rá Dios se vol-ve-rá hom-bre y a - sí se que-da - rá

D.S. al Fine



Cariño

(1956)

Manuel Acosta Ojeda

♩ = 115 **A**

A E A

Dios me ha li - ber - ta - do del tiem-po_y del do-lor. He pa-ga-do mi

6 E7 A A7

vi - da con san-gre_y ju - ven-tud y_a - ho - ra que_es-toy li - bre

11 D E7 E7#5

pa-ra_o-fre-cer - me_a ti sin pe-dir-le per - mi-so te_es-cri-bo_es-ta can -

B

16 A E7#5 % A E7#5 A A

-ción A - sí Ca - ri - ño yo quie-ro lle-var-te a un lu-gar que so - lo co -

23 C#m E7 F#7 Bm F#7 Bm

noz - co yo, ca - ri - ño a - llí no_hay des-ti - no ni lle-ga_el la -

30 E E7#5 A E9 A E7#5 A

dri - do de la so - cie - dad ay ca - ri - ño a-llí soy el due-ño

37 Em A7 D F#7 Bm D

es la ú-ni-ca par - te_en que no man - da Dios A-y Ca - ri - ño

43 D#dim A F#7 Bm ⊕ E7 A

a-llí no_hay tris-te - za ni mie-do ni_en-vi - dia e-se lu-gar soy yo

1.

2

49 A7 E7 A D.S. al Coda E7 A

Ca - e-se lu-gar soy yo Ca - e-se lu-gar soy yo.



Chola linda

(1971)

Manuel Acosta Ojeda

♩ = 117 **A**

Dm7 Am Bb F

En mis la-bios vi-ves tú, en tus o-jos mue-ro yo, ¿có - mo

6 Bb F A7 Dm Am

cre-es pues cho - li-ta que yo te pue-da en-ga - ñar? Te-ne-mos la mis-ma sed,

12 Bb F Bb F A7

su-fri-mos el mis-mo Dios, im-po - si-ble pues cho - li-i-ta, que te pue-da trai-cio -

B
17 Dm D7 Gm D7 Gm C7

nar. En las ma - ña-nas des - per-ta - ré las cam - pa-nas y cuan-do

23 F C7add9 F Dm A7

duer-mas los duen-des ahu-yen-ta - ré. To-da mi vi-da pro-cu-ra-ré tu a-le -

29 Dm C7 F A7 Dm C7 F

grí-a por ver-te li-bre tu muer-te me be-be - ré, to - da mi vi-da

36 A7 Dm C7 F A7

pro-cu-ra-ré tu a-le - grí-a por ver-te li-bre tu muer-te me be-be -

41 Dm Bb F A7 Dm

ré. Pa-tria mí - a, cho - la lin - da, nun-ca te a-ban-do - na - ré. Pa - tria -

2

46 B \flat F 1. A7 Dm 2. A7 Dm

mí - a, cho - la lin - da, nun - ca te a - ban - do - na - ré. nun - ca te a - ban - do - na - ré.

52



Dulce agonía

(1957)

Manuel Acosta Ojeda

♩ = 160 **A**

Am E7 Am C

Un la - ti-do es un pa - so ha - cia la fo - sa y en ca - da be - so se nos va

7 G C E7 Am

la vi da bus - ca - mos los pla - ce - res sin me - di - da y el cuer - po

14 F B7 E7 Am E7

su - fre cuan - do el al - ma go - za Ca - da que - rer li - ba cual ma - ri - po - sa

20 Am C G C E7

de nues - tros la - bios la miel es - con - di - da nos va ma - tan - do

27 Am F B7 E7 %

y nos es que - ri - da e - sa a - go - ní - a len - ta si - len - cio sa Ca - da

B 34 Am Esus4 Am F G

co - pa que a - li - via nues - tra pe - na y nos ha - ce re - ir por un mo -

40 C A7 Dm E7

men - to des - tro - za nues - tro ser nos en - ve - ne - na mas qui - ta de las

47 Am F E7 A

bo - cas el la - men - to y qué im - por - ta ma - ña - na la con - de - na

53 A#dim7 Bm E7 A D.S. al Fine

si es - tu - vo un ra - to el co - ra - zón con - ten - to



En un atardecer

(1955)

Manuel Acosta Ojeda

♩ = 148 **A**

Bm Bm/A C#7 G7

En la a-go-ní - a ro-ja de ca-da a-tar-de - cer se en-tris-te-ce la

6 F#7 Bm B7 Em

fau - na y la flo-ra des ma - ya mien-tras por el po nien - te

11 Bm C#7 G7

el sol se ha-ce u-na - ra-ya y el be-so de la no-che la luz ha - ce co-rrer -

16 F#7 Bm Bm/A C#7

Ya los bos ques en cien - den sus lu-ciér-na - gas ti - bias

21 G7 F#7 Bm B7

can-ta el rí - o más fuer - te al per-mi-so del rui-do los jar-di-nes a

26 Em F#7 Bm C#7

je - nos. li-ber-tan sus flu i - dos y los la gos a - flo-ran cri - a - tu-ras

31 F#7 Bm B7 Em F#7 Bm

an - fi - bias los jar - di-nes a - je nos li-ber-tan sus flu i - dos

37 C#7 F#7 B **B** Bmaj7

y los la-gos a - flo-ran cri - a - tu-ras an - fi - bias En es - pe-jo se

43 D#m7/A# C#m7/G# Em/G Bmaj7 G#7

mi - ran las fie - ras al be - ber la tí - mi-da ga-ce la se in -

2

48 C#m7 G

crus - ta en-tre la fron da y la - gri-me-a el sau ce cum -

52 G#dim7 F#7 F#7(#5) Bmaj7 D#m7/A# C#m7/G#

plien - do su de-ber la si - re - na se pei - na la ca - be-lle-ra blon -

58 Em/G Bmaj7 G#7 C#m7

da al pie de u-na cas - ca da in - vi - tan-do a que - rer y en

63 1. G C#m7 F#7 Bmaj7 2. G

el o-céa-no el sol ca - da vez más se a - hon - da el o-céa-no el sol

69 F#7 Bmaj7

ca - da vez más se a - hon - da



Madre

(1954)

Manuel Acosta Ojeda

♩ = 127 **A**

Bm B7 Em

1. Ma dre — cuan-do re - co-jas con tu fren - te mi be — so — to —
 2. Ma dre — e - sas a - rru-gas se for - ma - ron pen-san — do — ¿dón —

7 F#7 Bm C

— dos los la-bios ro — jos. que en mi bo-ca pe - ca - ron hu - i - rán co - mo
 — de es - ta - rá mi hi — jo? — ¿por qué no lle - ga - rá? — y por más que las

12 Bm F#7 Bm **B** A

som-bras cuan-do se ha - ce la luz — Ma - dre tus ma - nos
 be - se — no las po - dré bo - rrar —

18 A7 D D7 G

tris - tes co - mo a - ves mo - ri - bun - das dé - ja - me que las be — se tan —

23 F#7 Em F#7

— to tan-to han re - za - do por mis lo - cos e - rro - res y mis va - nas pa - sio - nes —

28 F#7 Bm

— y por úl — ti - mo ma dre. de - ja que me a - rro - di lle — y so - bre tu re -

34 C F#7 Bm Em

ga - zo — co - lo - que mi ca - be - za — y di - me hi - jo de mi al — ma pa - ra llo - rar

2

39 F#7 Bm

con - ti - go