



Conservatorio Nacional de Música  
Especialidad de Musicología

Rosa Mercedes Ayarza de Morales y la marinera  
limeña: un análisis musical

Renato Neyra Ángeles

Lima, Perú – 2002



Tesis para optar el título de:  
Músico con mención en Musicología

Titulando: Renato Neyra Ángeles  
Asesor de tesis: Dr. Raúl R. Romero

Lima, febrero del 2003



## ÍNDICE

Introducción	1
1. Panorama histórico-social peruano y vida musical limeña	4
1.1 Contexto histórico de Lima y el Perú: la economía y la política	5
1.2 Sociedad	7
1.2.1 Estructuras sociales y espacio urbano	8
1.2.2 La vida intelectual en Lima	12
1.3 Música	14
1.3.1 Lo que los limeños oían y bailaban	15
1.3.2 Investigadores y compositores en el Perú	17
2. Rosa Mercedes Ayarza de Morales	20
2.1 Biografía	20
2.1.1 Formación musical	20
2.1.2 Carrera como intérprete	20
2.1.3 Como compositora y recopiladora/ transcritora	21
2.1.4 Vida musical	22
2.1.5 Premios, honores, reconocimientos	23
2.2 Su conexión con el sector criollo oficial y el criollismo popular	25
2.2.1 Los criollos de arriba	25
2.2.2 Los criollos de abajo	28
2.3 Obra composicional y arreglos	29
3. La marinera limeña	33
3.1 Antecedentes, orígenes, historia	34
3.1.1 Nombres de la marinera	34
3.1.2 Antecedentes	37
3.2 Cultores y origen	38
3.2.1 Lo criollo	38
3.2.2 Lo afroperuano	39
3.2.3 Otros posibles antecedentes	41
3.3 Estructura general formal	41
3.3.1 Música	43
3.3.2 Letra, copla, versos	46
3.3.3 Instrumentos	51
4. Análisis musical de marineras limeñas de Rosa M. Ayarza	53
4.1 Marineras compuestas: <i>Marinera de concierto</i>	55
4.2 Recopilación y transcripción de marineras limeñas	59

4.2.1	Análisis musical de <i>La jarra de oro</i>	61
4.2.1.1	Texto	62
4.2.1.2	Música	63
Conclusiones		70
Bibliografía		72
Anexo 1: Relación de marineras de Rosa M. Ayarza		
Anexo 2: Partituras de marineras limeñas de Rosa M. Ayarza		
Anexo 3: Gráfico del contorno melódico de una marinera limeña		
Anexo 4: Análisis paradigmático (J.J. Nattiez) de <i>La jarra de oro</i>		

## Introducción

El presente trabajo estudia la *marinera limeña* y cómo ésta es expresada en la obra de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (1881-1969) en tanto compositora y recopiladora/ transcriptor; su obra fue escrita para canto y piano o para piano solo. Este estudio abarca el contexto de la realidad histórica y social en la cual vivió Rosa M. Ayarza y el análisis musical de su obra escrita, en comparación con otras prácticas de tradición popular y oral de esta popular danza limeña.

Se estudia la *marinera limeña* como parte de una expresión musical cultural dentro de un proceso nacionalista y romántico desde las elites. La *marinera limeña* ha sido practicada como música y danza en casi todos los grupos sociales limeños. En uno de ellos, se desarrolló Rosa M. Ayarza quien compuso, además de *marineras limeñas*, piezas de corte académico y otros géneros populares.

La *marinera* es una de las expresiones musicales y dancísticas que continúa vigente en el Perú. Se proclamó oficialmente como danza o baile nacional, incluyendo no sólo la practicada en Lima sino también las desarrolladas en otras localidades y regiones del Perú. Esto como respuesta de las diferentes culturas que habitan el territorio peruano.

Esta música y danza conocida con el nombre de *marinera* tuvo anteriores denominaciones. Antiguamente se la conocía como *zamacueca*, *chilena*, *mozamala* y otros nombres que recibió desde los albores del siglo XIX.

Se investiga aquí un tratamiento de la música popular por parte de las elites criollas –a éstas perteneció Rosa M. Ayarza– y cómo captaron y reinterpretaban o recrearon este material. Fue Rosa M. Ayarza quien transcribió al pentagrama la primera *marinera limeña*, conocida como *La concheperla*. A partir de ese momento germinó lo que más tarde se convertiría en una importante labor de transcripción (arreglos, recopilaciones, restauraciones) de la música popular y tradicional del Perú, con énfasis en la zona costera del Perú y en Lima, principalmente.

El presente estudio se basa en un punto de vista del análisis musical tradicional y descriptivo –en lo que respecta al repertorio musical o partituras– incluyendo un análisis de otras *marineras limeñas* de cultores populares basadas en la tradición oral. Aborda,



además, el contexto histórico, social y musical, referidos básicamente al entorno en que se desarrolló Rosa M. Ayarza.

Asimismo se puede apreciar un estudio de lo general a lo particular:

- Historia, sociedad y música en el Perú y Lima; y luego un enfoque de la vida de Rosa M. Ayarza de Morales.
- *Marinera limeña*, antecedentes, estructura y música; posteriormente un análisis de la obra musical en este género de Rosa M. Ayarza y otros cultores.

El material primario está conformado por las partituras manuscritas y otras impresas de Rosa M. Ayarza además de algunas entrevistas a personalidades del mundo artístico limeño criollo, a académicos y del entorno familiar de Rosa M. Ayarza. El material bibliográfico en lo que respecta al tema, ha sido encontrado en la Biblioteca Nacional del Perú, colección privada de Clemencia Morales.

Se ha empleado las interpretaciones de *marinera limeña* registradas en disco del conjunto *Los Trovadores del Valle*, así como del grupo integrado por Augusto Ascuez, Augusto Gonzales, Abelardo Vásquez, y Carlos Hayre, algunas marineras interpretadas por Luis Alva y otro ejemplo de Eva Ayllón. También se cuenta con cintas grabadas de interpretaciones de varios artistas sobre la obra de Rosa M. Ayarza. Estas cintas pertenecen al archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.

La literatura encontrada sobre *marinera limeña* es variada y abundante en cuanto a historia y comentarios, descripciones e interpretaciones, casi siempre en relación a la música popular o a sus cultores, sin embargo poco se ha tomado en cuenta en cuanto al análisis musical y la versión y visión del mundo oficial limeño en torno a esta música.

Las obras que tratan con mayor análisis la *marinera limeña* son la de Pepe Bárcenas (1990) donde incluye anexos de coplas de los *cantos de jarana* y de líneas melódicas referidas a estas coplas. La tesis doctoral de William Tompkins (1981) es una de las más importantes desde el punto de vista de la cultura afro-peruana. Carlos Vega (1952) es uno de los pioneros en investigar los antecedentes de la *marinera* como *zamacueca* en todo el continente americano. Sobre la obra de Rosa M. Ayarza no se cuenta con mucha información, incluso biográfica, ésta se remite a los catálogos y datos de Carlos Raygada (1964) y del Anuario Bibliográfico Peruano (1970).

El primer capítulo de este trabajo trata sobre el contexto histórico, social y musical que envolvía a Lima a fines del siglo XIX y su proyección hasta las primeras décadas del siglo XX, a manera de un panorama general. Se presenta las interrelaciones de los grupos humanos en Lima, los movimientos culturales e ideológicos que surgían e influían en las definiciones y en el quehacer musical de este periodo, y el nacionalismo y romanticismo musical.

El segundo capítulo trata sobre la vida de Rosa M. Ayarza, su entorno familiar y amical, su conexión con el oficialismo y criollismo de elite conjuntamente con las clases populares limeñas.

El tercer capítulo aborda un recuento de los estudios acerca de la *marinera limeña* desde sus orígenes, sus cultores, el criollismo y lo afro-peruano. Se muestra la estructura musical y de versos, así como los tipos de *marinera limeña*, incluyendo los instrumentos para su ejecución.

En el cuarto capítulo se analiza musicalmente las composiciones y recopilaciones/ transcripciones de *marinera limeña* de Rosa M. Ayarza, de una manera tradicional y descriptiva.

Este trabajo finalmente pretende conciliar los puntos de vista de la musicología histórica del análisis musical (escuela alemana), sin perder de vista el análisis del contexto cultural en donde la música se realiza (la escuela americana de la antropología musical). La historia y la tradición escrita (en la partitura) así como la contemporaneidad de este género musical y la tradición oral donde también se enmarca, hacen una combinación atractiva para el estudio desde dos corrientes supuestamente contradictorias: la musicología y la etnomusicología, que, en este caso, bien pueden ser complementarias.





## 1. Panorama histórico-social peruano y vida musical limeña (1895-1930)

Los artistas reflejan en sus obras lo que ellos captan de una realidad que les es propia de su tiempo y de su espacio. Estas coordenadas permiten contextualizar a Rosa Mercedes Ayarza de Morales del Solar (en adelante Rosa M. Ayarza) en el espacio limeño de los años 1895-1930, periodo de la historia nacional del Perú que coincide con la etapa formativa y de maduración estilística de Rosa M. Ayarza, aunque su obra abarca hasta los años sesenta del siglo XX.

El entorno familiar y amical que rodeó a Rosa M. Ayarza tuvo una participación activa tanto en la vida musical como en el mundo político e intelectual de Lima. Este medio influyó en las preferencias e interés musical de Rosa M. Ayarza. La manera de componer, la temática, las recopilaciones. Ella perteneció a una familia acomodada de la sociedad limeña, la cual le procuró una educación musical basada en la tradición occidental (repertorio clásico europeo, lectura y escritura del pentagrama, técnica pianística, etc.). Sin embargo, el interés de Rosa M. Ayarza por tratar géneros musicales peruanos, principalmente de origen hispano, la llevó a conocer también estas manifestaciones musicales populares directamente por músicos y cultores. Es un dato muy importante el que Rosa M. Ayarza haya vivido siempre en la ciudad de Lima, pues no se conoce ningún viaje que haya efectuado fuera de sus límites (Morales, 2000).

La sociedad limeña iba cambiando paulatinamente aunque mantenía ciertos rasgos constituidos desde épocas coloniales. Una incipiente burguesía empezaba a destacarse. Las diferencias entre la costa y la sierra empezaban a notarse en el modo de producción. En el lado costero se desarrollaría propiamente un tipo de capitalismo acompañado del surgimiento de población obrera y en la sierra seguiría una conformación precapitalista con una mayoría campesina que vivía bajo condiciones, de alguna manera, feudales. Este periodo (1895-1930) es pródigo en hechos y reflexiones políticas sobre el Perú y los peruanos, en programas y planteamientos políticos (proyectos de republicanismo), en búsqueda y afirmación de identidades y de nacionalidad.

Eran tiempos de la post-guerra del Pacífico<sup>1</sup>, de la reconstrucción nacional, donde la sociedad estaba fragmentada y

<sup>1</sup> Conflicto bélico que involucró a los países de Perú y Bolivia contra Chile por la posesión de territorios guaneros y salitreros llamados "oro blanco". En el Perú esta guerra tuvo lugar entre los



desorientada. Pasado el resurgimiento de las montoneras<sup>2</sup>, que ayudaron a Nicolás de Piérola a liderar el país bajo la coalición de los Partidos Civil y Demócrata, los civilistas en sucesivos gobiernos y en este periodo asumieron la dirección del país. De esta manera la oligarquía, o los “decentes” después de largos años de militarismo accedieron al poder. Este periodo fue denominado como la “República Aristocrática” por el historiador Jorge Basadre, refiriéndose precisamente a que las clases altas, civiles e ilustradas, del Perú gobernaron durante este lapso.

### 1.1 Contexto histórico de Lima y el Perú: la economía y la política<sup>3</sup>

Rosa M. Ayarza nace en 1881, en pleno conflicto del Pacífico (1879-1883). El panorama peruano en los años posteriores a esta guerra fue desolador. La política y la economía en el país entraban a un nuevo proceso de dependencia.

Desde un punto de vista de la historia de la economía y del poder del capital internacional con relación al manejo del país, Pablo Macera (1978: 220) refiere que este capital internacional, después de la guerra, cambió de estrategia o rumbo. Anteriormente se había circunscrito fundamentalmente a una inversión indirecta y a un control del comercio exterior, pero desde fines del siglo XIX pasó a invertir directamente en transporte, minería y agricultura de exportación. A través de este nuevo modelo –la inversión directa– las grandes empresas internacionales se beneficiaron mucho más y siguieron, de esta manera, controlando la economía peruana.

A la clase dominante peruana no le quedaba alternativa más provechosa que convertirse en intermediarios de este capital. Los empresarios nacionales mantuvieron algunas de sus posiciones como el control político del presupuesto estatal, pero siempre bajo tutela exterior.

Hubo, como consecuencia, bonanza en el sector exportador, pero casi no produjo ganancias y no generó reinversiones en el país. De otro

---

años 1879 y 1883. Se afirma, además, que fue una guerra que enfrentaron Perú y Bolivia contra Inglaterra usando, este último país, como intermediario a Chile.

<sup>2</sup> Especie de guerrillas que resurgieron como consecuencia de la Guerra del Pacífico. Esta palabra deriva de montón. Eran grupos de guerrilleros a caballo muy heterodoxo en cuanto al uniforme y a las armas que usaban. Ver: Lévano, César. "Un Final Violento" *Caretas*, (versión electrónica: <http://www.caretas.com.pe/1999/1591/pierola/pierola.htm>).

<sup>3</sup> Cabe señalar que si bien el contexto histórico, en esta parte del trabajo, no está ligado directamente a la vida u obra de Rosa M. Ayarza, sin embargo, es importante como panorama general de lo que acontecía en aquellos años.



lado, esta nueva dominación económica no resolvió los problemas sociales y políticos, los cuales se manifestaron en rebeliones campesinas y huelgas obreras, mientras que ideológicamente las capas medias urbanas buscaban dar forma a un contenido programático revolucionario de corte socialista.

La clase dominante en ese momento consideró suficiente el proceso que habían emprendido y lo complementó con lineamientos políticos que reunían "técnicas burocráticas modernizantes con objetivos y esquemas políticos conservadores" (Ibíd.: 227).

Los civilistas y demócratas, dos grupos políticos de la elite criolla —habría que recordar que el ejercicio del voto electoral lo ejercía un porcentaje mínimo de la población—, se unieron para llevar a cabo la "república aristocrática" (1895-1919), como se dijo anteriormente. Esta coalición evitó cualquier tipo de acceso o participación popular en el poder político.

Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial se estableció una lucha por el control geopolítico de las nuevas colonias del imperio capitalista que seguía expandiéndose. Los Estados Unidos empezaron a ejercer una hegemonía mundial y continental. En el caso del Perú no sólo intervinieron plenamente en el orden económico, sino también en la toma de decisiones a un nivel político.

En cuanto a la vida política al interior del país y a las proyecciones y modelos republicanos que se planteaban como alternativas-guía para el país, cabe destacar el dominio del civilismo<sup>4</sup>, en esta etapa de la República Aristocrática.

En este sentido el vínculo que el republicanismo había sostenido con el militarismo dio paso a los civiles que se agruparon en torno a dos partidos políticos cuyos dirigentes pertenecían a las clases altas. El Partido Civil dirigido por Manuel Pardo y conformado por múltiples sectores (comerciantes, banqueros, artesanos, agricultores y maestros, entre otros) cohesionó a través del republicanismo "los intereses de las elites económicas e intelectuales limeñas y provincianas, con la de los sectores medios urbanos, especialmente artesanales y magisteriales (Mc Evoy, 1999:229)".

Seguidamente a los años de la "república aristocrática" ingresaría al poder la burguesía modernizante bajo el gobierno de Leguía (1919-1930). En este periodo Macera (Ibíd.: 228-229) explica que:

<sup>4</sup> Ver Carmen Mc Evoy, *Forjando la nación. Ensayos de historia republicana*. Lima: IRA-PUCP, The University of the South Sewanee, 1999.



EE.UU. encontró durante la década 1920-1930 un firme aliado en la dictadura de Leguía, que había sustituido a la república civilista; bajo la vigilancia norteamericana Leguía postulaba una relativa modernización del Perú, gestionada por una clase media que le fuera adicta. Su obsesión fue un ambicioso programa de obras públicas: puertos, carreteras, irrigaciones, mejoramientos urbanos. Para hacerlas no vaciló en contraer empréstitos usurarios y pactar onerosos arreglos de fronteras (Colombia, Chile). Contra ese complicado edificio insurgieron los grupos intelectuales de las clases medias profesionales, deseosos de asumir el liderazgo de la naciente clase obrera, de los artesanos en vías de proletarización y de la masa indígena campesina.

Se asiste una vez más a la postergación de las clases populares y a su legítimo descontento. Luego éste se plasmaría en la creación de partidos políticos, con visibles líderes-caudillos a la cabeza de los mismos, aunque formalmente intentarían ser constituidos por masas y no por elites. En relación con este nuevo panorama, Macera (Ibíd.: 235) relata lo siguiente:

[--] al Apra y el comunismo la derecha peruana no tuvo otro recurso que los estados policiales y la rehabilitación del rol político de los militares. Desde 1895 todos los presidentes del Perú habían sido civiles y hasta 1931 sólo se había producido un golpe militar comandado por Benavides contra el populismo de Billinghurst.

Es interesante notar que las clases dominantes, mientras no podían ellas mismas ejercer un orden constitucional, recurrían al auxilio de los militares para establecer el orden. Después de establecido este orden y estabilizado el país, la clase dominante recuperaba el rol político y ejecutivo.

Luego de la ineficiencia de los gobiernos civiles y ante un repentino avance de las masas populares, vistas en las movilizaciones de los partidos políticos, se vuelve a la represión de éstos a través de la fuerza policial y, luego, a través de una vuelta al escenario de los gobiernos militares.

## 1.2 Sociedad

La migración europea (italiana, inglesa, francesa y alemana, en su mayoría) en los procesos independentistas y a mediados del siglo XIX y la asiática (chinos y japoneses) hacia la mitad del XIX y finalizando este siglo, se sumaron a la conformación que existía anteriormente de indios, hispanos y negros con el mestizaje entre estas poblaciones que habitaban las ciudades del Perú y principalmente Lima.



Los criollos o descendientes de españoles, grupo minoritario que había dirigido la independencia peruana, conjuntamente con los emigrantes europeos y descendientes se instalaron en la cúspide de la organización social. Ellos ejercían el poder y dominaban al resto de la población mestiza, indígena, negra y asiática quienes, siendo mayoría, ocupaban rangos inferiores en la estratificación social limeña.

Los criollos hispanos, los negros y, en menor medida, la población indígena fueron quienes aportaron mayores elementos en la configuración cultural limeña. Lima, ciudad costeña, tenía incluso un mestizaje que era dado mayoritariamente entre negros y descendientes de españoles. La población indígena tuvo una participación un tanto secundaria y marginal que los habitantes negros y mestizos. Existen datos que estiman que la población negra llegó a ser mayoría en Lima<sup>5</sup>; sólo los procesos de la independencia en 1821 y la guerra del Pacífico, mermaron considerablemente a esta población que participó con la esperanza de alcanzar algunos beneficios, aunque simplemente fue usada como carne de cañón (Vásquez, 1982: 15). El aporte de otras poblaciones extranjeras como la de los italianos y chinos en la vida limeña también se manifestaría en la cultura limeña.

### 1.2.1 Estructuras sociales y espacio urbano

Lima a inicios de 1900 estaba rodeada de campos de cultivo, haciendas, era preindustrial. Hasta inicios del siglo XX no hubo muchos cambios ni variaciones en su estructura lo que la mostraba estática (Tejada, 1995:145). La extensión urbana de Lima en 1896, según un mapa del Cuerpo Técnico de Tasaciones de ese año, no se había modificado desde 1650 (Panfichi, 1995:18). Esta situación se modificó entre los años de 1895 y 1920 constituyéndose en una paulatina modernización urbana. De esta manera Lima cambió su estructura colonial (ídem). Así, en 1895, se instala la primera transmisión de luz eléctrica, en 1902 se inaugura en el centro de la ciudad, el alumbrado eléctrico, en 1907 el tranvía eléctrico sustituye al de tracción animal (Tejada: 145). A partir de la década del 20, los cambios son más notorios y benefician en mayor medida a la oligarquía y sectores medios:

Aparecen los automóviles, camiones, motocicletas y los ómnibus de transporte urbano; se inicia el saneamiento y la pavimentación de la ciudad, se construyen grandes avenidas, parques, monumentos y hospitales. La

<sup>5</sup> "En los primeros años de la conquista ya eran cincuenta (negros). En 1590 eran 20000 en Lima y Callao [—] En 1614 formaban el 40% de la población (capitalina). Al final del siglo XVIII había en la capital más del 50% de negros. En el Virreinato eran entonces unos 100000" (Cucho, cit. Vásquez, 1982: 14). Ver también Estenssoro (1988: 161).



ciudad cambia rápidamente de fisonomía y esto se acelera con la aparición de nuevas residencias y urbanizaciones (Ibíd.: 145-146).

La relación ubicación urbana y status social estaba aún determinada por la lejanía o cercanía a la plaza central. Mientras más cerca de la plaza se ubicaba una residencia más elevado era el status social (Panfichi, 1995: 19). Rosa M. Ayarza vivía en la cuadra 3 de la calle Mariquitas (actual Jr. Moquegua), por lo que su proximidad hacia la Plaza Mayor de Lima la hacía pertenecer a la elite limeña.

Por otro lado, en las dos primeras décadas del siglo XX, Lima aún no presentaba una distribución diferenciada entre barrios o distritos de ricos o pobres (Parker, 1995:162-163). Sin embargo a pesar, como ya se dijo, que la elite se ubicaba en el centro de la ciudad:

[--] no había avanzado mucho el proceso de segregación residencial, de modo que ricos y pobres seguían siendo vecinos, y la mansión elegante frecuentemente se encontraba al lado del callejón. Así, pues, no era el barrio sino el tipo de domicilio lo que contribuía a marcar el *status* del habitante (ídem.).

Parker (Ibíd.: 165), especifica que en esta época, la estratificación social que reconocía la sociedad limeña era: la gente decente y la gente del pueblo. Los “decentes” eran quienes poseían “cualidades ‘superiores’ de raza, apellido, educación, profesión y estilo de vida.” (Ídem.). La clase media, “los pobres de clase media” eran aquellos que no teniendo dinero y viviendo en una situación económica lamentable, eran blancos, educados y tenían apellidos conocidos (Ibíd.:166). Así, se creó un contexto en el que:

En la Lima de los años 1910 y 1920, muchos miembros de la élite seguían reivindicando la idea de que las clases sociales no se definían por el dinero. Paradójicamente, este hecho puede explicarse como una respuesta al crecimiento de un nuevo grupo de enriquecidos en el boom exportador que siguió a la Primera Guerra Mundial. Mientras que los nuevos ricos buscaban redefinir las reglas de estratificación para privilegiar los atributos de riqueza y consumo, sus adversarios dentro de la aristocracia tradicional, cuyas propias fortunas a veces estaban en crisis, insistieron más que nunca en preservar una definición de “decencia” basada en el apellido, la tradición y todo lo que el dinero no podía comprar. En este esfuerzo, la élite antigua recibió ayuda de figuras destacadas en el gobierno, la prensa y el mundo intelectual, sectores donde no era nada raro encontrar a los hijos de familias de noble abolengo y poco dinero. Por consiguiente, la ideología de la sociedad de estamentos cobró nueva vida justo en el momento en el que su fundamento económico empezaba a desmoronarse (ídem.).



Coincidiendo con lo afirmado por el poeta Martín Adán<sup>6</sup> "las grandes familias de Lima eran incapaces de durar cien años" (cit. Ortega, 1986), Basadre (Ibíd.: 299) confirma la volatilidad de las familias limeñas:

Las diez familias más ricas del Perú en 1899 no eran las mismas que en 1879; [--] pero la sociedad continuaba caracterizándose por una estructura oligárquica. Algunas de las más importantes a comienzos del siglo XX tenían entronques con las más antiguas y las nuevas habían adoptado una actitud sumisa a ellas. La aristocracia subsistía como norma de vida y como mito de estilo social.

Es interesante notar que las redefiniciones sociales para legitimar posiciones y la exclusión de unos y otros por lograr el reconocimiento de un status elevado provocaban un espacio para la movilidad social. Así se permitía la entrada al nuevo rico, al oligarca empobrecido y al arribista que ingresaba por mimetismo cultural.

Basadre (1968: 295-330) también hace mención a los sectores en la estratificación peruana, entre ellos: la aristocracia, venida a menos después de las guerras independentistas, que logró sobrevivir –en reducido número– mediante alianzas con los nuevos burgueses nacionales y con el capital internacional pero siguió a la cabeza de la jerarquía social. Se incorporó la burguesía, como resultado del dinero producto de la explotación del guano. Luego de la guerra del Pacífico y del desastre económico consiguiente, la burguesía se reincorporó, junto con un sector aristocrático, sobre la base de la agricultura costeña y de la minería en la sierra y en la costa y lanas en el sur. Estas actividades estaban orientadas a la exportación.

La educación se efectuaba en centros de enseñanza exclusivos y los compañeros de la infancia se seguirían encontrando en la universidad. El lugar ideal y soñado para la clase alta era París. Vivían aún en el centro de Lima y en el verano se trasladaban a los balnearios de Chorrillos. Se vestían a la usanza europea y algunos mandaban a hacer sus trajes precisamente en Europa.

La clase media<sup>7</sup> peruana estaba integrada por medianos y pequeños propietarios, empobrecidos aristócratas quienes dependían de

<sup>6</sup> Seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides, poeta peruano, perteneciente a la aristocracia, pero contestatario y crítico hacia ella.

<sup>7</sup> Así como antes había una estratificación por razas, en las cuales muy pocos se consideraban indios o negros y siempre se colocaban en uno o en varios grados más altos que el real, así en la clase media peruana se puede observar este traslado hacia lo económico.



pequeñas rentas, profesionales –generalmente abogados, médicos e ingenieros–, empleados públicos y familias que vivían como pensionistas. Estas clases, según lo manifestado por Basadre (Ibíd.: 302), hacían un enorme esfuerzo por acercarse al modo de vida aristócrata y hacían lo imposible para distanciarse de la clase trabajadora obrera o artesanal. Para escalar posiciones, usaron como trampolín la política y, no muy frecuentemente, la prosperidad económica<sup>8</sup>. El ejército también constituyó un grupo importante de ascenso dentro de la clase media, principalmente para la población mestiza e indígena. Dentro de esta clase media, apareció un estrato más alto que se denominaría alta clase media o media clase alta, donde figurarían intelectuales, abogados, políticos, etc. quienes estaban vinculados a los grupos de élite o clases altas. Los abogados, habían reemplazado al clero colonial (Ibíd.: 305).

De otro lado, el clero católico reducía su número y su participación en las decisiones políticas. Se dedicó fundamentalmente al sector educacional.

Los obreros y artesanos formaban las capas bajas de la población en las zonas urbanas y los campesinos en las rurales. El movimiento obrero empezó a organizarse y a formar una conciencia de clase. Las características de las labores obreras eran: una duración en exceso del tiempo laboral diario, salarios muy bajos, ambiente laboral inseguro, desamparo en la salud, desempleo y vejez. Esto fue motivo para usar la huelga, dentro de un marco anárquico, influenciados por un "sindicalismo revolucionario apolítico, partidario de la acción directa y depositario de la mística de la huelga general como pórtico de la revolución social" (Ibíd.: 320).

Una muestra de la relación que existía entre música y el acontecer político lo evidencia una marinera –la cual trata sobre la victoria de Nicolás de Piérola y su entrada triunfal en Lima, con el apoyo de las montoneras, sobre Andrés Cáceres– cuyos versos son (Durand, cit. Iturriaga y Estenssoro, 1985: 119):

Valientes coalicionistas  
que por Cocharcas entraron  
y estando en Lima gritaron:  
¡Que mueran los caceristas!

<sup>8</sup> En estos tiempos surgió la palabra *huachafó*. Sirvió para designar despectivamente a aquellos que pretendían comportarse como aristócratas, logrando ser tan sólo una caricatura.



### 1.2.2 La vida intelectual en Lima.

En Lima, foco del centralismo, se generaron los mayores movimientos intelectuales que fueron irradiados con mayor o menor intensidad a través del Perú. Se originaron también movimientos culturales en otras ciudades importantes como en Cusco, Arequipa, Puno y Piura. Sin embargo, estos movimientos debían llegar a Lima para poder difundirse y así alcanzar otros espacios. Se puede mencionar, entre los más importantes en el ámbito cultural: el romanticismo nacionalista, el indigenismo y el modernismo; en áreas como la sociopolítica: el liberalismo, el anarco-sindicalismo, el socialismo y el comunismo, entre otros.

La división política, los continuos desacuerdos, las distancias de los sectores dominantes y la falta de identificación de la población mayoritaria con los planteamientos políticos de la clase dominante, impulsaron a una producción intelectual acerca de las contradicciones sociales que se vivía en el Perú.

Esto motivó que la discusión sobre la conformación de un Estado-Nación se tornara en un problema prioritario que merecía ser solucionado prontamente pues, las revueltas, la ofuscación y el cansancio de las clases populares no podían esperar una nueva postergación. En el ámbito internacional, se temía un rebrote bélico no sólo con Chile sino con los demás países fronterizos a causa del caos interno.

Las discusiones sobre el futuro del país motivaron la germinación de propuestas –generalmente desde los sectores medios– de sistemas políticos. Estos proponían –de diversas formas pero con el mismo fondo– el desarrollo del país en el que se incluyera la participación de toda la población, principalmente, de las mayorías que estuvieron marginadas de la vida republicana.

En el plano cultural se dieron dos fuertes tendencias: el indigenismo, que reivindicaba la valoración de lo indígena; y, el hispanismo que evocaba las tradiciones coloniales; cada una con diversas gamas, intensidades y matices. Estos movimientos fueron generados desde la óptica dominante y centralista de Lima, y sectores reivindicativos regionalistas en provincias. Es cierto también que los movimientos populares continuaban su propia dinámica cultural, algunos al margen de esta oficialidad y otros abrazados a lo que se denominaría cultura criolla, la cual era usada como puente, como mediación entre las distintas capas y cuyo medio o espacio geográfico era la calle, la urbe.



- Indigenismo<sup>9</sup>

Este movimiento fue el que concitó la mayor atención, por parte incluso de algunos importantes sectores oficiales. Las obras de los compositores académicos de temática indigenista fueron las más publicitadas y publicadas.

Existen diversos enfoques del indigenismo. El estudio que hace Mirko Lauer (1997) establece una diferencia entre el indigenismo como movimiento sociopolítico –surgido en la última década del siglo XIX– y el indigenismo como movimiento cultural –denominado por Lauer: indigenismo-2– el cual se desarrolló entre 1919 y mediados de 1940. En un momento, tanto el indigenismo sociopolítico como el cultural, se desarrollaron paralelamente pero no estuvieron vinculados entre sí, es decir, los programas de uno no estaban reflejados o integrados en el otro. No hubo tampoco continuidad entre ambos.

El indigenismo socio-político aparece en la resaca depresiva de la guerra con Chile cuando –quizás por un instante– tambalea la idea criolla de la nacionalidad. En cambio el indigenismo-2 aparece en un momento en el cual tanto el medio social criollo dominante como su contestación desde las capas medias están en pleno desarrollo, y la economía se encuentra en el trance inicial de una renovada colonialidad (Lauer, 1997: 12).

Hubo, también, movimientos antecesores del indigenismo cultural, uno de los cuales apareció a finales del siglo XIX derivado del romanticismo oriental europeo, es decir, provisto de un carácter exótico (Ibíd.: 20, 36). No es casual que en el ámbito musical apareciese una obra de investigación pionera en el Perú, de los esposos D'Harcourt *La musique des Incas et ses survivances*<sup>10</sup>, obra valiosa desde el punto de vista musicológico, en el que el título llama a equívoco pues no se trata de la música de los incas, propiamente, sino de la música de los (llamados) indígenas contemporáneos y sería muy aventurado afirmar que esta música recopilada fuera verdaderamente una supervivencia musical incaica<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Los movimientos culturales aquí mencionados, deben asociarse, no sólo a la música, sino a otros derivados o planteados desde otras artes (literatura, pintura, teatro, etc.). En el caso de la música su inclusión en éstos se da en la parte final de los mismos, generalmente. De otro lado cabe considerar que los pocos músicos o compositores que aparecen y destacan en el escenario musical peruano, no hacen propiamente un movimiento. Sin embargo, es mejor tratarlos globalmente con otros artistas para poder explicar las tendencias de sus obras.

<sup>10</sup> D'HARCOURT, Raoul et Marguerite, *La Musique des Incas et ses survivances*. (Paris, Librairie Orientaliste, Paul Geuthner, 1925).

<sup>11</sup> El incaísmo también fue una tendencia en la que se volcaba al pasado grandioso del incario sin considerar al indio contemporáneo. La antinomia *Inca sí, indio no*, funciona para elaborar una tendencia romántica desde las élites sin el mayor compromiso con el indio contemporáneo (Ver Lauer, 1997:87-106).



Pero lo más importante aquí es que el movimiento cultural indigenista no fue un movimiento generado por los mismos indígenas —término que también se discute en dicho estudio (Lauer, 1997: 13)—, sino por las capas medias y altas quienes, en su afán de copar todo el espectro cultural, enhebran un manto sofocador, una especie de huida hacia adelante cultural, justamente para no perder el control, la hegemonía. Es un intento del mundo oficial criollo por la interpretación del otro, el no-criollo que está al margen de la oficialidad y quien constituye un enigma cultural<sup>12</sup>. Lejos de ahondar en una comprensión científica y cultural, se inventa un modelo desde la óptica hegemónica construyendo artificialmente a un indígena-tipo destinado a satisfacer las propias necesidades de los grupos criollos.

- El hispanismo

Otro de los movimientos culturales paralelos al indigenismo fue el hispanismo, que resultó por un lado, modernista y por otro, aristocratizante. Modernista porque implicaba un acercamiento a las corrientes contemporáneas producto del ascenso de la burguesía, y también por una búsqueda de originalidad. Y aristocratizante porque se inspiraba en una evocación de una supuesta grandeza colonial hispana y de costumbres aristocráticas que los nuevos burgueses debían asumir. A su vez, este hispanismo se funde con el criollismo popular. Inclusive los sectores medios y medios altos hacen suyo este tipo de criollismo. Julio Ortega (1986) atribuye al criollismo, como expresión cultural urbana, una característica dialogante y vinculante con los demás discursos que se dan en los distintos sectores del crisol ciudadano limeño, como cultura de las mediaciones. Se forjó un sentimiento cultural con raíces hispanas para cubrir una necesidad de imagen e identidad, con lazos tradicionales, de los nuevos criollos.

### 1.3 Música

En este panorama de cambios, en la Lima de inicios del siglo XX, los gustos musicales variaban desde lo tradicional hacia lo cosmopolita. Los limeños de diferentes estratos accedían a mayor cantidad de música. La música europea, luego la norteamericana y la de algunos países latinoamericanos fueron introduciéndose e incorporándose al repertorio limeño.

---

<sup>12</sup> Aquí el término criollo es usado para designar a la clase dominante. Es verdad que el cosmopolitismo (que empezaba a surgir como comportamiento en los sectores altos) y el criollismo fueron conductas duales de las elites que se iban diferenciando.





### 1.3.1 Lo que los limeños oían y bailaban

En los sectores oficiales, había preferencia por la ópera, operetas, zarzuelas, los arreglos de ópera, además de la música de los compositores académicos occidentales no peruanos, y música de salón.

Quienes concurrían a la ópera eran aficionados de las clases altas. Asistían, entre otras cosas, para demostrar su señorío social en exhibición de trajes, joyas, etc. Las compañías de ópera eran italianas y españolas, principalmente. Ya en el siglo XIX se conocían obras de Rossini, Donizetti, Bellini y a finales del siglo se representó casi todo el repertorio de Verdi, así como la nueva corriente del verismo (Arróspide, 1988: 16-17).

La zarzuela y el género chico<sup>13</sup> siguieron gozando de la simpatía del público de los sectores medios. En el ámbito limeño aparecieron versiones locales en este género como: *Tamales*, *chicharrones* y *pastelillos*, *Mentiras y candideces* y *El patrón de Oro*; además de adaptaciones sobre temas españoles como el caso de la obra *La calle*, compuesta en base a *La Gran Vía* “[--] con sátira política del medio, con marineras y otros aderezos locales.” (Ibíd.: 18).

En el campo de la música académica y de sus compositores, Iturriaga y Estenssoro (1985: 115-118) observan una corriente romántica con dos tendencias: una patriótica, derivada del proceso independentista, y otra nacionalista, como consecuencia de la guerra del Pacífico.

Además de la marinera o zamacueca (ver cap. 3) los limeños de diferentes estratos ejecutaban en fiestas y reuniones otras músicas y danzas. El *vals* o *valse* criollo en esta etapa se estaba instalando en las clases medias y bajas como uno de los géneros más populares y de moda. Tenía como antecedentes la jota española, la mazurca y el waltz vienés, pero sus características locales se estaban ya perfilando a fines del siglo XIX (Romero, 1998: 481). El *vals criollo* no necesariamente tenía que ser bailado. La *polka* se desarrolló junto al *vals*, pero en menor escala. Tanto el *vals* como la *polka* fueron bailes de tradición europea no hispana que tuvieron gran aceptación no sólo en Lima sino en otras ciudades latinoamericanas.

En los inicios del siglo XX, se bailaba además la *jota española*, la *cuadrilla*, la *habanera*, el *javá parisino*, el *vals Boston* y la *mazurca* polaca, entre otros. También el *tango* argentino, el *boston* y el *shimmy* de origen norteamericano, fueron danzas importadas pero que no fueron asimiladas por la población. Sólo algunos raros ejemplos permanecen.

<sup>13</sup> “[--]era comúnmente breve, en un acto y de tema ligero y satírico. Fue importada masivamente importada de España porque calzaba a maravilla con el espíritu criollo.” (Arróspide, 1988: 18).



La guardia vieja<sup>14</sup> y la generación de Felipe Pinglo, en las obras populares, principalmente en valeses criollos y polkas desarrollaron el gusto urbano popular (ver Lloréns, 1983).

Las editoriales musicales, de música del momento o de moda —como las casas Brandes, Niemeyer, Maldonado, La Rosa Hnos, etc.—, colocaban en las cubiertas de las partituras —generalmente para piano— géneros muy diversos, además de los mencionados anteriormente, como: *one step*, *cammel*, *fox trot*, *fox cammel*, *inca step*, *inca cammel*, etc. Como una muestra de la diversidad y mezcla de géneros importados con los nacionales,

*El cancionero de Lima* se constituyó en un medio muy solicitado, también por las clases populares, en el cual aparecían las canciones de moda y composiciones, desde Alejandro Ayarza hasta Felipe Pinglo. En 1911 la música criolla llegó por primera vez al fonógrafo por los intérpretes César Montes y Eduardo Manrique —el dúo Montes y Manrique—, quienes fueron a los Estados Unidos y grabaron 91 discos de 78 rpm —182 piezas musicales en total— en el sello discográfico Columbia Phonograph & Company. Esta música popular recibió atención oficial, lo cual se demuestra en la reinstauración de las fiestas de las pampas Amancaes<sup>15</sup> (Basadre, 1968: 140,142).

Es interesante observar la organización musical del sector obrero a través del Centro Musical Obrero, fundado por Delfín Lévano<sup>16</sup>. A pesar de la corta vida de este centro, reflejó un momento importante en la organización cultural, en este caso musical, de las bases obreras y su proyección a la sociedad. En el libro que da cuenta de los documentos recuperados del Centro Musical Obrero (Lévano: 1998), se encuentran partituras y arreglos para una conformación de: violín, guitarra, piano y clarinete aunque sólo se encuentran las partes del clarinete. Los géneros musicales encontrados son: valeses, tangos, fox trot, one sep, en su mayoría.

<sup>14</sup> Época asociada a las composiciones criollas urbanas —preferentemente el vals y la polka— cuyos compositores eran de extracción popular y de formación amateur. La música se transmitía oralmente y no usaba aún los canales de los medios de comunicación. La guardia vieja comprende el periodo entre los últimos años del siglo XIX y 1920. El medio donde se difundían era el callejón, en las fiestas y jaranas que allí tenían lugar (Lloréns, 1983: 25-35).

<sup>15</sup> Lugar descampado y al aire libre que sirvió como recreo y lugar de reunión festivo de los limeños de todos los estratos. Se ubicaría actualmente en el distrito del Rímac. Su nombre se debe a las flores del amancaes de color amarillo.

<sup>16</sup> Ver LÉVANO, Edmundo. "Un cancionero escondido: historia y música del Centro Musical Obrero de Lima: 1922-1924." *I Convocatoria Nacional José María Arguedas, Avances de investigación - Música*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú. 1998.



### 1.3.2 Investigadores y compositores en el Perú.

La mayoría de los investigadores musicales peruanos y extranjeros, se abocaron a la música andina principalmente, dada la influencia del romanticismo nacionalista y el indigenismo. Lo más resaltante de ello es que los compositores e investigadores provincianos marcaron esta tendencia.

El compositor e investigador Daniel Alomía Robles (Huánuco 1871-1942) realizó un importante trabajo de recopilación de música tradicional peruana. Además, compuso obras de formas occidentales, muchas de ellas con motivos que recogía de sus recopilaciones o creaciones propias influenciadas por material tradicional. Algunas de sus obras más estimadas son la zarzuela *El cóndor pasa* y la ópera *Illa Cori*.

Los investigadores franceses Raoul y Marguerite D'Harcourt también efectuaron investigaciones en el área andina. Publicaron *La música de los Incas y sus supervivencias* (ver nota 9) donde consignan recopilaciones de las repúblicas del Ecuador, Bolivia y Perú.

La música académica peruana se expresó a través de la práctica pianística, como años antes lo hacían los músicos románticos europeos. Casi todos los compositores peruanos de esta época usaron el piano, sea en sus composiciones para otros instrumentos, para obras pianísticas y hasta para animar tertulias en los salones de sus casas.

Uno de los músicos con una formación académica notable fue José María Valle Riestra (1858 - 1925). Es el caso de un compositor académico con estudios en Europa que también incursiona en la ola cultural indigenista. Aquí uno de sus comentarios en la entrevista que le hiciera Edgardo Rebagliati (1924: s.p.).

La historia de Ollanta es ésta: Era la época de la ocupación chilena y vencidas ya nuestras armas y apagados por la desgracia y el destino de nuestros ímpetus patrióticos, yo hube de buscar en la música un lenitivo para aquellas horas de desesperanza y zozobra. Y me dediqué con ahínco al estudio del folklore y proyectaba escribir una ópera sobre un tema incaico.

Luego de la ópera *Ollanta*<sup>17</sup>, en 1924, Valle Riestra llegó a componer sólo el primer acto de la ópera *Atahualpa* y tenía proyectada una comedia de temática costeña de la cual dice:

<sup>17</sup> La ópera *Ollanta* tuvo un largo proceso. Se cantó sólo una romanza en 1883. La primera versión completa se estrenó en 1900 con libreto de Federico Blume y debido a que el mismo Valle Riestra reparó en que musicalmente tenía muchos elementos estilísticos de la ópera italiana, hizo una segunda versión en 1920, con la colaboración en la parte literaria de Luis Fernán Cisneros (Basadre, 1968: 129-130). Ver también Rebagliati (1924: s/p) e Iturriaga y Estenssoro (1985: 118-119).



Tengo solo [sic] proyectada una comedia-musical sobre el argumento de la tradición de Ricardo Palma, "El cgiarrero [sic] de Huacho". En ella pienso explotar la música de nuestra costa, ya nó [sic] el tema incaico.

Valle Riestra no sólo compuso obras de corte incaísta. Eran, pues, épocas en los que el reconocimiento verbal de los sectores indígenas estaba en plena emergencia.

En años posteriores, en los gobiernos de Piérola, quien se había autoproclamado "Defensor y Protector de la Raza Indígena", y hasta el presidente Leguía, quien se autodenominó "Wiracocha" era notorio el interés que despertaba composiciones con temática indígena. Era de interés, además, por considerarse también un repertorio moderno y estas obras eran mejor estimadas en los círculos internacionales y europeos, principalmente, de donde venía el espaldarazo de los compositores académicos.

Con relación a las instituciones musicales, se organizaron la Sociedad Filarmónica en 1907 y la Academia de Música, bajo los auspicios de ésta, en 1908 (Basadre, 1968: 126). La fundación de estas instituciones dieron un mayor sustento al mundo musical académico limeño. Posteriormente, en 1929 se fundó el Instituto de Música J.S. Bach.

Otros compositores y músicos que animaron el ambiente musical académico limeño son mencionados en Basadre (1968) y Pinilla (1985: 137-148). Federico Gerdes (1873-1953), de padre alemán, recibió instrucción musical en Alemania y vino al Perú al ofrecérsele la dirección de la Academia de Música. Continuó la obra de Claudio Rebagliati e introdujo nuevos bríos musicales para la época. Presentaba en sus actuaciones un repertorio de obras sinfónicas de los grandes compositores europeos. Divulgó, asimismo, el lied.

En este periodo se distinguen dos escuelas: la arequipeña y cuzqueña. Manuel Aguirre (1863-1951), Luis Duncker Lavalle (1877-1922) el más destacado de esta escuela arequipeña. También se encuentran: Aurelio Díaz Espinoza, José María Octavio Polar, David H. Molina, Juan Francisco Chanone, Felipe Urquieta y Benigno Ballón Farfán. En la escuela cuzqueña figuran los siguientes compositores: Mariano Ojeda, Pío Wenceslao Olivera, Manuel Monet, José Calixto Pacheco, Leandro Alviña, José Domingo Rado. "Los cuatro grandes del Cuzco": Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda, Baltasar Zegarra y Francisco González Gamarra. Se puede encontrar en Barbacci (1949) y

Raygada<sup>18</sup> (1964) notas biográficas de los compositores y músicos de este periodo.

Los compositores académicos eran muy proclives a la creación tanto de material musical popular como académico. Salvo el caso de Valle Riestra quien tuvo una formación estrictamente europea, la mayoría de los compositores sintieron una inclinación hacia las obras inspiradas en temas locales o regionales. Básicamente trataban melodías reconocidas de la música de tradición oral y las revestían en formatos musicales occidentales. Se escribía para conformaciones del siglo XIX europeo y para música de salón.

---

<sup>18</sup> La "Guía Musical del Perú" se publicó en tres partes en *Fénix*, 12: 3-77 (1957), 13: 1-82 (1963) y 14: 3-95 (1964).



## 2. Rosa Mercedes Ayarza de Morales

En el campo musicológico poco se ha explorado el formato de las grandes biografías de músicos peruanos. Se han mencionado algunos esbozos en biobibliografías, como en los Anuarios Bibliográficos editados por el Instituto Nacional de Cultura y la Biblioteca Nacional del Perú. La información de este tipo aparece en revistas y en diccionarios y casi no se mencionan análisis de las obras de los músicos en este tipo de publicaciones. A continuación se dará, no una biografía exhaustiva pero sí, un ordenamiento de datos biográficos que han aparecido en diversas fuentes sobre Rosa M. Ayarza.

### 2.1 Biografía

Rosa M. Ayarza, pianista, arreglista y compositora, nació en Lima el 8 de julio de 1881 y falleció en la misma ciudad el 2 de mayo de 1969. Sus padres fueron José Ayarza y Rosa Morales<sup>19</sup> (Tauro, 1987:217), estuvo casada con el tenor Benjamín Morales del Solar; y tuvo tres hijos, Rafael, Graciela y Clemencia Morales Ayarza, quienes participaron también en las actividades musicales organizadas por Rosa M. Ayarza.

#### 2.1.1 Formación musical

Rosa M. Ayarza se formó en un hogar donde la educación musical era de tradición occidental como lo era cualquier familia acomodada de Lima. Inició sus estudios musicales a temprana edad con su tía María Beingolea –peruana, alumna a su vez de Francisco de Paula Francia– (Barbacci, 1949:424). Cumplidos los diez años empezó a participar en conjuntos de cámara, en tríos y cuartetos con los maestros Claudio Rebagliati y Salvador Berriola (napolitano 1844-1926), entre otros (Raygada, 1964:37). Desde 1901 y durante tres años recibió clases de canto y piano con Claudio Rebagliati (Gibson, 1969:36); con quien, además, participó como cantante (Barbacci, 1949:424).

#### 2.1.2 Carrera como intérprete

Se acostumbraba una formación musical, de preferencia y casi exclusivamente, en el campo de la interpretación, para las damas limeñas. El piano fue el instrumento preferido para los estudios musicales. Antes de la aparición del fonógrafo, las mujeres eran quienes animaban las tertulias y las sobremesas en los salones de las

<sup>19</sup> En sendas notas periodísticas (Recavarren, 1969 y López y Chávez, 1969) sus padres figuran como concertista y cantante, y como barítono y soprano ligera, respectivamente.



casas y casonas limeñas, además de otras actividades relacionadas con el hogar.

El repertorio de música académica occidental y las transcripciones y reducciones para piano de música ligera y de ópera era práctica frecuente en aquellos años (Arróspide, 1988:16).

Las apariciones públicas de Rosa M. Ayarza empiezan en su presentación como pianista en el Teatro Politeama de Chorrillos, el 28 de setiembre de 1889, ejecutando *Le reveil du Bengali* de Gobbaerts<sup>20</sup>. Al año siguiente tocó como solista y acompañó al barítono Luis Felipe Rojas en el Ateneo de Lima (Barbacci, 1949:424; Raygada, 1964:36-37 y Ayarza, 1960). Recibió, por su precocidad en el desenvolvimiento pianístico, los elogios del conocido escritor y tradicionista Ricardo Palma (López y Chávez, 1969). En 1892 alternó con otros notables artistas en El Ateneo de Lima, ejecutando la mazurca N° 2 de Godard (ABP, 1970:989). A los catorce años se desenvolvía como cantante y directora de coros religiosos, es en este año de 1895 en que dirigió al coro de la parroquia de San Sebastián<sup>21</sup>.

Su actuación más sobresaliente y consagratoria en el ámbito académico tuvo lugar en 1908 (Barbacci, 1949) al ejecutar, como pianista, el *Concierto en la menor para piano y orquesta* de Robert Schumann; contó con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Lima dirigida por Federico Gerdes (id.)<sup>22</sup>.

### 2.1.3 Como compositora y recopiladora/ transcriptora

La composición era una actividad musical practicada casi exclusivamente por los varones. Rosa M. Ayarza fue una excepción. Ella no tuvo los elementos o herramientas composicionales que les eran enseñadas a sus pares varones, sin embargo utilizó los recursos de su formación musical general para su desempeño como compositora.

A los trece años transcribió la primera marinera que se conoce oficialmente, *La concheperla*. La letra pertenece a Abelardo Gamarra "El Tunante" y la música a José Alvarado "Alvaradito". Ella la puso al pentagrama como lo relató Gamarra (1973:188):

<sup>20</sup> Se trataba de una presentación a beneficio de la Iglesia del Buen Pastor, organizada por la señora Lavalle de Pardo. La fecha de esta función varía en el artículo de Gibson (1969:34), quien ubica este primer concierto de Rosa M. Ayarza efectuado el día 5 de enero de 1892.

<sup>21</sup> Actividad frecuente en los músicos (que se prolonga a la actualidad), quienes apoyaban o asistían musicalmente en las ceremonias o ritos religiosos a los cuales estaban afiliados. Los músicos concurrían a iglesias, templos o parroquias de su localidad.

<sup>22</sup> Antes, Gerdes, recién llegado de Alemania, la escuchó y atinó a decir: "Rosa Mercedes Ayarza es un milagro del arte" (Ayarza, 1960).



El músico popular, el escritor criollo, el limeño más limeño de Lima que hemos conocido ha sido José Z. Alvarado [--]. El compuso una linda canción callejera y sobre ese tema, una de las más preciosas limeñas, eximia pianista, la señorita R[osa]. A[yarza]., nos ha querido regalar con la elegante marinera que ofrecemos en esta colección [*La concheperla*], como una de las mejores de su clase.

La primera composición de Rosa M. Ayarza fue el *Himno del II Congreso Panamericano de Mujeres* estrenada en 1924 en el Teatro Municipal. El 30 de noviembre de 1937 presentó sus *Antiguos Pregones de Lima*, en la Sociedad Entre Nous, obra basada en una selección de pregones que ella recreó para canto y piano.

Su obra en general para canto y piano o para piano solo fue escrita en diversas épocas. Aunque no todas las obras tienen indicación del año en que fueron creadas<sup>23</sup>.

#### 2.1.4 Vida musical

Rosa M. Ayarza tuvo una importante y destacada labor en la vida musical de Lima, tanto en la difusión de sus obras como en la promoción de talentos y educación de los mismos. Casi podría decirse que no había teatro o auditorio importante limeño que no hubiese conocido parte de sus obras.

El 21 de febrero de 1938 presenta, bajo su dirección, la zarzuela *El rey que rabió*. Los músicos que participaron no eran profesionales pero se comportaron como tales (Raygada, 1964:37). Su casa prácticamente se convirtió en una nueva academia para la época, dando preferencia al canto y a la ejecución de repertorio lírico y zarzuelas. En julio de ese mismo año organiza en el Teatro Municipal, el *Primer Festival de Música Costeña* (El Comercio, 1938).

Fomentó, en mayo de 1944, las primeras reuniones para elaborar la Ley de Derechos de Autor. Organizó la Compañía Nacional de Arte Lírico en 1948 y en julio de ese mismo año esta compañía debutó bajo su dirección con la zarzuela *La Calesera*. En 1949 fundó la Escuela Nacional de Arte Lírico que el 24 de noviembre presentó, bajo su dirección, una temporada de zarzuelas en el Teatro Segura. Esta Escuela funcionó en su casona de la calle Mariquitas (hoy jirón Moquegua, 3ra. cuadra). Rosa M. Ayarza dominaba y conocía la zarzuela y la opereta. En el Teatro Segura, en 1950, estuvo a cargo de la puesta en escena de las obras *La gallina ciega* y *La tela de araña*, que hacía muchos años que no se presentaban (El Comercio, 1950).

Organizó espectáculos de música tradicional basándose en sus composiciones y arreglos y dirigió algunas zarzuelas españolas

<sup>23</sup> Ver catálogos de la obra de Rosa M. Ayarza en Raygada (1964:38-43), ABP (1970: 992-1000) y el Apéndice 1 de este trabajo.



(Barbacci, 1949:424). Alternó la organización de estas presentaciones con la enseñanza. Su casa tanto la de la calle San Sebastián como la última en que residió en la calle Mariquitas, fueron semillero de músicos y cantantes. Salieron cantantes de mucho prestigio a nivel internacional como Luis Alva y Ernesto Palacio, y a nivel nacional como Lucrecia Sarria, Teresa Bolívar, Teresa Guedes y Edmundo Pizarro entre otros. Gregorio Caro y Sonia Vargas fueron sus alumnos de piano. Cabe mencionar a Alejandro Granda quien si bien no fue formado desde sus inicios por Rosa M. Ayarza, fue ella la intermediaria de la reunión con el Presidente Leguía de quien obtuviera la beca de estudios en Europa y luego se hiciera famoso por su carrera en escenarios importantes como la Scala de Milán.

Fue la primera mujer en dirigir una orquesta en el medio limeño (Recavarren, 1969 y Morales, 2000). Su casa y hogar era la visita obligada de "los visitantes distinguidos, los artistas de paso por nuestra ciudad, antes que consultar las guías de turismo preguntaban: ¿Dónde queda la casa de Doña Rosa Mercedes?" (Id.).

En 1965 su *Cancionero Escolar* recibió carácter oficial por RM (Resolución Ministerial) N° 2732 dando paso a su uso en los centros escolares de la República.

#### 2.1.5 Premios, honores, reconocimientos

En su larga trayectoria, Rosa M. Ayarza fue reconocida en vida por su aporte en múltiples aspectos de la vida musical que contribuyeron al conocimiento y difusión de la música peruana.

Fue Socia Honoraria de la Asociación de Cultura Musical de San José de Costa Rica desde 1941. Al año siguiente fue declarada Conservadora del Folklore Costeño, adscrita a la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública del Perú. Ese mismo año fue miembro de la Sociedad Folklórica de México.

Perteneció al Instituto Sanmartiniano del Perú como miembro activo desde 1950.

En 1951, por RS (Resolución Suprema) N° 1658, se le otorgó reconocimiento oficial a la Escuela Nacional de Arte Lírico. En octubre recibe las congratulaciones del Senado de la República por su labor en el arte lírico. Esta escuela funcionó en su domicilio (El Comercio, 1950).

Como celebración de sus ochenta años en 1961, se le tributó un homenaje artístico el 25 de julio de 1961, en el Teatro Municipal (El Comercio, 1961). Fue, desde 1962, miembro de honor de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas. En noviembre de 1965 recibe el homenaje de la Cámara de Diputados.

Recibió múltiples condecoraciones a nivel nacional e internacional, principalmente de las instituciones oficiales de la república (ver ABP, 1970: 990-991).

Al sepelio de Rosa M. Ayarza, el 2 de mayo de 1969, asistieron personajes diversos del espectro social limeño (La Prensa, 1969a y b).

Algunas anécdotas sobre su actividad musical son anotadas en Recavarren (1969) y en Vallejos (1999:47).

Rosa M. Ayarza declaró, en una entrevista, acerca de sus gustos y convicciones sobre Lima y afirmó:

Lima ha cambiado mucho. Yo pertenezco a una generación que hemos visto desaparecer a una Lima y surgir a otra revestida de lo que llaman modernismo. Yo prefiero a mi Lima tradicional y romántica (Ayarza, 1960).

Rosa M. Ayarza participaba del mismo discurso evocativo y nostálgico de José Gálvez acerca de una Lima antañona y-tradicional.

Como profesora y maestra de destacados artistas también era consciente de las dificultades de la formación artística de sus alumnos, la mayoría de estratos altos. Rosa M. Ayarza se da cuenta de que el medio considera esta formación como un pasatiempo y ve cómo sus alumnos prefieren dedicarse a otros estudios. Ella dijo en una entrevista (El Comercio, 1950):

Muchas veces han venido a buscarme muchachas con excelentes voces y con grandes condiciones para el arte, pero el prejuicio y los naturales sacrificios que implican los primeros pasos en el aprendizaje han frustrado mis esperanzas.

Acerca del carácter y la personalidad de Rosa M. Ayarza se encuentran algunos apuntes como los del escritor y novelista Ciro Alegría (1961), quien la definió como: "limeña clásica, señorial y chispeante, propensa a los recuerdos anecdóticos, entusiasta y jovial [--] y con una prodigiosa memoria". Y la periodista Ángela Ramos contó que Rosa M. Ayarza no sólo sabía de música sino también: "dichos limeños, limeñismos, criollismos, bailes, tonadas, canciones, versos, anécdotas, giros, remoquetes" (Ramos, 1969).



## 2.2 Su conexión con el sector criollo oficial y el criollismo popular

Rosa M. Ayarza tuvo contacto musical con las fuentes populares directamente con los cultores populares de la música que se hacía en Lima, en aquellas épocas. Por lo tanto se puede decir que tuvo contactos o conexiones tanto con los criollos de arriba como con los de abajo.

### 2.2.1 Los criollos de arriba

Rosa M. Ayarza tuvo en su entorno familiar y amical el contacto con escritores, poetas, políticos, personas vinculadas al quehacer intelectual peruano. Entre los más representativos se encuentran al poeta y escritor José Gálvez, quien fue su primo, casado con Amparo Ayarza (Morales, 2000 y Ramos, 1969); Rosa M. Ayarza musicalizó el poema de Gálvez *El Caballo de Paso*. Rosa M. Ayarza conoció, además, a Abelardo Gamarra "El Tunante", escritor, quien fuera amigo de su padre (La Crónica, 1955). Gamarra, al escuchar lo prodigiosa que era en el piano, cuando niña, no dudó en consultar a su amigo José Ayarza, padre de Rosa Mercedes, sobre la pequeña y así fue como Rosa M. Ayarza transcribió la primera marinera que salió publicada en el libro de Gamarra *Rasgos de Pluma* conocida como *La concheperla*. Posteriormente se la llamaría también *La Decana*.

Su relación con el oficialismo y los estratos altos, a los que pertenecía, se manifestó en las funciones que hacía en los principales auditorios y teatros de Lima. Se da cuenta del aprecio del presidente Morales Bermúdez quien le enviaba la carroza de palacio a casa para que fuese a almorzar con él (Gibson, 1969: 34-35).

En 1938 organizó el *Primer Festival de Música Costeña*, pero hacía dos años que Samuel Márquez presentaba su espectáculo teatral *Del 96 al 36*. Tal vez la diferencia entre estos dos espectáculos era lo expresado en *El Comercio* (1938) con relación a la obra de Rosa M. Ayarza:

La función de esta noche habrá de constituir [--] un verdadero acontecimiento social y artístico, [--] por el hecho de que en ella tomarán parte [--] muy destacados elementos de nuestras esferas artísticas y sociales. [--] Este programa presenta una primicia en todos sus aspectos, siendo la de esta noche la primera vez en que, en una función de gala, se va a escuchar nuestros aires populares criollos llevados a un plano superior de arte puro, interpretados por un selecto grupo de aficionados de positivos y verdaderos méritos.



En esta nota periodística siguen los nombres de las principales figuras de dicha velada. La música criolla y afro-peruana—recopilación de Rosa M. Ayarza y cuyos cultores, algunos ya ancianos, se desenvolvían en la marginalidad de la ciudad— tenía ahora la posibilidad de encaramarse mediante un "ennoblecimiento" musical a los oídos oficiales. De esta manera, hubo un nexo entre los callejones y los salones. Al día siguiente se da noticia del éxito alcanzado por esta presentación (Raygada, 1938) a la cual asistieron el presidente Oscar R. Benavides y sus principales ministros, asimismo embajadores y jefes de misiones diplomáticas, es decir, el oficialismo limeño en pleno<sup>24</sup>. En esta ocasión Rosa M. Ayarza dirigió la orquesta. Las partituras habían sido adaptadas para orquesta por Enrique Fava Ninci. Se menciona en esta nota (Raygada, 1938) todo el programa y la participación de los integrantes en cada una de las actuaciones (id.). Finalmente hubo un reconocimiento tanto a la obra de Rosa M. Ayarza como a la música criolla por parte de los sectores oficiales.

Rosa M. Ayarza fue partícipe de ese movimiento evocativo y romántico de la Lima colonial en el que se reconoce a José Gálvez como uno de sus más destacados representantes. Después de la guerra del Pacífico y sus terribles resultados lo mejor era pensar en el pasado anterior a esta guerra y en la ensoñación que producía este recuerdo. También se hizo necesaria esa evocación como contrapartida y balanceo de los limeños contra el pujante movimiento sociopolítico indigenista fortalecido en provincias, y contra el menos dañino pero también incómodo movimiento cultural indigenista (ver Lauer, 1997). Si bien el indigenismo cultural es una versión más del oficialismo, no debía dejarse de lado el hispanismo.

En su casa, todos los sábados por la noche se reunían los criollos pudientes, del entorno de Rosa M. Ayarza y familiares, los artistas extranjeros de música académica y visitas importantes, en tertulias a la usanza antigua. A esta reunión de los sábados se la conocía con el apelativo de "el choclón". Se cantaban canciones peruanas y españolas. Se bailaban jotas y marineras, se recitaba y había mucha música (Ayarza, 1960). Han presenciado estas reuniones y participado personalidades como Ariel Ramírez, importante músico argentino, y Plácido Domingo cuando acompañaba a su padre quien fuera director de una compañía de zarzuela (Morales, 2000).

En la década de 1950 ya los compositores académicos peruanos se estaban distanciando de las fuentes tradicionales, y si éstas eran

<sup>24</sup> Se recuerda que esta función tuvo lugar el 28.07.1938, fecha en que se conmemora el día de la independencia del Perú.



tratadas debían serlo con formas acordes a la vanguardia contemporánea. Rosa M. Ayarza permaneció ajena a estas vanguardias pues, además de pertenecer a otra generación, su interés estaba puesto en la recopilación de música criolla en extinción y en llevar a cabo montajes de zarzuela, operetas y aquellos espectáculos relacionados al teatro lírico.

El talento pianístico precoz y sus reconocidos logros en recitales y conciertos iniciales, además de su pertenencia a sectores sociales altos le valieron para ser reconocida por la crítica; pero casi siempre ésta hacía recordar, vía medios de prensa escrita, sus antecedentes académicos anteponiéndolos a su trabajo en la música popular. Por ejemplo aparece un artículo en *El Comercio* (1965) donde se marca una diferencia entre lo popular (vernacular) y oficial (historia) en sus arreglos, transcripciones y composiciones, los cuales fueron hechos " [-] no [--] por expresión vernácula [--]", sino "[--] por la relación [--] con nuestra historia" (id.).

Su hermano, Alejandro Ayarza, teniente mayor del Ejército, frecuentaba barrios donde se cultivaba el criollismo popular con el propósito de mero entretenimiento y de jaranear<sup>25</sup>. En estos callejones o recintos populares se ejecutaban vales, polkas, marineras, música de jarana en general. Se dice que él fue quien inició a Rosa M. Ayarza en el criollismo. Ella conoció, de fuentes de primera mano y por intermediación de su hermano, aquellas "jaranas de rompe y raja en que se guardaba la llave de la casa dentro de una botija de chicha y se ponía tranca a la puerta y de allí no salía nadie hasta pasados ocho días (Ramos, 1969). Alejandro Ayarza manifiesta en una entrevista la relación musical con su hermana (Buen Humor, cit. Gibson, 1969: 35):

- En mi casa todos eran músicos clásicos: mis abuelos, mis padres, mis hermanos, mis cuñados, mis sobrinos, todos eran músicos clásicos.
- ¿Pero, a ti nunca te gustó la música clásica? [--].
- ¡Qué iba a gustarme hombre, por Dios! Me quedaba dormido cuando la ejecutaban. Eso de la música clásica es una porquería. Mi hermana Rosa Mercedes, pianista eximia desde los cuatro años, se había empeñado en encarrilarme por la música clásica. Me negué a seguir ese mal camino.

Esto significaba que en las familias acomodadas de Lima, el gusto por la música clásica no era generalizado. Su práctica podía ser tan parcial como en el caso de los hermanos Ayarza. Para una personalidad como Alejandro su cultivo era propio de mujeres y de

<sup>25</sup> Diversión nocturna de carácter popular. Por extensión se aplica a toda reunión donde campean la alegría, el canto y el baile criollos, bebida espirituosa y buena mesa (Tauro del Pino, 2001: 1320).



espíritus apocados que no tenían relación con el carácter bohemio y disipado del criollo. Estos sectores altos de la sociedad preferían la música ligera y aquellos espacios donde podían jaranear.

Más adelante, en esta misma nota se comenta el pacto que habrían hecho los dos hermanos (id.):

[--] ella no lo obligaba más a asistir a sus conciertos si él le traía a casa músicos negros y zambos, de los callejones más inaccesibles para una dama. [--] Cada cierto tiempo peinaba los barrios más profundos, donde se guarece la música del pueblo, y se trasladaba con un grupo, propiamente equipado de sus latas, cajones y quijadas de burro, a la residencia de doña Rosa Mercedes.

### 2.2.2 Los criollos de abajo

El nexos principal para su obra recopilatoria fue su hermano Alejandro Ayarza "Karamanduka" miembro de *La palizada*, grupo de "muchachones" criollos de estratos altos, dedicados a la jarana que a veces abusaban o transgredían normas de la sociedad, amparados en sus vínculos sociales para poder salir de cualquier embrollo policial. Alejandro Ayarza, como jaranero y criollo, estaba en contacto con los negros, zambos y mestizos de los callejones, de los barrios populosos donde aún se guardaban vestigios de aires musicales antiguos limeños. Alejandro Ayarza llevaba a estos cultores a la casa de su hermana Rosa Mercedes<sup>26</sup>. Entre estos cultores afro-peruanos se puede encontrar al famoso Manuel "Manongo" Avilés (Recavarren, 1969) y a los hermanos Elías y Augusto Ascuez.

Rosa M. Ayarza manifestó también que esta obra recopilatoria la emprendió motivada por su hijo Rafael Morales (Ayarza, 1960).

A pesar de que Rosa M. Ayarza recogió algunos valeses, no se dedica con la misma intensidad a recopilarlos. Por lo que se puede inferir que los consideraba música de moda y que tenía sus propios canales de difusión. Tiene transcritos muy pocos valeses de su entorno familiar y social (ver Anexo 1). En una entrevista que le hiciera El Comercio, Rosa M. Ayarza afirma: "Lo que nunca he compuesto es un vals, porque los dejo [sic] a los compositores vernáculos [sic]" (Ayarza, 1960).

<sup>26</sup> Esta conducta en el siglo XX puede obedecer a lo que Juan Carlos Estenssoro (1988) señala acerca de la convivencia de las manifestaciones musicales en las fiestas limeñas de los diversos grupos raciales en la Lima colonial. De preferencia la relación existente entre las músicas de españoles y negros. Los maestros de danza negros, así como la inclusión de temas alusivos a la cultura de población negra encontrados en obras compuestas por maestros de capilla de catedrales en Lima y el Cuzco, y villancicos de negros, dan lugar a la incorporación de la cultura negra en la cultura oficial.



Rosa M. Ayarza una vez tocó el piano para que Bartola Sancho Dávila, la reina de la marinera, bailara precisamente una de estas marineras limeñas (Ramos, 1969).

### 2.3 Obra composicional y arreglos

La composición, dentro de la formación musical en aquellos tiempos, era dirigida para varones. Por lo que los elementos con que contaba Rosa M. Ayarza para sus composiciones se circunscribían al interés suyo, personal, a su formación como intérprete y a su práctica dentro de su entorno musical inmediato.

Las composiciones de Rosa M. Ayarza son generalmente para canto y piano. Las formas preferidas son la *romanza* o *lied*, obras corales y algunos *himnos* escritos para instituciones<sup>27</sup>. También incursionó en la composición basada en temas populares o tradicionales peruanos. En este último rubro fue mucho más pródiga. Compuso *marineras*, *resbalosas*, *yaravies*, *polkas*, *tristes con fuga de tondero*. Además de arreglar en estos formatos los antiguos pregones que se decían en Lima y musicalizar versos sobre distintos personajes en sus *estampas limeñas*.

Rosa M. Ayarza produjo además arreglos, recopilaciones y restauraciones de músicas antiguas que, de no ser por su interés y por las transcripciones musicales realizadas por ella, no se hubieran conocido.

Acerca de los *pregones* compuestos por Rosa M. Ayarza ella misma manifestó que fueron aprendidos "de boca de mi abuela y de mi madre. Algunos son de la época colonial. Sólo tengo editados diez de ellos, los que fueron estrenados en Entre Nous" (Ayarza, 1960). Según afirmara Ángela Ramos (1969) fue José Gálvez quien también entonaba algunos pregones para que fuesen tratados musicalmente por Rosa M. Ayarza, uno de ellos era el *pregón del frutero*. En entrevista de Alfonsina Barrionuevo, Rosa M. Ayarza relata que alcanzó a conocer los pregones directamente y otros fueron transmitidos por su abuela (Barrionuevo, 1956). Al ser preguntada, en la misma entrevista, por sus composiciones de fuente popular Rosa M. Ayarza recuerda a losregoneros como las *tamaleras*, *pan frío*, *el frutero cholo*. Los *diablos músicos* pasaban bulliciosamente con sus quijadas de burro y sus máscaras (id.), lo que sería la continuación del *son de los diablos*, que pintara en el siglo XIX el acuarelista Pancho Fierro. Recuerda también a Nicanor Maza, un devoto de la procesión del Señor de los Milagros, personaje que trata en una de sus *estampas limeñas*.

<sup>27</sup> Ver Anexo N°1, ver también los catálogos elaborados por Carlos Raygada (1964:43) y el Anuario Bibliográfico Peruano (1970:998-999).





Según Raygada (1964:37), Rosa M. Ayarza fue, si no la primera, una de las pioneras en recopilar y arreglar música popular de la costa y especialmente la música de Lima. Estas recopilaciones son tratadas con mayor cuidado y seriedad que anteriores y posteriores transcritores. En este trabajo ella hizo un acopio de datos, aunque no constantes, donde se incluyen las referencias del material trabajado, los intérpretes e informantes, el año, etc.

Uno de los primeros compositores en ocuparse del tratamiento académico de música peruana de la costa fue Claudio Rebagliati. Compuso una rapsodia peruana *Un 28 de julio en Lima* para orquesta, estrenada en Lima el 16 de mayo de 1868 y luego hizo una adaptación para piano a cuatro manos. Posteriormente compuso su *Álbum Sudamericano* para piano solo en el cual constan zamacuecas, yaravíes, bailes y tonadas chilenas. Este fue un antecedente y referencia para posteriores tratamientos en la música popular de la costa, como en la obra de Rosa M. Ayarza.

Sobre su obra recopilatoria, el escritor Ciro Alegría da cuenta de una conga cuya música él daba por perdida y que luego se enteró que Rosa M. Ayarza tenía la música de ésta. Se hace también mención de una felicitación de Carlos Vega por las recopilaciones que hacía Rosa M. Ayarza (Alegría, 1961).

Sus canciones fueron interpretadas por célebres cantantes de ese entonces, Ernesto Lecuona, Tito Guizar, Lucho Gatica, Ima Súmac, José Mujica y Pedro Vargas (López y Chávez, 1969).

En el presente trabajo se indagó a diversos músicos, académicos y populares, acerca de la clasificación de la obra de Rosa M. Ayarza, la cual ocasionó diversas posiciones. Por un lado los músicos académicos peruanos –músicos que cultivan la tradición musical occidental– observan su obra muy ligada a la música tradicional o popular de la costa, juzgan a Rosa M. Ayarza como una compositora popular. De otro lado, los músicos populares criollos perciben un carácter demasiado académico en su obra. Lo cierto es que Rosa M. Ayarza hizo desde recopilación de música popular de la costa (en general, pues también se ocupó de otras zonas del Perú, pero en mucha menor medida), compuso lieder, zarzuelas, operetas y dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional. Enrique Pinilla, compositor y musicólogo, dudó al no saber colocarla dentro de una denominación popular o académica (Pinilla, 1985:143). Para este efecto Carlos Vega propuso un término: *mesomúsica*, es decir, una música que no es completamente académica ni completamente popular aunque se gestione a partir de estas esferas.



En las composiciones y arreglos de Rosa M. Ayarza sobre música popular no debe buscarse una lectura precisa del texto musical como referencia a la cultura de donde este texto proviene. Pues ella trabajó sobre este material encontrando su propio lenguaje estético. No buscó una "autenticidad" o fidelidad en sus transcripciones.

Los músicos académicos ven una limitación del lenguaje musical de Rosa M. Ayarza al no estar en la vanguardia musical de esos tiempos y el carácter popular de su música basado en el acercamiento a géneros menores como la zarzuela, la opereta, el género chico, etc. Un ejemplo en el que la ubicación de Rosa M. Ayarza en el panorama de la música de tradición occidental en el Perú, no es precisa, la da Enrique Pinilla, quien no sabe dónde ubicar a Rosa M. Ayarza (comentando también sobre benigno Ballón Farfán en Arequipa): "¿debemos estudiarlos en esta parte destinada a la *música culta* o hay que incluirlos dentro de la parte final que trata de *música popular*?" (Pinilla, 1985:143).

Los músicos populares no comparten el carácter "aristocrático", refinado o la estilización que Rosa M. Ayarza hizo de los géneros populares, opinan simplemente que las obras de Rosa M. Ayarza no son de estilo popular (Acosta Ojeda, 2000). Simultáneamente, los cultores populares crearon su propio espacio a medida que la élite criolla fue abandonando esta práctica y estilo musical, ya sea por cuestiones de credibilidad, estéticas o comerciales.

En cuanto a la partitura, ésta constituye sólo un acercamiento al mundo musical que nos quiere comunicar la compositora, habrá que leer más allá de los signos, más allá de una lectura regida por lo "visual". El problema, como lo expresó Damjana Bratuz (2000), estriba en que no hay una comunicación o signos directos para el oído, para la escucha, sino que estos son regidos hasta por los mismos profesores de música, a través de la vista. Es necesario, entonces aplicar un carácter cultural, el entorno y el contexto de la partitura para comprender el significado de cada signo, de cada estilo.

Rosa M. Ayarza conjugaba ambos mundos, lo académico y popular. Se debe tener en cuenta el propio contexto cultural de ella, de como lo concebía ella misma y el nuevo "valor" que le estaba dando a esa música recopilada, arreglada y en algunos casos "recompuesta"<sup>28</sup>.

Se debe considerar en gran medida la manera que Rosa M. Ayarza encaró estas tradiciones musicales. Desde su posición oficial y

<sup>28</sup> La música afro-peruana que estaba fuertemente teñida de rasgos hispanos (como que ellos fueron "criollizados" por los españoles desde el siglo XVIII (Romero, 1998:481) fue reconocida por la clase criolla. Algunos músicos populares dicen que fue arrebatada, plagiada, pero luego, posteriormente se observa, en el criollismo, una estrecha vinculación de las elites, la población afro-peruana y en general de lo popular limeño.



académica, lo que quiso hacer ella está basado en lo que hicieron anteriormente los músicos nacionalistas europeos. Para los músicos académicos peruanos, y para Rosa M. Ayarza también, la figura de Frederic Chopin, pianista como ella, tanto por su carácter como por el tratamiento de géneros nacionales fue determinante. En este caso, lo que hizo Chopin fue buscar y encontrar un lenguaje personal que ennobleciera las *mazurkas* y tratar académicamente a las *polonesas* (Estenssoro: 2000).

Sobre las partituras disponibles cabe hacer algunas precisiones. Se ha encontrado diferente caligrafía musical. Al ser preguntada sobre esto, la Sra. Clemencia Morales (2000) dijo que la mayoría de las obras fueron transcritas por Rosa M. Ayarza pero luego, algunas, fueron reescritas por su esposo Benjamín Morales por tener una mejor caligrafía musical; también su hija, la pianista Graciela Morales, era quien reescribía, pues prefería tener sus propias copias (id.). Podría haber alguna confusión en cuanto a la caligrafía de los manuscritos, pero la calidad de las hojas y el desgaste producido por el tiempo permite deslindar los originales de las copias. En esa época no había fotocopiadoras, por lo que es probable que Rosa M. Ayarza haya entregado mucho de su material a sus alumnos y éstos hayan reescrito o copiado. Por ejemplo se encuentra una partitura en donde hay una indicación que señala fue copiada para Lucrecia Sarria (soprano, alumna y amiga de Rosa M. Ayarza), también se observa una partitura en que Rosa M. Ayarza la escribe exprofesamente para que Graciela Morales no voltee las hojas, etc.

Según la clasificación de las obras que hace Carlos Raygada (1964: 38-43), Rosa M. Ayarza habría desarrollado los siguientes aspectos con relación a su obra: restauración de aires antiguos olvidados, versiones directas de cantores populares, composiciones propias sobre temas folklóricos, composiciones de música académica, arreglos de obras de autores conocidos.



### 3. La marinera limeña

*Marinera* es la denominación, en un punto de su propio proceso (en la guerra con Chile), de una música y danza que se generó en territorio americano desde las primeras décadas del siglo XIX y cuyo nombre más conocido era *zamacueca*. Este cambio de nombre fue promovido por una iniciativa criolla y por sectores oficiales peruanos a raíz de la Guerra con Chile, dentro del nacionalismo que sobresalía en aquel entonces.

Danzas parecidas a la posteriormente llamada marinera circulaban en territorio americano. En el Perú se conocía a esta danza indistintamente como *chilena*, *mozamala* o *zamacueca*.

Debido a la Guerra con Chile y por el nombre *chilena*, que recordaba a los antagonistas, el oficialismo peruano propone el cambio de nombre de esta danza popular que ya venía con su propio proceso desde la *zamacueca*.

Es la *zamacueca*, o la misma danza pero con otros nombres, la que posteriormente originó variantes regionales y locales en el Perú. Justamente debido a esta diversidad regional y local en la interpretación es que posteriormente, ya llamándose marinera, se la asocia con un gentilicio o región geográfica, se tiene así: *marinera limeña*, *marinera norteña*, *marinera ayacuchana*, *marinera puneña*, etc.<sup>29</sup>. Se gestó, por lo tanto, desde el oficialismo, una homogenización en el nombre del género musical, aunque se conservaba sus características particulares.

Es decir, no es la guerra la que crea un género musical, sino un cambio de nombre, puesto que el producto cultural popular tenía su propio proceso. Años más tarde, esta danza se oficializa hasta convertirse en baile nacional<sup>30</sup>.

La corriente nacionalista (en el caso de la música y danza), se ve así afianzada (desde lo oficial) gracias al conflicto con Chile y en esa búsqueda de lo nacional encuentra, en la marinera, el producto cultural necesario para satisfacer el sentimiento nacionalista y patriótico. La marinera es así retomada de la práctica popular y se expande,

<sup>29</sup> Actualmente se practica la marinera norteña —en los departamentos de la costa norte: La Libertad, Lambayeque, Piura y Tumbes—; la marinera serrana, generalmente asociada con los nombres de los departamentos: marinera cusqueña, marinera arequipeña, marinera ayacuchana, etc.; y la marinera amazónica o selvática. Las diferencias se encuentran en la estructuración de los versos del texto, y musicalmente en las secciones o partes de las marineras, en el tempo e instrumentación, entre otras.

<sup>30</sup> La marinera fue proclamada baile nacional por Resolución Suprema 022-86-ED emitida en el año 1986. En ella se resuelve: "Declarar Patrimonio Cultural de la Nación, las formas coreográficas y musicales de La Marinera, en sus diversas variedades regionales. [...] La custodia de este Patrimonio estará a cargo del INC quien velará por la pureza de esas expresiones tradicionales a través de su Dirección del Patrimonio Cultural y Monumental de la Nación (cit. Vásquez, 1991: S.p.)".



gestionada desde la cultura oficial hacia los demás sectores de la población peruana.

En la actualidad existen varias maneras de practicar la *marinera limeña*. La que es cantada solamente se denomina *marinera de desafío* o *canto de jarana*; la marinera que es bailada se usa para festivales y concursos; existe combinaciones de canto de jarana más baile, en el que el repertorio de marineras no se extiende demasiado; hay *marineras* cuyas coplas se fabrican libremente sin tener la estructura del texto del canto de jarana.

La *marinera limeña* es presentada actualmente en concursos, festivales y actividades oficiales. Se enseña en academias e institutos pero se destaca, la mayor de las veces, su aspecto coreográfico mas no lo musical. La marinera limeña, musicalmente, ha sido, inclusive, relegada por los cultores populares, quienes ya no improvisan o crean *marineras* con la misma frecuencia, sino que prefieren practicar un repertorio ya conocido.

### 3.1 Antecedentes, orígenes, historia.

La *marinera* es el producto de un largo proceso cultural musical que tuvo su inicio en los albores del siglo XIX. En este proceso fue designada con distintos nombres, en diferentes tiempos y lugares<sup>31</sup>.

Es necesario recordar que en la época de la emancipación del dominio español, los aires libertarios proveyeron un clima propicio para el surgimiento, destape o desarrollo de la música y danza practicadas por los criollos y por los estratos populares (Tompkins, 1981:53).

#### 3.1.1 Nombres de la marinera

La *marinera* tuvo sus antecedentes en otras danzas y músicas. Los viajeros, en su mayoría de origen europeo, con sus informes y crónicas del acontecer local en el siglo XIX, hacen referencia a este baile. José Gálvez (1944) menciona a la *zamba* y el *abuelito* como bailes peruanos, aparecidos en el libro de José Zapiola *Recuerdos de treinta años*, escrito en 1872 (ibid.: 21), en que los bailes se calificaban como bailes de tierra, de pañuelo y de chicoteo. Según Zapiola, Lima era centro generador de *zamacuecas*. Al parecer, el movimiento independentista criollo y los ejércitos libertadores influyeron en su difusión a nivel continental (id.).

<sup>31</sup> Cabe recordar que esta música y danza tuvieron una amplia difusión en el siglo XIX por todo el continente hispanoamericano. Se la llamó zamacueca, cueca, zamba, etc. Ver Carlos Vega (1952).



Otros nombres equivalentes a la zamacueca son, según Gálvez (id.), la *zajuriana*, *zanguaraña* –proveniente del Ecuador– bailes que eran practicados por los mineros chilenos y argentinos (id.). La *zamacueca* "era llamada [baile] **de tierra** [también llamada **de pañuelo**], cuando bajó hasta el pueblo, no porque levantaba polvareda como algunos creyeron, sino por oposición a los llamados [bailes] **de estrado**." (ibid.: 23). Carlos Vega añade, a los ya mencionados, algunos otros nombres de la marinera usados en el Perú, basándose en los apuntes y crónicas de los viajeros, a saber: *maisito*, *ecuador*, *baile de tierra* (género de baile picarescos), *polka de cajón* y *toromata* o *tormata* (Vega, 1952: 86-103).

Entre los nombres de uso común para referirse a la *zamacueca* estaban: *zajuriana*, *zanguaraña*, *mozamala*, *chilena*.

*Moza-mala* también se titula una comedia de un acto escrita por Manuel A. Segura, que fue puesta en escena el 6 de diciembre de 1842 en Lima (Tompkins, 1981:74).

El acuarelista Pancho Fierro<sup>32</sup> ilustró parejas bailando zamacuecas, las cuales portaban pañuelos en la mano derecha; en cambio, las mozamalas fueron graficadas con pañuelos en ambas manos (id.).

Max Radiguet, el viajero francés que estuvo en Lima en 1844, apuntó algunas crónicas de la zamacueca que se practicaban tanto en los salones limeños como en las calles (Radiguet, cit. en Vega, 1952:114,116):

Una muchacha que, replegados los brazos bajo su chal, según la costumbre, se balancea delante de un caballero, por completo entregada a las delicias de la zapatea o de la zamacueca, mientras los abuelos sentados en torno de la sala cantan en coro palabras burlescas sin abandonar la grave inmóvil postura característica de las estatuas egipcias.

Más adelante describe prácticas musicales y dancísticas del pueblo en las fiestas de Amancaes, donde se incluye también la zamacueca. (Radiguet, cit. en Iturriaga y Estenssoro, 1985:112-113):

[--] una llanura cubierta de tiendas y de *ranchos*, de los que se escapa, mezclado al concierto burbujeante de las pailas y las cacerolas, el son de las guitarras y de los tambores. Cholos, zambos y negros, se detienen en la llanura. Ahí dan pábulo a sus robustos apetitos y se entregan a las coreografías más extravagantes. Sobre todo los negros desnaturalizan las

<sup>32</sup> Cabe resaltar que las anotaciones aparecidas debajo de las acuarelas de Pancho Fierro no fueron escritas por él.



danzas graciosas y sentimentales del Perú, introduciendo en ellas las posturas grotescas y los impulsos desordenados de sus bamboulas africanas. Más tarde, la turbulenta zarabanda se dispersa por las colinas para recoger amancaes; después, a la caída del sol, toda esa población afiebrada por los excesos del día, sube a caballo; las mujeres pierna aquí, pierna allá, al *uso del país*, descubriendo hasta la rodilla, el molde irreprochable de su media de seda espejeante. Hay que ver entonces a zambas y a cholitas, ebrias de zamacueca y aguardiente de Pisco, la frente bañada de sudor, los cabellos sueltos, las narices dilatadas, hundir la espuela en los flancos de sus caballos [--].

Años más tarde, Manuel Atanasio Fuentes (1860, cit. Vega, 1952: 100,103) también escribe acerca de los bailes en los diferentes sectores sociales limeños:

El severo y ceremonioso *minué*, el mesurado vals de tres tiempos, el acompasado *londú* y la expresiva cachucha dejaron, hace años, los salones para cederlos a la voluptuosa polka, a la estrepitosa galopa y al tempestuoso vals de dos tiempos. La *zamacueca* ha tenido que abandonar los salones de alto tono, para imperar, con siempre igual fuerza, en la casa del obrero y de la mujer de vida alegre.

Antes, el baile de mayor etiqueta, sin exceptuar los oficiales, terminaba con la *zamacueca* que desde las once de la noche en adelante no permitía ninguna clase de bailes serios. En el día se polkea y se galopa toda la noche, y la *polka de cajón*, disfrazada bajo los nombres de *Ecuador*, *zanguaraña* y otros diferentes, ha quedado reducida, como lo hemos dicho, a no lucir sus lascivas bellezas sino entre los sectarios de Baco, o entre la gente de *buen humor*.

Aquí se observa un momento en donde las elites cambiaban de bailes, de acuerdo a ciertas modas y gustos, bailes internacionales, la mayoría de ellos. Aunque se reconoce que la *zamacueca*, con varios apelativos, se ejecutaba en los salones de las casas limeñas.

Abelardo Gamarra antes de proponer el cambio de nombre, se refiere a esta expresión como *zamacueca*, *chilena*, y *mozamala*. La historia del cambio de nombre por Abelardo Gamarra es ésta:

El baile popular de nuestro tiempo, se conoce con diferentes nombres: se le llama tondero, mozamala, resbalosa, baile de tierra, zajoriana y hasta el año [18]79 era más generalizado llamarlo chilena; fuimos nosotros los que, una vez declarada la guerra entre el Perú y Chile, creíamos impropio mantener en boca del pueblo y en momentos de expansión semejante título, y sin acuerdo de ningún Consejo de Ministros, y después de meditar en el presente título, resolvimos sustituir el nombre de **chilena** por el de **marinera**; tanto porque en aquel entonces la marina peruana llamaba la atención del mundo entero y el pueblo se hallaba vivamente preocupado por las heroicidades del "Huáscar", cuanto porque el balance [sic],



movimiento de popa, etc., etc., de una nave gallarda dice mucho con el contoneo y lisura de quien sabe bailar, como se debe, el baile nacional (Gamarra, 1973: 187).

¿Se podría asumir esta variedad de nombres a diferentes expresiones o a una sola, o a diferentes estilos de un mismo baile? William Tompkins responde a esta interrogante (1981:46-47):

In the literature of the sixteenth and seventeenth centuries references are made to numerous dances, the titles of many of which are suggestive of their graphic nature. [--] Gerónimo de Salas Barbadillo gives in his "Caterva Asquerosa de Bailes Insolentes A Que Se Acomoda La Gente Común Y Picana," a list of dances popular in Spain at the time: La Carretería, [--] El Pollo, [--] La Perra-mora, [--] La Pipironda, [--] El Dongolondrón, El Guiriguirigay, El Zambapalo, [--]<sup>33</sup>. These dances and others like them were considered vulgar, sensual, and obscene. Many other dances could be added to those denominated bailes de cascabel, including danza de espadas, guaracha, fandango, agua de nieve, zambra, and zapateado. The writers of the time often criticized such dances, complaining that the people invented new dances every day. If a dance were prohibited, a variation of it would appear under a new name. Many dances were indeed merely local variations of the same one. Juan de Esquivel Navarro described the rastro, jácara, zarabanda and tárraga as variations of the same dance. This principle of mixing and varying popular dance styles was inherited by Peru where, for example, the zamacueca was performed in various styles and under different names, such as mozamala and zanguaraña.

### 3.1.2 Antecedentes

Tompkins menciona a Carlos Vega quien había calculado la aparición de la zamacueca, en los salones limeños, no más allá de 1824. Vega se había basado en una crítica publicada en el Mercurio Peruano sobre la comedia *Los Frutos de la Educación* de Felipe Pardo y Aliaga, la cual fue puesta en escena en agosto de 1830. Vega concluye que si el autor de la crítica en 1830 afirmó que la zamacueca se había estilizado tres o cuatro años antes, entonces esta estilización indicaría un reconocimiento de esta danza por parte de las élites, lo cual sumaría un tiempo adecuado para este proceso, alrededor de 1824 (Tompkins, 1981: 66-67).

Para conocer los orígenes de la *marinera*, se debe considerar las poblaciones y grupos humanos que la practicaban, en la costa y en Lima. La población criolla, la afroperuana y, en menor proporción, la

<sup>33</sup> Citado también en Assunção (1969-70:24-25).



indígena o en todo caso los mestizos, a inicios del siglo XIX, ejecutan y practican esta danza. Los criollos en espacios cerrados como los interiores de sus salones y el sector popular en los espacios abiertos de las pampas o calles, como aparecen retratados en las acuarelas de Pancho Fierro en las fiestas de las Pampas de Amancaes realizadas los 24 de junio de cada año, también llamadas fiestas de San Juan.

La independencia del Perú en 1821, la abolición de la esclavitud en 1854 y la Guerra del Pacífico que enfrentó a Chile contra el Perú y Bolivia entre 1879 y 1883 fueron los acontecimientos más importantes donde la población afro-peruana cumplió un rol decisivo para el éxito o fracaso de cada empresa, como sustento militar, principalmente (Tompkins, 1998: 498).

El mestizaje, producto de la mezcla de razas y aportes culturales entre los descendientes de españoles, los nativos peruanos y los afro-peruanos, creó condiciones socioculturales para el nacimiento de la llamada música criolla, que abarca géneros principalmente elaborados y practicados en la costa.

Tompkins afirma que: “[--] probablemente el nuevo género musical nacional más importante del siglo XIX fue la *zamacueca*, la cual apareció en la costa peruana no más allá del 1800 (1998:498)”.

Algunas descripciones dan cuenta de la *zamacueca* –desde la mirada de los viajeros quienes participaban de los gustos de los sectores altos, en la mayoría de casos– practicada por el pueblo y los sectores altos limeños en los que se hacían diferencias entre la práctica de uno y otro sector. La viajera norteamericana Madeleine Vinton Dahlgren en 1867 (1888, cit. en Vega, 1952: 98) dijo al respecto:

Al atardecer la plaza se llena de quioscos, en torno y en los cuales el pueblo se divierte. La danza nativa *Zamceceuca*, [--] es libremente consentida allí y se debe ser muy popular, porque en todas partes oímos rasguear de guitarras y alegres gritos del populacho. Nunca vimos esta danza pero nos dijeron que no es agradable ni modesta. Hay una modificación culta de ella, ocasionalmente ejecutada con cierta música especial adaptada a sus evoluciones, en los círculos distinguidos, la cual naturalmente difiere del rústico abandono del original.

### 3.2. Cultores y origen

#### 3.2.1 Lo criollo

La palabra criollo –y también criollismo, criollada, acriollarse, criollización– responde también a varios momentos y alude a varias



interpretaciones y significados. Tratar de definir exactamente esta palabra es una empresa difícil por cuanto tiene múltiples acepciones; habría que explorar en el tiempo, en los sectores sociales y en las culturas a las que hace referencia.

En este trabajo la palabra criollo tiene las siguientes acepciones:

- Para designar a los descendientes de españoles peninsulares nacidos en territorio americano<sup>34</sup> (como cuestión de casta, generalmente asociado a la época colonial).
- Como representación del sector oficial que se impuso luego de la revolución independentista (vinculado a la política y al poder económico).
- Criollismo, como cultura o subcultura urbana que se dió en Lima, entre los callejones y las mansiones, que sirvió como intermediación usando como canal de expresión la calle. Se juntaban e interactuaban los sectores medios y medios altos con los barrios limeños habitados por población negra y mestiza. Se hace extensivo, ya entrado el siglo XX, a expresiones costeñas en general.

La marinera, ya entrado el siglo XX, se consideraría dentro de las expresiones criollas, es decir, practicada por blancos, negros y mestizos, que son nucleados en torno a una cultura limeña urbana.

La no diferenciación que existe entre criollo y negro o afroperuano como participantes de una misma cultura, musical en este caso, es sostenida por Rosa Elena Vásquez (1982:37-38) quien afirma:

{ [--] en la práctica social del siglo XX no hay diferencia entre negro y criollo. Los negros son criollos y así se sienten. Por otro lado esa música llamada "negroide" no era exclusiva de los negros sino de las clases bajas de la sociedad.

### 3.2.2 Lo afroperuano<sup>35</sup>

Al inicio de la conquista española los esclavos que trajeron eran africanos o sus descendientes en América. Venían o descendían de naciones africanas diferentes y provenían, por este motivo, de diversas

<sup>34</sup> Cabe señalar que los hijos de los esclavos africanos nacidos en América eran nombrados también criollos o *creoles*. Sin embargo, esta palabra luego pasaría a designar a los hijos de hispanos en América.

<sup>35</sup> Esta expresión también convoca a polémica, pues para diferenciar a la música practicada por la población negra y para evitar usar música negra, pues tampoco existe música blanca, se optó por anteponer el prefijo afro y llamar así, música afro-peruana. Sin embargo, también tiene connotaciones colonialistas aislando a este grupo de los problemas que comparte con los otros sectores de menores recursos de la sociedad, entre otros argumentos (Vásquez, 1982:37-40).



culturas. Es muy probable que practicaran sus propias músicas, danzas y ritos.

De otro lado, las principales ciudades de la colonia (capitales como Lima), centros de poder político, religioso y económico, concentraban, en un espacio reducido, a muy distintas poblaciones – entre ellas a la población negra– con diferentes culturas, en donde ocurrieron interrelaciones muy interesantes y diversas (Estenssoro, 1988: 161).

Aproximadamente desde el siglo XVIII empieza una marcada aculturación, llamada criollización, de la música de la población negra por parte del grupo hispano dominante, llamada criollización. Durante el siglo XIX, se intensificó este proceso, que fue mermando paulatinamente hasta la mitad del siglo XX (Romero 1998:481).

Los afro-peruanos, a su arribo al Perú en condición de esclavos, trabajaron muy cercanamente con los españoles. Debido a este contacto conocieron la cultura, la lengua y la religión hispanas. Este conocimiento les permitió, en algunos casos, mayores consideraciones. (Tompkins, 1998:491.)

Una de las principales fuentes de unidad cultural y comunidad para los negros peruanos desde cerca de 1550 hasta 1850 fueron las cofradías. Estas vinculaban a sus miembros de manera religiosa y racial. Fueron establecidas por la Iglesia Católica ya desde 1540. Cada cofradía era devota de un santo, virgen o Cristo, el cual servía de confort espiritual y físico. Así, la Iglesia Católica ejercía un control sobre la membresía y por extensión a la población adyacente, supervisando casi todas sus actividades, que incluían, al parecer, ritos africanos (id.). Ocuparon también espacios sociales y religiosos en la vida musical española y criolla y se ejercitaron con gran maestría en el dominio de la música y danza de salón europeas (ibid.: 493). Como los afro-peruanos seguían encontrando más música europea, ellos adaptaron y reinterpretaron dichos elementos a su propia música. Esto dio como resultado un nuevo surgimiento de géneros afro-peruanos, algunos de ellos bajo el influjo de su propia raíz cultural africana y otros seguían una estilización afro-peruana de las formas españolas (ibid.: 494).

En el siglo XIX la población africana tenía dos formas de expresión en cuanto a música. Una era la llevada a cabo dentro de las cofradías, en las que se continuaba, de alguna manera, la tradición musical de raíces africanas. Por otro lado, esta población se adiestró en instrumentos musicales de origen español y de banda militar.



A pesar de la reducción en términos demográficos de la población afro-peruana (ver primer capítulo) esta población influyó notablemente en la música criolla y continúa ejerciéndola.

### 3.2.3 Otros posibles antecedentes

En las antiguas pugnas por establecer el origen de la *marinera* existe una corriente que atribuye un antecedente indígena. Puede argüirse que éstas surgieron en la ola del indigenismo pero estos postulados no han tenido mucha acogida. Una de estas interpretaciones la planteó José Uriel García quien ha sostuvo la derivación de la marinera de la cuzqueña *danza de las pallas* y su símil *coyachas* que pertenecieron al incario y en donde tiene lugar el uso de pañuelos y una coreografía muy similar (García, cit. Toledo, 1988:10)

Otra de las interpretaciones se fundamenta en la etimología de la palabra *zamacueca*. José Gálvez recoge lo dicho por Ricardo Flores, pintor cuyo seudónimo fue Mishi de Quepapuna, quien relaciona la palabra cueca con el nombre por el cual los pobladores de una aldea andina denominan a una lombriz, que se retuerce y bambolea de tal modo que parecieran los movimientos agitados de la bailarina de *zamacueca* (Gálvez, 1944:22).

## 3.3 Estructura general formal

La *marinera limeña* es practicada de múltiples maneras y es flexible a pesar de algunas reglas. Los mismos cultores incluso las transgreden:

- Sólo cantada, también llamada *canto de jarana* o *jarana de cinco, tres*; llamada también marinera de desafío, marinera cantada o contestada. Estas marineras son de contienda. Generalmente practicada por los cultores del criollismo de estratos medios y bajos que acudían a interrelacionarse en esta práctica. Pepe Bárcenas (1990) y William D. Tompkins (1981) hicieron estudios acerca de este tipo de marinera. La ejecución de esta marinera puede durar, incluso, horas.
- Marinera simple cantada y/o bailada. Practicada como final de fiesta o jarana tanto en salones como en callejones limeños. Muy apreciada en los festivales de San Juan de los Amancaes, realizados los días 24 de junio de cada año (ver Apéndice 4, foto 3). Actualmente se ejecuta en concursos, festivales y ceremonias oficiales, además de algunas peñas y casas de criollos. En este caso habría que diferenciar la práctica en estas dos épocas. Pues mientras que en las fiestas de Amancaes el canto respondía al canto de jarana



o de *cinco, tres* (tres marineras, una resbalosa y la fuga de resbalosas), en la actualidad, se baila tan sólo una marinera –generalmente larga– y una sección de resbalosa ambas duran entre 3 a 4 minutos, aproximadamente.

Se toma como referencia la estructura del canto de jarana por ser la más antigua y por ser la base para arreglos o nuevas creaciones. La *marinera limeña* es un juego musical y de letras muy complejo con reglas específicas pero donde hay espacio para la flexibilidad.

El canto de jarana consta de 5 secciones<sup>36</sup>:

- 3 marineras, cada marinera consta a su vez de 3 secciones:
  - Primera de jarana
  - Segunda de jarana
  - Tercera de jarana + cierre de jarana
- Resbalosa
- Fuga

Los títulos o nombres de las marineras son tomados del primer verso de la primera marinera y primera de jarana; por ejemplo: *En el cielo no hay jarana, Malhaya el amor, malhaya, Esta noche nomás canto*, etc. O también, más abreviado pero que contiene las palabras o la idea expuesta en el primer verso; por ejemplo: *La jarra de oro* (*Se rompió la jarra de oro*), *Chaparrita* (*Chaparrita de mi vida*), *Cielo santo* (*Cielo santo, peregrino*)<sup>37</sup>.

El repertorio y el tiempo de ejecución de la marinera se vio alterado o modificado por la radio, la industria del disco y los derechos de autor, etc., en general, los medios de comunicación masiva influyeron en los músicos de marinera y la marinera misma. Montes y Manrique, por ejemplo, el primer dúo criollo que grabó temas criollos, impusieron un estilo recortando las 3 marineras a 1 sola y luego pasando a una resbalosa con una fuga muy corta o repitiendo 2 veces la resbalosa. Era el resultado del tiempo de grabación que debía usarse en los discos de 78 revoluciones de aquel año de 1911.

El tipo de desafío, en la marinera puede ser de melodía o de letra. En el desafío melódico, el primer dúo o el dúo que pone la marinera, debe marcar en la guitarra los acordes y melodías más importantes; luego el dúo que contesta debe repetir la línea melódica lo

<sup>36</sup> El presente trabajo sólo estudia la marinera, no así la resbalosa y fuga, de las cuales se menciona sólo lo necesario.

<sup>37</sup> Conviene tener presente que estas marineras responden a una tradición oral y de improvisación de versos. No se tuvo en cuenta un título para registrar la marinera, todavía no existían los derechos de autor. Por eso son nombradas con el primer verso octosilábico de la primera cuarteta.



más exacto posible. En el caso de la competencia por letra, el primer dúo plantea una temática de diverso carácter –festivo, religioso, satírico, etc.– a lo que el dúo que le sigue debe contestar siguiendo el hilo conductor temático (Santa Cruz, 1959:21).

Ante la pregunta sobre si en las marineras de desafío hay baile, Acosta Ojeda responde que sería imposible que una sola pareja de baile pueda resistir un repertorio y una ejecución que no sólo podría durar horas sino días (Acosta Ojeda, 2000). Lo que se ha optado en las marineras simples que se bailan en eventos o festivales es cantar sólo una marinera, respetando la estructura interna de la misma –las 3 jaranas–, y una resbalosa con una fuga corta.

### 3.3.1 Música

En el *canto de jarana*, se emplean los modos mayores o menores para todas las secciones. Si se empieza poniendo una primera de jarana en mayor, entonces todas las demás secciones serán cantadas en mayor; lo mismo, si se empieza en menor, todas serán menores (Santa Cruz, 1959: 15 y Bárcenas, 1990:29); sin embargo se establece que, a pesar de las reglas, el desarrollo en vivo de la marinera depende del ánimo, de las condiciones del entorno donde se practique, del ambiente emocional que generen las personas antes y en el momento mismo de la ejecución (*La Marinera Patrimonio Cultural del Perú*, 1994). Por consiguiente, los mismos cultores tradicionales de canto de jarana, rompen las reglas y pueden ejecutar más de 3 marineras en mayor, seguidas de otras marineras en menor antes de "tumbar"<sup>38</sup> (Bárcenas, 1990:22).

El movimiento de cada una de las secciones es diferente y va en aumento. Nicomedes Santa Cruz dice: "un ritmo pausado [para las 3 marineras], ligeramente más vivo en la Resbalosa y más vivo aún en la Fuga." (Santa Cruz, 1959:15).

El ritmo es de 6/8 aunque se introducen compases de 3/4, producto de una ascendencia en la hemiola presente en otros bailes y danzas de origen español que se practicaron durante la colonia. Cabe añadir la binarización en la subdivisión del ritmo al interior de los compases que realizan los cultores afro-peruanos<sup>39</sup>.

La marinera de desafío debe ser cantada por parejas o dúos, generalmente son tres o dos parejas e incluso tres personas pueden conformar y alternar varios dúos, como en el caso del disco *La Marinera Limeña es así* (S.f.) en donde cantan Augusto Ascuez,

<sup>38</sup> Es la expresión que se usa para indicar el paso de la marinera a la resbalosa.

<sup>39</sup> En un compás de 6/8 las 6 corcheas se convierten en 4.

Augusto Gonzales y Abelardo Vásquez, quienes ingeniosamente alternan dúos. Este tipo de performance está detallado en Bárcenas (1990: 17-19). En esta marinera cada pareja de cantantes debe cantar una melodía independiente, generalmente en intervalos de tercera, no se ejecuta al unísono ni coralmente (ibid.: 19). La música de los versos también es improvisada y es frecuente encontrar cantos diversos al empezar una primera de jarana. Incluso una primera de jarana ejecutada en mayor y la misma, interpretada por otro o el mismo dúo pero en otro momento, puede ser cantada en menor. Las líneas melódicas respetan las frases –antecedente, consecuente– y los compases, pero al interior el ritmo y las notas son improvisadas o recordadas de una improvisación anterior pero para "hacerse respetar" el cantante tiene que variar la melodía, "personalizarla".

En la marinera cantada, simple y que es para escuchar o bailar y donde no hay desafío o contrapunto, se canta en dúo e incluso sólo un o una solista.

Dentro de la marinera existen varias formas de ejecución: la *marinera derecha* simple o corta que musicalmente tiene en total 48 compases en la letra. El ejemplo que se muestra a continuación fue extraído del disco LP *La Marinera* (S.f.). Los intérpretes son Los Trovadores del Valle y el título: *La jarra de oro*. Aquí, un sólo dúo canta las tres partes de la marinera sin intercalarse la primera o segunda voz.



Marinera	Letra	Frases Musicales	compases		Dúos <sup>40</sup>	
					3 pares	2 pares
Introducción instrumental			8 -12			
Primera de jarana	Se rompió la jarra de oro	A	4	24	A	A
	que costó tanto dinero	B	4			
	que costó tanto dinero	B	4			
	aunque la suelde el platero	A	4			
	no queda del mismo modo	B	4			
se rompió la jarra de oro	B	4				
Segunda de jarana	Amores y dinero	A'	2	12	B	B
	quitan el sueño		2			
	yo como no los tengo	B'	2			
	qué bien que duermo		2			
	amores y dinero	B'	2			
quitan el sueño		2				
Tercera de jarana	quitan el sueño, <i>madre</i>	A'	2	12	C	A
	¿quién te lo ha dicho?		2			
	no me lo dicho nadie	B'	2			
	yo que lo he visto		2			
cierre de jarana	<i>lloré, lloré, lloraba</i>	B'	2			
	<i>te diera el alma.</i>		2			

La marinera derecha de segundo tipo (Tompkins, 1981: 183) o también llamada marinera larga, consta de 64 compases. Es usada en las marineras bailadas pues, debido a su mayor duración permite realizar más figuras, lucimiento y movimiento a los bailarines. El siguiente ejemplo pertenece al CD *Grandes Leyendas de la Música Criolla* (1997) interpretado por Eva Ayllón:

<sup>40</sup> Un estudio más ampliado de la ejecución e improvisación de los dúos está en Bárcenas (1990:17-19).

Marinera	términos o caprichos	Letra	Compases		Frases Musicales
Introducción instrumental <sup>41</sup>			28		
Primera de jarana		<b>Silencio pido al silencio</b>	4	32	A
		silencio pido al silencio	4		A
	ayayay!	<b>para (si-) silenciar mis males</b>	4		B
	ayayay!	para (si-, andar!) silenciar mis males	4		B'
	morenita!	<b>porque en ciertas (ay!) ocasiones</b>	4		A
	morenita!	porque en ciertas (ay!) ocasiones	4		A
	ayayay!	<b>el silencio es lo que vale</b>	4		B
	ayayay!	silencio pido al silencio	4		B'
Segunda de jarana		<b>aunque lo disimules</b>	2	16	A
		<b>todo es en vano</b>	2		A
		aunque lo disimules	2		B
		todo es en vano	2		B'
		<b>porque todo se sabe</b>	2		
		<b>tarde o temprano</b>	2		
		aunque lo disimules	2		
	todo es en vano	2			
Tercera de jarana		todo es en vano, <i>madre</i>	2	16	A
		<b>si yo llorara</b>	2		A
		todo es en vano, <i>madre</i>	2		B'
		si yo llorara	2		
		<b>el corazón de pena</b>	2		
		<b>se me secara</b>	2		
Cierre de jarana		<i>lloré, lloré, lloraba</i>	2	16	B'
	andar!	<i>te diera el alma.</i>	2		

### 3.3.2 Letra, copla, versos

La cultura afroperuana absorbió e integró varias formas poéticas del cancionero español, muchas de ellas podían ser recitadas o cantadas en competencia. Por ejemplo la *décima*, la *cumanana* y el *amor fino* tienen raíces en la tradición poética española. Esta es representativa de casi todos los grupos culturales de la costa peruana. Sin embargo, se destaca que la población de origen africano tiene predilección por el duelo verbal (Tompkins, 1998:495).

Se puede advertir que los textos y las melodías son intercambiables y prestadas no solamente de una *marinera* a otra sino de un género a otro. Una letra o versos que frecuentemente se oían en *festejos*, se pueden escuchar también en *marineras* (ibid.: 496) y

<sup>41</sup> Es una marinera experimental hecha para la escucha pues, la introducción no suele demorar más de 12 ó 16 compases. Los bailarines esperan uno frente al otro que empiece el canto para ellos empezar a bailar. Es experimental también, por el tipo de acordes disonantes y rítmica provenientes del jazz y del bossanova ejecutados en la guitarra, además de usar palmadas sampleadas. No obstante, se ha respetado la estructura interna de la letra y de los compases de una marinera larga.



viceversa un texto de *marinera* puede encontrarse posteriormente o al mismo tiempo en una *polka* o *amorfino*:

Semejante flexibilidad se encuentra en la música, pues muy frecuentemente descubrimos pasajes de zarzuela, o cuplés españoles, y hasta no ha faltado quien adaptarse [sic] una polka criolla [--].

Los viejos cantores, como Augusto Ascuez o Samuel Márquez, recuerdan que el célebre cojo Soria fue el principal introductor de melodías zarzueleras en ritmos criollos. Las aprendía en los teatros y volaba a Malambo a enseñárselas al gran Mateo Sancho Dávila y otros cantores famosos (Durán; cit. Banco de Crédito, 1988:56).

Los temas de las letras pueden ser picarescos, de amor, religiosos, costumbristas, de desafío (Bárcenas, 1990: 265-266), festivo, bucólico, romántico, satírico (Santa Cruz, 1956: 21). En las épocas de la zamacueca habían letras que reflejaban el acontecer político contemporáneo. Aquí la segunda y tercera de jarana o seguidilla de una marinera política:

Déjalo que gobierne,  
no le hagas nada;  
que él hará de nosotros  
una ensalada.

Una ensalada, sí.  
Tenlo entendido:  
algún día tendrá  
su merecido.

(Romero, 1946b:13)

La estructura poética de la *marinera* limeña es ternaria. Consiste en 3 estrofas, además del cierre. Cada una de ellas adherida a un diagrama a modo de estancos vacíos que corresponden también a una estructura poética y musical (Bárcenas, 1990: 28).

La primera de jarana, que es cantada por el primer dúo, está compuesta por cuatro versos octosílabos, de preferencia de terminación grave o llana. Estos versos pueden formar una copla –abcb–, una cuarteta –abab– o una redondilla –abba– (Santa Cruz, 1956:15-16 y Tompkins, 1981: 117).

Copla: Cuando la tórtola llora  
separada de su dueño,  
quiere dormir y no puede  
porque el amor vence al sueño (Bárcenas, 1990:99)

**Cuarteta:** Yo te doy mi despedida  
como hacen los ruisseños.  
Adiós, vida de mi vida,  
jarabe quitadolores. (ibid.: 103)

**Redondilla** Oh, sirena encantadora  
ya mi amor no será necio.  
¡Cómo miras con desprecio  
al amante que te adora! (ibid.: 100)

La segunda pareja de cantantes contesta la segunda de jarana usando la misma melodía que puso el primer dúo en la primera de jarana. La segunda pareja usa la forma poética: seguidilla, utilizando los cuatro primeros de los siete versos que la componen. La rima es por lo general: abcb. Estos versos son heptasílabos y pentasílabos 7-5-7-5:

Amores y dinero  
quitan el sueño  
yo como no los tengo  
qué bien que duermo (Tompkins, 1981:177).

La tercera de jarana es replicada o respondida por otra pareja de cantantes y completa la seguidilla con los tres siguientes versos, anteponiéndoles el segundo verso de la parte de la seguidilla que cantó el dúo anterior. A este verso pentasílabo se le agrega una palabra bisílaba para completar la heptasílabo. Estas palabras por lo general son graves o llanas y las más empleadas son: *madre*, *zamba* y *china*.

quitan el sueño, *madre*  
¿quién te lo ha dicho?  
no me lo ha dicho nadie  
yo que lo he visto. (*La Marinera*, s.f.)

A esta tercera de jarana se le agregan dos versos a modo de estrambote o remate (Santa Cruz, 1956: 16), heptasílabo y pentasílabo, como cierre de jarana. Estos versos no necesariamente tienen que ver con el tema o argumento que desarrollan las tres jaranas.

Eso de andar en coche  
toda la noche. (Bárceñas, 1990: 177)



Ejemplo:

Marinera	Sílabas	Letra	Forma	
Primera de jarana	8	Se rompió la jarra de oro	a	redondilla
	8	que costó tanto dinero	b	
	8	que costo tanto dinero		
	8	aunque la suelde el platero	b	
	8	no queda del mismo modo	a	
Segunda de jarana	7	amores y dinero	a	Seguidilla
	5	quitan el sueño	b	
	7	yo como no los tengo	a	
	5	qué bien que duermo	b	
	7	amores y dinero		
Tercera de jarana	5+2	quitan el sueño, <i>madre</i>		
	5	quién te lo ha dicho?	a	
	7	no me lo ha dicho nadie	b	
	5	yo que lo he visto	a	
Cierre de jarana	7	lloré, lloré, lloraba,		
	5	te diera el alma		

El *amarre* es una característica de la poética española y consiste, en el caso de la marinera, en repetir al final de la primera de jarana, el verso inicial de la misma. También ocurre en la segunda de jarana con la repetición de sus dos primeros versos, y en la tercera de jarana sucede al empezar ésta con el segundo verso de la segunda de jarana, más una palabra bisílaba grave o llana.

Los guapeos son interjecciones no cantadas que pronuncian los participantes en la marinera, voces como: ¡*toma!*, ¡*vamos!*, ¡*echa!*, ¡*dale!*, generalmente seguidos de los nombres de los participantes activos o directos, músicos o bailarines.

Las marineras de término, son aquellas a las que los cantores añaden palabras a la estructura poética. Esto con el fin de agraciar la marinera, de hacer más difícil la competición, etc. Existen tres tipos de marinera con términos. Unas que no determinan obligatoriedad en la ejecución y son más bien espontáneos, llamados también caprichos, como las palabras o interjecciones: ¡*caramba!*, ¡*ayayay!*, ¡*morenita!*, que pueden aparecer tanto al inicio, al final o al medio de los versos. Otras marineras en que los términos son obligatorios y van, por lo general, al final de cada verso, son dos frases que se van alternando, pueden o no tener relación con el tema de los versos, ejemplo: a) por la noche, b) por la mañana. El tercer tipo es aquél en que los términos remplazan parte de los versos y de la estructura poética.

## Ejemplos:

Marinera con términos o caprichos espontáneos, no obligatorios:

Si quieren saber señores, **ayayay**  
**caramba** que en Malambo hay cosa buena  
**caramba** que en Malambo hay cosa buena  
vénganse pasito a paso, **ayayay**  
**caramba** donde el instrumento suena  
**caramba** si quieren saber señores

En el barrio e Malambo  
sólo hay primores, **ayayay**  
cuna donde han nacido  
buenos cantores  
en el barrio e Malambo  
sólo hay primores

Sólo hay primores, madre  
harelo, harelo, **ayayay**  
por eso es que le llaman  
la voz del cielo

eso de andar en coche,  
toda la noche (La Marinera Limeña es así. S.f.)

Marinera de término A, obligatorios, van al final de cada verso y no alteran la estructura del texto:

palmero sube a la palma, *buena moza*  
y dile a la palmerita, *vente pacá*  
y dile a la palmerita, *vente pacá*  
que se asome a la ventana, *buena moza*  
que mi amor la solicita, *vente pacá*  
palmero sube a la palma, *buena moza*

amores y dinero  
quitan el sueño, *buena moza*  
yo como no los tengo  
que bien que duermo, *vente pacá*  
amores y dinero  
quitan el sueño, *buena moza*

quitan el sueño, madre  
ya lo voy viendo, *buena moza*  
que a lo disimulado  
me estas queriendo, *vente pacá*

lloré, lloré fortuna  
dicha ninguna, *vente pacá.* (Tompkins, 1981: 190)



Marinera de término B. Términos obligatorios y cambian la estructura del texto. Es una manera de esconder el texto, cuando éste por lo general es pícaro, pero los cultores y entendidos sí lo saben:

*Caramba*, PALMERO *andar* SUBE A LA PALMA  
*Caramba*, PALMERO *andar* SUBE A LA PALMA  
 Trilalalalalalala LA PALMERITA  
 Trilalalalalalala LA PALMERITA  
*Caramba*, QUE SE ASOME *andar* A LA VENTANA  
*Caramba*, QUE SE ASOME *andar* A LA VENTANA  
 Trilalalalalalala LA SOLICITA  
 Trilalalalalalala SUBE A LA PALMA

*Caramba* Y DINERO *andar*  
 QUITAN EL SUEÑO  
*Caramba* Y DINERO *andar*  
 QUITAN EL SUEÑO  
 Trilalalalalalala  
 QUE BIEN QUE DUERMO  
 Trilalalalalalala  
 QUITAN EL SUEÑO

*Caramba* EL SUEÑO, MADRE *andar*  
 YA LO VOY VIENDO  
*Caramba* EL SUEÑO, MADRE *andar*  
 YA LO VOY VIENDO  
 Trilalalalalalala  
 ME ESTAS QUERIENDO

Trilalalalalalala  
 DICHA NINGUNA (ibid.: 191)

En el canto de jarana o de desafío el canto no cesa hasta que uno de los dúos participantes comete un error en la letra o en la melodía. Esto ocurre en la parte final de las fugas, a lo que el dúo o los dúos opositores cerrarán el juego con un par de versos que pueden ser:

¡Aquél que besó,  
 que no bese más! (Bárcenas, 1990: 21)

### 3.3.3 Instrumentos

Los instrumentos con los que generalmente se ejecuta una *marinera limeña* son dos guitarras<sup>42</sup> y un cajón. A esto se agregan las palmadas y

<sup>42</sup> Luego de la desaparición de los laúdes y de la bandurria, la guitarra se constituyó en el más importante instrumento de la música criolla en las zonas urbanas de la costa (Santa Cruz, 1977: 49)

el *guapeo* de parte de los cantantes o público reunido. En las zamacuecas del siglo XIX se usaba guitarra y arpa.

El cajón<sup>43</sup> es el idiófono más empleado en el siglo XX. Es un cajón de madera de dimensiones que oscilan entre los 50 cm de altura, 30 cm. de ancho y 25cm. de profundidad, aproximadamente. Tiene además un hoyo acústico de 10 cm en la parte trasera. El ejecutante se sienta encima del cajón y lo percute con ambas manos en la parte frontal y los lados. Este instrumento parece ser de origen africano o de inspiración africana. (Tompkins, 1998:493.)

Aunque se le menciona en algunos relatos y crónicas de viajeros el arpa actualmente es usada, en la costa, en algunas localidades norteñas, por lo tanto, es ejecutada en la *marinera norteña*. En la sierra es más amplia su difusión.

Bartola Sancho Dávila, Manuel Quintana, Elías y Augusto Ascuez, Augusto Gonzales y Abelardo Vásquez, de ascendencia negra, han sido reconocidos intérpretes de *marinera limeña* y ejecutantes del canto de jarana (Tompkins, 1998:499), incluidos los hermanos Andrade (Banco de Crédito, 1988:29).

Los criollos de los sectores altos son considerados más como danzantes que como músicos: Pepe Ezeta, el doctor Graña cajonero (id.), Rosa Graña, Rosa Alarco, Carlos Colichón, Raúl Aramburú, Pepe Diez Canseco (ibid.: 31), entre otros fueron los mejores créditos e intérpretes de la *marinera limeña*.

---

cit. Romero, 1998: 475). La guitarra fue el instrumento que los afroperuanos incorporaron a sus fiestas desde 1700. (Romero, 1998: 476.)

<sup>43</sup> Ver también: Instituto Nacional de Cultura (1978: 38-39).



#### 4. Análisis musical de marineras limeñas de Rosa M. Ayarza.

Rosa M. Ayarza realizó composiciones y recopilaciones de marineras limeñas. En este capítulo se analizan estos dos tratamientos de este género musical.

Se considera importante la realización de un análisis musical en concordancia con lo expresado por Padilla (1995: 80):

[--] hay una razón superior para la existencia del análisis musical: a través de él se conoce mejor y más profundamente la tradición musical para mantenerla, fortalecerla y *desarrollarla*.

Se trata de conocer, a través del análisis, la estructura interna de un universo musical –sea éste una sola obra o un conjunto de obras–, de descubrir el lenguaje musical del compositor o de la música en general (id.). Pero no existe un único análisis sino que es posible utilizar varios tipos de análisis para una mejor comprensión de la obra musical (ibid.: 73):

Nuestra visión es metodológicamente pluralista: el método analítico específico a emplear debe ser aquel o aquellos que mejor respondan a las condiciones del corpus musical que se analiza. En un sentido estructural, la música tiene un alto grado de ambigüedad y de multiplicidad de significados y funciones, por lo que ceñirse a un solo método analítico refleja una actitud dogmática. Dicho de otro modo, el análisis del texto musical está determinado por el corpus musical, no por una teoría diseñada a priori, pues, en tal caso, el análisis deja de ser tal y pasa a ser una mera justificación de las bondades de la teoría.

Como se dijo en capítulos anteriores, en este trabajo no se pretende un enfrentamiento entre los diversos ejemplos musicales mostrados de la marinera limeña para verificar cuál ejemplo es mejor y, menos aún, abordar el problema de la autenticidad, sobre lo que es o no correctamente ejecutable. Hay muchas interpretaciones, todas con la misma validez y con los legítimos juicios valorativos de quienes la practican.

Se debe decir además, que este análisis, así como intrínsecamente lo son todos, es parcial por lo que no busca agotar ninguna posibilidad de estudio de la marinera desde otras ópticas ni de esta propuesta, la del análisis musical.

En este caso, se ha optado por un análisis tradicional y descriptivo. Se utilizan algunos parámetros analíticos propuestos por

Nettl (1964), del paradigmático de Nattiez y de motivos de Kalevi Aho (Padilla, 2000).

De otro lado, se debe considerar un estudio de la relación musical y estética con la literatura en el Perú. En el caso de Rosa M. Ayarza, el vínculo entre su estilo musical y el cuadro de costumbres, cuyos principales exponentes en el Perú fueron: Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio Segura, Ramón Rojas y Cañas y Manuel Atanasio Fuentes (Watson, 1979:10). Si se revisa la obra completa de Rosa M. Ayarza puede observarse que muchas piezas tratan sobre tipos limeños<sup>44</sup> y sobre descripciones de los mismos (ejemplo: *La tamalera*, *Los cholos fruteros*, *Don Nicanor de la Maza*, *El intendente lechuza*, *Doña Caro*, etc.).

Según Watson (1979:10) el cuadro de costumbres “era una forma literaria popular en el Perú en el siglo XIX” y existía “una actitud costumbrista en el siglo XIX” (Ibid.: 9). Y desarrollando su idea a la literatura latinoamericana afirma (id.):

La obsesión de toda una generación romántica por su propia epidermis, por estudiar las peculiaridades de su idioma, sus vestidos y sus costumbres, no termina con el romanticismo. Por el contrario, continúa durante los principios del siglo XX dándole un matiz muy especial a toda la literatura latinoamericana.

Watson define el cuadro de costumbres como: “narraciones breves de escenas sucesivas y las descripciones de personalidades genéricas, tanto regionales como nacionales” (Ibid.: 11).

Uno de los puntos comunes es la descripción externa, la brevedad del texto y las escenas sucesivas.

En las obras de Rosa M Ayarza no hay cambios de fondo. Ella apela a un cambio en la epidermis de los géneros musicales. Las formas estructurales se mantienen, ella los transforma pero a nivel de superficie, incidiendo en la ornamentación y en el virtuosismo pianístico. En este caso existe una similitud con el cuadro de costumbres que describe lo externo enfatizando el detalle. Sin embargo, esto no es falta de profundidad sino una forma de extender un abanico amplio de asociaciones a partir de las descripciones<sup>45</sup>.

En cuanto a la brevedad del texto, Rosa M. Ayarza no compuso una obra de largo aliento (como: sinfonías, conciertos, sonatas, etc.)

<sup>44</sup> Rosa M. Ayarza denominó a algunas de sus piezas como *estampas limeñas*, en el mismo rubro que las marineras, festejos, resbalozas, es decir como un género musical más.

<sup>45</sup> Watson (1979:35) dice: “El lector del siglo XIX tuvo a su alcance todo un mundo de asociaciones, [--] gracias a la mención detallada del atuendo, festividades, nombres de personas o letras de canciones populares.”



sino que sus obras, incluso la *Marinera de concierto*, tiene una extensión de 4 folios y una duración aproximada de 2 minutos.

Lo que sí propuso en sus veladas y conciertos era la sucesión de varias obras musicales a manera, no de suite, pero sí de esa narratividad musical que la empareja con el cuadro de costumbres.

#### 4.1 Marineras compuestas

La composición de música académica estaba influenciada por una corriente nacionalista de temática indigenista, principalmente. Los compositores eran varones, mayormente, y las mujeres se dedicaban a la interpretación. La mayor parte del repertorio que ejecutaban era del periodo clásico y romántico, además de música ligera, de salón y reducciones o transcripciones de ópera y zarzuela (Arróspide, 1988).

Rosa M. Ayarza tal vez no tuvo una formación específica en composición como los tuvieron los compositores varones contemporáneos a ella. No obstante, poseía una alta técnica pianística a la cual recurrió para elevar el nivel de dificultad y diferenciar sus composiciones de sus transcripciones o arreglos de interpretaciones populares de marinera limeña. De esta manera, el factor de la dificultad técnica pianística, en su obra composicional, es el más relevante.

No se puede precisar si Claudio Rebagliati, como uno de los profesores de Rosa M. Ayarza, u otros profesores le enseñaron sólo la técnica pianística o de canto, no tanto así la interpretación o análisis composicional. Se ha dicho que Rosa M. Ayarza poseía una gran musicalidad, técnica pianística y lectura a primera vista muy notables.

Rosa M. Ayarza contribuyó al reconocimiento oficial de la cultura criolla de antecedentes hispanos y afro-peruanos, desde su medio, reflejando, además, una posición estética. Aunque ella no participó directamente en política, trabajó desde una posición hispanista pero que a la vez reconocía al criollismo tanto de elite como popular.

Las marineras que compuso Rosa M. Ayarza aparecen en los catálogos publicados por Raygada (1964: 38-43)<sup>46</sup> y el Anuario Bibliográfico Peruano (1975: 992-1000). También se ha revisado el listado de obras de la colección de Clemencia Morales (ver Anexo 1).

En Raygada (ibid.) aparecen las siguientes marineras bajo el rótulo *Creaciones propias con temas folklóricos*:

<sup>46</sup> Tener en cuenta el año de publicación de este catálogo, 1964.

- *Din-din-din-don*. La cual es una marinera escrita como repertorio escolar. Aparece en dos versiones una para canto y piano y otra para 4 voces masculinas a capella. Y una versión en inglés publicada en New York en 1946 (ibid.: 42).
- *La Marinera*. Dos versiones, para soprano de coloratura y orquesta, y para canto y piano (ibid.: 43).
- *Marinera de concierto*. Para piano solo (id.).

En el Anuario Bibliográfico Peruano (1975) aparece, además de las del listado anterior, una marinera bajo la clasificación de *Creaciones propias inspiradas en el folklore*:

- *¡Chim pum, Callao!* Para canto y piano. 1962.

La obra que en Raygada aparece como *La Marinera*, en el Anuario se le agrega: (*Soy peruana, soy limeña*), en tres versiones, las tres impresas. Una versión de Rodolfo Coltrinari para acordeón de teclado. La obra escolar *Din-din-din-don*, lleva el título *El reloj*.

En la colección de Clemencia Morales aparecen las mismas de los catálogos anteriores.

- *Marinera y resbalosa* para piano solo. Encontrada en el Conservatorio Nacional de Música.

#### *Marinera de concierto*

Es una obra para piano solo. Esta pieza se obtuvo en el Conservatorio Nacional de Música bajo el código: MP-1694A9mc. Esta marinera no consigna fecha de composición.

A pesar de tener un trato meramente instrumental, esta pieza desarrolla una melodía de marinera tradicional como si el texto se sobreentendiera.

Musicalmente en esta marinera abundan los saltos de octava en ambas manos, los arpeggios, mordentes (casi todos superiores), gruppetto, apoyaturas, llenar la melodía con acordes, figuras irregulares (tresillos y quintillos de fusas); estos adornos a veces son desarrollados o escritos como signos. Se puede afirmar que Rosa M. Ayarza usa la técnica pianística como un traje barroco para revestir a la marinera de tal ropaje sin cambiar la estructura popular de la marinera. Si se reducen y suprimen los adornos, los saltos de octavas y los racimos de notas en las notas que funcionan como melodías, tendríamos una marinera popular.

A continuación los primeros compases de la *Marinera de concierto*:





The musical score is for a piano piece in 6/8 time, with a tempo marking of quarter note = 76. It features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like *sfz* and *8va*. The score is written for two staves, with the right hand in 6/8 and the left hand in 3/4. The piece starts with a first measure in 3/4, followed by a second measure in 6/8. The right hand has a melodic line with various ornaments and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes a first ending bracket and a *sfz* marking.

En este ejemplo quedan graficados casi todos los adornos que usa en el resto de la partitura. Empieza en un compás de 6/8 pero el primero es en 3/4, esto se relaciona con la hemiola en los ritmos populares hispanos. En el segundo compás la mano derecha está en 6/8 y la izquierda en 3/4, aquí en un sólo compás ambas manos desarrollan acentos diferentes. Este tipo de secuencia se aprecia en casi todas sus marineras limeñas que son también características en las marineras populares. La diferencia estriba en la dificultad técnica en cuanto al manejo de las octavas, adornos y colocar varias notas en un acorde. Utiliza casi todo el teclado, paseándose por él con virtuosismo.

La *Marinera de concierto* tiene las características de una marinera limeña de la cual se ha tomado las frases melódicas en la secuencia ABB. Esta obra no incluye la tercera de jarana ni el cierre pero los suple con interludios entre secuencia ABB. Estas melodías, A y B son tratadas de diferente manera y en diferente altura, sin cambiar armónicamente pero jugando con los adornos y el ritmo. Cada frase, A o B, dura 4 compases. El esquema de esta obra es el siguiente: **Introducción, frase A, frase B, B, interludio 1º, A, B, B, interludio 2º, A, B, B, coda.**

En total tiene 65 compases distribuidos de la siguiente manera:

- Introducción: 16 compases.
- En el mismo compás 16 y en la quinta corchea empieza el canto o la melodía con la frase A que ejecuta la mano derecha. Esta melodía está doblada a la octava más una tercera inferior. Dura 4 compases, desde el 16 hasta el 19:



- La frase B consta de 4 compases y se repite 2 veces, la segunda vez con variantes. Compases 20-23 y 24-27. Nótese en el compás 21 la tendencia a la binarización. Se podría escribir lo mismo –si se obviara la última semicorchea– como 4 corcheas contra 6. El compás de 6/8 demuestra la flexibilidad para albergar variantes rítmicas y de acento.



- Continúa el interludio primero de 8 compases, del 27 al 34
- En el compás 35 en la última corchea aparece la frase A pero en la octava central y en terceras. Dura 4 compases, del 35 al 39.
- Sigue la frase B la cual aparece con apoyaturas de octava en la octava central, y la segunda vez 2 octavas superiores con juegos de quintillos. Dura los siguientes compases, del 40 al 43 y del 44 al 47.
- Continúa el interludio segundo que va del compás 47 al 51.
- Empieza nuevamente la secuencia con la frase A, desde el 51 al 55.
- Siguen las frases B que van del 56 al 59 y del 60 al 63.
- Finaliza la coda que va desde el compás 63 al 65.

Las frases A y B, correspondientes al canto, no están ligadas, no hay fraseo, están diseñadas con silencios intercalados.

La armonía es tonal. Existen acordes de 7ma. de dominante y novenas construidas sobre estas dominantes. Hay cromatismos y sensibles que resuelven, algunos acordes disminuidos, casi al final, generando la tensión necesaria para llegar al desenlace final. La progresión armónica es: I - V - I, en casi toda la partitura, correspondiendo 2 compases a cada grado, generalmente.

Esta obra está en la tonalidad de Do Mayor.

Las introducciones en las marineras limeñas de Rosa M. Ayarza por lo general empiezan en un tempo rubato o menor a la velocidad indicada en el metrónomo. El tiempo indicado recién se hace efectivo cuando se pasa a la dominante, generalmente, en el tercer compás.



El primer (o primer y segundo) compás(es) es(son) libre(s) en cuanto a velocidad/ movimiento, éste se instala en la dominante con el acompañamiento del bajo (mano izquierda en registro grave).

Esta marinera termina en la tónica y no en la dominante como es habitual en las marineras populares. Es decir cierra la pieza totalmente siendo conclusiva e independiente en sí misma.

En general, las marineras compuestas por Rosa M. Ayarza terminan en la tonalidad y sus preludios, interludios y codas son más elaborados que en las marineras transcritas y recopiladas.

#### 4.2 Recopilación y transcripción de marineras limeñas

Rosa M. Ayarza recopiló, restauró y arregló muchas marineras limeñas las cuales obtuvo de los informantes populares que su hermano Alejandro Ayarza le suministraba y también de las amistades y familiares de su entorno. Estas marineras fueron transcritas para canto y piano.

Las marineras limeñas recopiladas y transcritas por Rosa M. Ayarza aparecen en los catálogos de Carlos Raygada, Anuario Bibliográfico Peruano y en la colección Rosa M. Ayarza<sup>47</sup>. Éstas fueron transcritas de informantes populares en versiones para canto y piano<sup>48</sup>.

Raygada (1964:40) apuntó, bajo la denominación de "versiones tomadas directamente de cantores populares", las siguientes marineras: *¡Palmero sube a la palma!*, *¡Malhaya!*, *La jarra de oro*, *Cuando el pobre está queriendo*, *Mándame quitar la vida*, *Amarillo es el oro*, *¿Para qué me amartelas?*, *Mándame andar*, *andar y Tuya, tuya soy*. En el ABP (1975: 993-995) aparece además de las anteriores: *A la mar fui por naranjas*, *Moreno pintan a Cristo*, *Catay chumay* y *Para qué quiere el ciego*. En la colección de Morales (ver anexo 1) aparece también: *Si quieres que te quiera* y *La tamalera*<sup>49</sup>.

La mayoría de estas transcripciones permanecen inéditas y no consignan fecha. Son manuscritos que presentan caligrafías distintas;

<sup>47</sup> La mayor parte de esta colección fue posible por la colaboración de Clemencia Morales de Cedrón, hija de Rosa M. Ayarza, quien prestó parte de su colección personal. Consta no sólo el catálogo sino las partituras (aún sin código), las cuales se encuentran como fotocopias en los archivos de la Musicoteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

<sup>48</sup> Posteriormente, de algunas de ellas, se hizo arreglos para canto y orquesta no precisándose la autoría de los mismos por lo que no son considerados para este análisis.

<sup>49</sup> En estos tres catálogos se consignan géneros musicales predecesores de la marinera como zamacueca y mozamala, los cuales han sido descartados para este análisis.





atribuidas a Rosa M. Ayarza, a su esposo Benjamín Morales, a Graciela Morales o alumnos de Rosa M. Ayarza. Se debe considerar que las partituras eran trabajadas en presentaciones tanto en la casa de Rosa M. Ayarza, como en escenarios públicos, en ensayos y presentaciones, por lo que era frecuente las copias a mano.

Algunas transcripciones –*Para qué quiere el ciego y Si quieres que te quiera*, por ejemplo– están consideradas como marineras por Rosa M. Ayarza no obstante carecer de la primera de las 3 secciones que componen el canto de jarana. De esta manera, el texto es una seguidilla. Se ha preferido, por lo tanto, analizar una marinera que contenga el texto completo de la primera, segunda y tercera de jarana.

Es importante el análisis musical de este material por cuanto contiene una de las primeras transcripciones de géneros musicales populares peruanos –en este caso, marinera limeña– efectuadas por las elites, en este caso Rosa M. Ayarza, quien obtuvo esta información directamente de cultores populares contemporáneos en las primeras décadas del siglo XX.

Los antecedentes de este tipo de transcripción estuvieron en los arreglos de zamacueca que hiciera Claudio Rebagliati<sup>50</sup> (1870) quien fue, además, profesor de canto de Rosa M. Ayarza. En el índice de su *Album Sud-americano* Rebagliati afirma (ibid.: s/p)<sup>51</sup>:

Esta colección consta de aires populares inéditos y anónimos, conocidos en Sud América solo por tradición y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente.

Mi intención ha sido sugetarlos a las reglas del Arte cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar, y que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajón instrumentos con los cuales se acompañan siempre.

Su publicación de puro interés americano está dirigida a conservar en forma correcta, temas que el tiempo haría olvidar seguramente para siempre.

El criterio de autenticidad, originalidad y uniformidad –frente a la diversidad interpretativa de los cultores populares–, aunados a la sujeción "a las reglas del Arte" y al intento de "conservar en forma correcta" hicieron que el resultado fuera una nueva propuesta desde una cultura oficial hacia la música popular peruana. Rebagliati contribuyó desde su perspectiva cultural a enriquecer aún más y a acercar los ojos oficiales, lo cual pudo influir en Rosa M. Ayarza.

<sup>50</sup> Claudio Rebagliati (Savona, 1843 - Lima, 1909) fue quien restauró, armonizó y orquestó el *Himno Nacional del Perú*, cuyo autor fue José Bernardo Alzedo. Contribuyó a formar una vida musical en el Perú desde 1863 hasta inicios del s. XX siendo una de las personalidades más visibles. Fue director de orquesta, compositor, violinista y maestro. (Barbacci, 1949: 488-490.)

<sup>51</sup> Cita con errores del original.



Acerca de la obra de Rebagliati Iturriaga y Estenssoro (1985: 118) afirman:

Más que un trabajo de conservación, esta colección parece una aproximación, no a la música popular, sino de la música popular a los aficionados pues las melodías están sobre un acompañamiento pianístico y dentro de una armonización muy simple.

Rosa M. Ayarza, a diferencia de Rebagliati, no solamente trata la parte instrumental sino que añade el texto en la partitura separando, en muchos casos, la parte del canto y del piano y menciona a los informantes o cultores.

Uno de los cultores fue Augusto Ascuez (1892?-1985), quien da cuenta de las transcripciones que se realizaban en casa de Rosa M. Ayarza. Ascuez (1982) relata:

Allí íbamos con Sáenz, mi hermano Elías y Jesús Pacheco a cantarle a la señora Rosa Mercedes para que aprendiese ciertos temas. Ella tenía un aparato que iba anotando la música y la letra la escribía en unos papeles. Esto fue por el año 22 ó 23, cuando todavía estaba en el poder el Presidente Leguía.

La señora Rosa Mercedes era toda una dama de sociedad. Ella era una recopiladora del folklore nacional. Yo la conocí por intermedio de Pancho Graña, padre del Graña que mataron los apristas, un gran médico que fue presidente de un congreso de cirujanos en Suiza.

Cuando la señora Rosa Mercedes nos oyó, quedó encantada con lo que cantábamos nosotros. A partir de allí, fuimos regularmente a enseñarle todo lo que sabíamos.

Ella era una señora muy buenamoza, amable. Sus hijos todavía estaban chicos. Siempre nos atendía bien, llegábamos y sacaba sus copitas para invitarnos un traguito, comida no porque ya íbamos comiendo.

Quedábamos muy contentos.

La señora Rosa Mercedes era una gran pianista y escribía música.

El centro de operaciones de las transcripciones era la casa de Rosa M. Ayarza. Ella no salió de su casa, los músicos eran invitados por el entorno familiar y amical de Rosa M. Ayarza.

#### 4.2.1 Análisis musical de *La jarra de oro*

Las obras que se analiza se obtuvo en la colección Rosa M. Ayarza de la Biblioteca Nacional.

El análisis abarca la conformación del texto y la música. El análisis del texto se basa en las proposiciones de Bárcenas (1990) y de Tompkins (1981). En música se basa sobre algunas consideraciones de Bruno Nettl (1964: 155-164) como escala, modo, tonalidad, rango, contorno melódico, ritmo, metro y textura. La forma y estructura así

como las frases, unidades y motivos son recogidos de los análisis de Nattiez y Kalevi Aho (Padilla, 2000). El análisis armónico es funcional.

*La jarra de oro* es una marinera para canto y piano cuya versión fue recogida de César Andrade (ver anexo 2). El título de esta marinera es una contracción del primer verso octosílabo de los cuatro que componen la primera de jarana: *Se rompió la jarra de oro*.

#### 4.2.1.1 Texto

El texto es de carácter picaresco o de cortejo. Posee la siguiente configuración: una redondilla (abba) en la primera de jarana y una seguidilla (abcb-dbd) en la segunda y tercera de jarana.

Todos los versos son de terminación grave o llana. El texto reducido o simplificado –desprovisto de los términos<sup>52</sup> y del desarrollo musical– es el siguiente:

Marinera	Sílabas	Letra	Forma
Primera de jarana	8	Se rompió la jarra de oro	a
	8	que costó tanto dinero	b
	8	y aunque la suelde el platero	b
	8	ya no queda de igual modo	a
Segunda de jarana	7	Quisiera ser aretes	a
	5	de tus orejas	b
	7	para de cuando en cuando	c
	5	darte mis quejas	b
Tercera de jarana	5	si yo llorara	d
	7	el corazón de pena	b
	5	se me secara	d
Cierre de jarana	7	lloré, lloré, lloraba,	Estrambote o remate
	5	te diera el alma	

El texto desarrollado es:

Marinera	términos o caprichos	Letra
Primera de jarana		Se rompió la jarra de oro
		que costó (que costó) tanto dinero
		que costó (que costó) tanto dinero
		y aunque la suelde el platero
		ya no queda (ya no queda) de igual modo
		se rompió (se rompió) la jarra de oro
Segunda de jarana	¡ayayay!	Quisiera ser aretes
		de tus orejas
		para de cuando en cuando
		darte mis quejas
		para de cuando en cuando

<sup>52</sup> El término es una palabra o frase que los cantores añaden a la estructura del texto. Estos términos o caprichos pueden ser espontáneos o de carácter obligatorio.



Tercera de jarana	¡ayayay!	darte mis quejas
		darte mis quejas, <i>sí, sí</i>
		si yo llorara
		el corazón de pena
Cierre de jarana	¡ayayay!	se me secara
		Lloré, lloré, lloraba
	¡ayayay!	te diera el alma.

Esta estructura del texto y música corresponde a una marinera con términos o caprichos espontáneos. Se usa la interjección: ¡ayayay!

Existe una diferencia en la repetición de los versos según reglas establecidas por los cultores. Para terminar la segunda de jarana debería repetirse los dos primeros versos de esta misma sección y no los dos últimos como aquí aparece. El primer verso pentasílabo de la tercera de jarana debería ser el segundo verso de la segunda de jarana; la palabra que completa este primer verso debería ser una palabra bisílaba –las más usuales: *madre, zamba, china*– y no la repetición del monosílabo *sí*.

#### 4.2.1.2 Música

La partitura es para canto y piano ambos escritos en sistemas independientes.

Existen algunos errores de copista: el becuadro en la nota do, en los compases 3, 4, 6, 21, 24 y 42. El silencio de corchea en la 2da. corchea del compás 9 debería anularse y cambiar a negra el último silencio. Y añadir un silencio de corchea al final del compás 46.

Esta es una marinera derecha, simple o corta pues la parte del texto dura en total 48 compases<sup>53</sup>. La primera de jarana 24, la segunda de jarana 12 y la tercera de jarana junto al cierre, otros 12 compases:

Marinera	Términos o caprichos	Letra	Compases		Frases <sup>54</sup>
Primera de jarana		Se rompió la jarra de oro	4	24	A
		Que costó (que costó) tanto dinero	4		B
		Que costó (que costó) tanto dinero	4		B
		Y aunque la suelde el platero	4		A
		Ya no queda (ya no queda) de igual modo	4		B
		Se rompió (se rompió) la jarra de oro	4		B
Segunda de jarana		Quisiera ser aretes	2	12	A
		De tus orejas	2		B
		Para de cuando en cuando	2		
	¡ayayay!	Darte mis quejas	2		B
		Para de cuando en cuando	2		
		Darte mis quejas	2		
Tercera de jarana		Darte mis quejas, <i>sí, sí</i>	2	12	A
		si yo llorara	2		

<sup>53</sup> Según Tompkins (1981: 179-183) esta sería una marinera derecha de tipo A.

<sup>54</sup> Según análisis de Bárcenas (1990: 23-26).

		el corazón de pena	2		B
	¡ayayay!	se me secara	2		
cierre de jarana		Lloré, lloré, lloraba	2		B
	¡ayayay!	te diera el alma.	2		

**Escala:** es heptáfona y diatónica, con 2 duplicaciones de octava. El centro tonal es sol. La armadura de la clave debería, por lo tanto, estar en sol. La marinera acaba en V.

**Modo:** mayor, centro tonal sol, con rasgos del re mixolidio en secciones melódicas (compás 28) y funcionando como V<sup>7</sup>.

**Tonalidad:** Se alternan el centro tonal o tónica sol con la dominante re. Termina en la dominante.

**Rango:** 9M en el canto.

**Contorno melódico:** es ondulante (ver anexo 3).

**Ritmo:** se alternan y amalgaman ritmos ternarios de subdivisión binaria con binarios de subdivisión ternaria.

Las corcheas, negras y negras con punto son las figuras más utilizadas. Las semicorcheas (compás 27) se emplean en las notas de paso y podrían funcionar como apoyaturas dobles (compases 39 y 43).

**Adornos:** presencia de mordentes superiores en el canto (compás 23) y en la mano derecha (compases 4, 17, 20 y 28). Apoyaturas dobles en los compases 39 y 43. Algunos adornos aparecen desarrollados, por ejemplo un gruppetto en el compás 1; tres mordentes en el 2; y una apoyatura doble en el 27.

**Metro:** polimétrico por el uso de la hemiola. Está escrito en 6/8 pero en un mismo compás o en el siguiente y en las mismas voces o instrumentos se alterna el compás de 3/4. En la parte del piano la mano derecha ejecuta la mayor de las veces en 6/8 mientras la izquierda lo hace en 3/4.

**Textura:** homofónica. Canto acompañado; siguiendo las reglas debería haber una segunda voz que generalmente acompaña en terceras. En la configuración instrumental y vocal es un solista con acompañamiento de piano.



Forma y estructura de la melodía: (ver anexo 4) Según el concepto de unidad del análisis paradigmático de Nattiez existen 3 unidades ( $a_1, b_1, c_1$ , cada una con sus variantes), 2 fragmentos (a, b) y un segmento (A). El árbol o estructura es la siguiente:

A						A'						A''						A'''					
a		b		b		a'		b'		b		a''		b''		b''		a'''		b'''		b'''	
a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>1</sub> '	c <sub>1</sub> '	a <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>	b <sub>1</sub>	a <sub>3</sub> '	c <sub>1</sub> ''	a <sub>3</sub> '	c <sub>1</sub> ''	a <sub>4</sub> '	b <sub>1</sub> '	a <sub>4</sub>	c <sub>1</sub>	a <sub>4</sub>	c <sub>1</sub>



Así,  $a_1$  –y sus variantes– es la unidad o motivo antecedente para todas las frases a o b. Además,  $b_1$  y  $c_1$  son las unidades o motivos consecuentes o conclusivos de las frases a (antecedente) y b (consecuente) respectivamente.

Cada unidad o motivo tiene una extensión de 2 compases aproximadamente, cada frase o fragmento consta de 4 y los segmentos de 12 compases.

La melodía es de estructura [abb]. Los motivos tienen una relación con la armonía del acompañamiento. El motivo antecedente  $a_1$  descansa en el 3er. grado –nota *si*– de la tónica sol, el  $b_1$  en el séptimo grado –nota *do natural*– de  $V^7$  y el  $c_1$  en el 3er. grado –nota *fa sostenido*– de V.

Según el análisis de motivos melódicos de Aho (Padilla, 2000) el motivo  $a_1$  y todas sus variantes, tiene un desarrollo y el proceso de cambios es más dramático al interior de la obra. Este motivo es el de mayor movilidad o crecimiento por aumentación tanto rítmica como a nivel de altura, en comparación con los motivos  $b_1$  y  $c_1$ , estos últimos se mantienen casi invariables en el desarrollo de la obra.

Siguiendo el desarrollo de los motivos en las frases a, se aprecia una aumentación progresiva de movimiento y de altura. Así, se tiene:

- Por aumentación de figuras: los motivos  $a_1$  y  $a_2$  de la primera de jarana tienen un espacio o ámbito temporal de 2 compases (12

corcheas), ocupando sólo 5 corcheas (el 41,6% del espacio disponible). Los motivos  $a_3$  y  $a_4$  (con su variante  $a_{4'}$ ) que son motivos de las frases antecedentes de la segunda y tercera de jarana ocupan un espacio de 9 corcheas que suenan efectivamente, es decir el 75%.

- En la segunda de jarana los motivos antecedentes  $a_3$  y  $a_{3'}$  tienen un contorno melódico ascendente hacia la nota tope  $\nearrow$ , mientras que los motivos  $a_{4'}$  y  $a_4$  de la tercera de jarana están en el registro más alto y se mantienen en esa posición esperando el descenso en las frases consecuentes.

### Análisis armónico

Esta obra tiene un contenido de organización tonal y modal. Rosa M. Ayarza coloca una armadura en D mayor, sin embargo la cadencia del pasaje introductorio termina en G mayor (compases 5 y 9) y posteriormente, al sentir una conclusión de la obra en la dominante, añade (aunque luego la tacha) una cadencia a G.

Los acordes son G, D,  $D^7$  y A o  $A^7$ , siendo los grados I, V,  $V^7$  y  $V/V$  o  $V^7/V$  respectivamente.

En la melodía del canto y del bajo ocurren choques calificados como disonantes en una armonía tonal clásica. Este es un ejemplo de un remanente o preferencia por la horizontalidad, por la construcción melódica. Así encontramos 9nas menores en los compases 15, 26, 30, 42 y choques con la sección acórdica –aunque de paso– de la mano derecha como en los compases 12, 16 y 35, por ejemplo.

La secuencia armónica que se desarrolla en cada compás, relacionada con las unidades o motivos es<sup>55</sup>:

### Introducción

I	I	$V^7$	$V^7$	I	I	V	$V^7$	I
Compás 1	2	3	4	5	6	7	8	9

### Segmento A

Frases [a, b, b]

I	I	I	$V^7$	$V^7$	I	$V/V$	V	I(IV)	$V/V$	V
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
$a_1$		$b_1$		$a_1$		$c_1$		$a_1$	$c_1$	

<sup>55</sup> Se debe considerar que las melodías de los motivos no empiezan siempre en el primer tiempo de cada compás. Es una de las características de anticipar o arrancar las melodías en la competencia que propone el canto de jarana.



Segmento A'  
Frases [a', b', b]

V <sup>7</sup>	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	V/V	V <sup>7</sup>	V	I	V/V	V
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
a <sub>2</sub>		b <sub>2</sub>		a <sub>1</sub>		c <sub>1</sub>		a <sub>1</sub>		c <sub>1</sub>	

Segmento A''  
Frases [a'', b'', b'']

V <sup>7</sup>	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	V/V	V <sup>7</sup>	V	I	V/V	V
33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
a <sub>3</sub>		b <sub>1</sub>		a <sub>3</sub>		c <sub>2</sub>		a <sub>3</sub>		c <sub>2</sub>	

Segmento A'''  
Frases [a''', b''', b''']

V <sup>7</sup>	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	V/V	V <sup>7</sup>	V	I	V/V	V
45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
a <sub>4</sub>		b <sub>1</sub>		a <sub>5</sub>		c <sub>1</sub>		a <sub>5</sub>		c <sub>1</sub>	

Patrones rítmicos en el acompañamiento

En la mano izquierda hay preferencia por el compás de 3/4 con las siguientes figuras:

a) a') b)

Y sus variantes, salvo en los pequeños interludios entre frase y frase en donde duplica lo realizado por la mano derecha en 6/8:

c)

La mano derecha marca el compás de 6/8.

m)

que generalmente va junto a los patrones a) y a') de la mano izquierda.

n)

está asociado al patrón b) de la mano izquierda y antecede a la cadencia de una frase o fragmento.



Este es también un motivo instrumental que sirve de nexo o puente entre frase y frase. Puede estar acompañado por el patrón c) de la mano izquierda.

Las marineras limeñas que Rosa M. Ayarza transcribió tuvieron tal vez una motivación primera de conservación y rescate. No se puede descartar la influencia de Claudio Rebagliati como antecesor y las características que tuvieron esas transcripciones mencionadas por Iturriaga y Estenssoro (1985: 118), las cuales sirvieron para acercar, como iniciativa de la elite social limeña, la música popular a los aficionados de las clases altas.

Estas marineras de canto de jarana se convirtieron en marineras de salón.

Uno de los aspectos más resaltantes se aprecia en el tratamiento del acompañamiento. Rosa M. Ayarza establece patrones rítmicos muy regulares en cada frase. La alternancia de la métrica 6/8 y 3/4 como uso de la hemiola –bastante frecuente en la música latinoamericana de origen español, en general– en ambas manos, es bastante notoria.

Aunque no se ha podido constatar la fuente primera o los medios con los que hizo esta transcripción (*La jarra de oro*), puede suponerse que 1) transcribió a un cantante (en este caso César Andrade) con un grupo de músicos instrumentistas, para lo cual tuvo que adaptar al piano, las guitarras y el cajón, ó 2) ya tenía un molde o patrón de acompañamiento de marinera (fruto de varios años de transcripción) y sólo usó la melodía del informante.

Los adornos no son muy abundantes, algunos mordentes y dos apoyaturas dobles.

En esta marinera se aprecian tres motivos básicos, resultado del análisis paradigmático, con la cual se puede construir una marinera. El cambio más dramático ocurre en el motivo antecedente para todas las frases. La variación y desarrollo de este motivo –rítmico, en frecuencias y en frecuencia de aparición o notas por compás– inciden en un movimiento creciente y de clímax ascendente que se mantiene en suspenso en la dominante.

Finalmente, haciendo un resumen de la marinera limeña en la obra de Rosa M. Ayarza según los parámetros: instrumento, espacio/escenario, duración, estilo y función, se tiene:



Instrumento:	Voces: generalmente para dúos o solistas, los cuales eran de preferencia sopranos o tenores. Piano.
Espacio/ escenario:	Salones de casas, auditorios y teatros.
Duración:	Dependiendo de la forma de la marinera, entre 1'30'' y 2'30''
Estilo:	En el canto: según los cánones del canto académico occidental, con fuerte influencia del canto lírico ligero, zarzuelas y operetas.
Función:	En los salones: baile, diversión. En los auditorios: de escucha, participación pasiva del público.

En una interpretación acerca de la obra recopilatoria de Rosa M. Ayarza, Tompkins (1981:119) afirma:

One of the earliest folksong collectors was the famous Limean pianist, Rosa Mercedes Ayarza [--], who transcribed numerous marineras and pregones (street vendor songs), although, unfortunately, many of her manuscripts are stylizations influenced by zarzuela rather than precise facsimiles.

Rosa M. Ayarza no transcribió desde un punto de vista musicológico, con las consideraciones de lo ético y émico. Su visión venía de una educación musical occidental aunado a un espíritu criollo tradicionalista y romántico. Siguió un estilo de salón de corte nacionalista pero veía ese nacionalismo inspirado en los criollos independentistas y la cultura aristocrática limeña de la colonia.

En 1870 se publica *Álbum sudamericano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano* de Claudio Rebagliati, un antecedente importante desde el mundo académico sobre la música popular peruana.

Rosa M. Ayarza, a diferencia de la mirada desde fuera de Rebagliati —era italiano—, asume una posición desde su propia óptica criolla.

El mérito de su obra recopilatoria radica en que impulsó la música popular peruana, principalmente de la costa o la denominada criolla, la cual, posteriormente, recibiría un reconocimiento general, desde la cultura oficial y no oficial. Rosa M. Ayarza tuvo el tino de hacerse asistir directamente por los mismos cultores populares.

La influencia mutua de la música académica y popular o de las elites y del pueblo se deja entrever en las marineras de Rosa M. Ayarza.



## Conclusiones

- Las marineras limeñas de Rosa M. Ayarza y, en general, su obra sobre temas populares y transcripciones de los mismos pertenece a un movimiento nacionalista romántico.
- Este nacionalismo reivindica los valores hispanistas (de épocas coloniales), aristocráticos y tradicionales, en donde también hay lugar para otro tipo de enfoques nacionalistas como el indigenismo.
- Su estilo es el de la música de salón; viene desde las postrimerías del siglo XIX, donde la influencia de maestros como Claudio Rebagliati, es decisiva. También es necesario remarcar la influencia literaria del cuadro de costumbres como parte de su estilo. La zarzuela española y el mundo de la lírica son sus actividades favoritas al presentarlos en escenarios y auditorios con participación de las elites en los montajes y concurrencia en el público. Animó la vida musical de Lima.
- El entorno intelectual influyó notablemente: Abelardo Gamarra "El Tunante", periodista, político y escritor, como amigo del padre de Rosa M. Ayarza, y su primo, el poeta y escritor José Gálvez.
- En las *marineras limeñas* de Rosa M. Ayarza, y en general en toda su obra, existe una aristocratización o ennoblecimiento de la música popular, acorde con los principios del nacionalismo musical de los académicos.
- Reforzó los lazos del criollismo tanto en sectores altos como en el pueblo, al recoger y transcribir la música que era practicada por ambos sectores. Este repertorio luego se integraría en una cultura del criollismo.
- Generó, Rosa M. Ayarza con su obra, un reconocimiento de la cultura oficial hacia la música popular criolla y afro-peruana.
- Las obras de Rosa M. Ayarza reflejan un tratamiento y conocimiento del mundo hispano en lo popular y hasta podría decirse que influencia nuevamente a los cultores populares desde la década de 1960. Esto concordaría con lo expresado por Charles Rosen (2000) en que la música académica y la popular –en este caso la de elite y pueblo– siempre han estado en influencia mutua.
- Esta *marinera* aspiraba a llevar el género popular limeño a los salones, pero desde un punto de partida de una comprensión primaria de la estética popular. Es decir, primero, Rosa M. Ayarza se imbuó del conocimiento popular de la marinera limeña y luego propuso una formulación académica para ésta con un nuevo tratamiento estético y técnico, entre otros elementos. Caminos diferentes recorrieron sus contemporáneos colegas. Ellos, desde un



punto de vista de la formación académica, prefirieron trabajar motivos, partes o secciones de los géneros populares, de una manera casi tangencial para incluirlos en moldes, esquemas o formas académico-occidentales.

- Las *marineras limeñas* que compuso son todas para piano solo o para canto y piano, siguiendo las pautas de los *lieder* y *romanzas*.
- En la *marinera limeña* de Rosa M. Ayarza confluyen, finalmente, una estética barroca que subyace en los adornos, principalmente en sus composiciones; el mundo de la zarzuela y el canto lírico ligero; la música de salón; el costumbrismo, en las descripciones externas, la brevedad de las composiciones, y la caracterización de tipos limeños; y el nacionalismo romántico europeo, justamente por ennoblecer los géneros musicales populares.
- Rosa M. Ayarza es la última representante en el siglo XX de todas las consideraciones anteriores.

## Bibliografía

- ALEGRÍA, Ciro  
1961 "Encuentro con un tesoro musical." *El Comercio*. Lima, 18.08.1961.
- ARRÓSPIDE DE LA FLOR, César  
1988 "Vida musical de Lima en el siglo XIX." *Boletín de Música Casa de las Américas* 112-113: 14-19.
- ASSUNÇÃO, Fernando  
1969-70 "Aportaciones para un estudio sobre los orígenes de la zamacueca." *Folklore Americano* 17-18 (16): 5-39.
- AYARZA DE MORALES, Rosa Mercedes  
1960 "Quiero a mi Lima tradicional." *El Comercio*. Lima, 24.03.1960 (Entrevista).
- BANCO DE CRÉDITO DEL PERU  
1988 *Signo e Imagen: La Marinera, Danza Nacional del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- BARBACCI, Rodolfo  
1949 "Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano." *Fénix* 6: 414-510. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- BÁRCENAS, Pepe  
1990 *Su majestad La Marinera*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC).
- BASADRE, Jorge  
1968 *Historia de la República del Perú*. Vol 16. Lima: Editorial Universitaria.
- ANUARIO BIBLIOGRÁFICO PERUANO  
1970 "Rosa Mercedes Ayarza de Morales." *Anuario Bibliográfico Peruano*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- COTLER, Julio  
1978 *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DEL ÁGUILA, Alicia  
1997 *Callejones y Mansiones*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 106-109.
- DURAND, José  
1961 "Del fandango a la marinera." *Fanal* 16 (59): 10-15.



## EL COMERCIO

- 1938 "En función de gala habrá esta noche un festival de música criolla en el Municipal." *El Comercio*, Lima, 28.07.1938. (el autor de la nota se identifica como LI).
- 1950 "Con la Sra. Rosa Mercedes Ayarza de Morales del Solar, animadora de la reciente temporada de arte lírico." *El Comercio*. Lima, 08.01.1950.
- 1961 "Hoy, homenaje a compositora Rosa Mercedes Ayarza." *El Comercio*, Lima, 25.07.1961.
- 1965 "Rosa Mercedes Ayarza." *El Comercio*, Lima, 09.02.1965.

## ESTENSSORO, Juan Carlos

- 1988 "Música y comportamiento festivo de la Población Negra en Lima Colonial." *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-452: 161-166.

## GÁLVEZ, José

- 1944 "La Marinera." *IPNA* 1: 20-31.

## GAMARRA, Abelardo

- 1973 [1955] *En la Ciudad de Pelagatos*. 2da. edición. Cornejo, Edmundo (ed.). Lima: Ediciones Peisa.

## GIBSON, Percy Enrique

- 1969 "La reina que rió." *Caretas* 396: 32-36.

## ITURRIAGA, Enrique y ESTENSSORO, Juan Carlos

- 1985 "Emancipación y República: Siglo XIX." Bolaños, César *et al.* *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Pp.: 103-124.

## LA CRÓNICA

- 1955 "Doña Rosa Mercedes de Morales escribió la música de la primera marinera, bautizada por "El Tunante"." *La Crónica*. Lima, 20.09.1955.

## LA PRENSA

- 1969a "Lima dio un triste adiós a Rosa Ayarza de Morales." *La Prensa*. Lima, 05.05.1969.
- 1969b "Sepultaron Ayer Restos de Rosa Ayarza; Anuncian que Parque Llevará su Nombre." *La Prensa*. Lima, 05.05.1969. Pp.: 4.

## LAUER, Mirko

- 1997 *Andes Imaginarios, Discursos del Indigenismo-2*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo Sur y Centro Bartolomé De las Casas.

## LÉVANO, César

- 1998 "El Centro Musical Obrero." *Premio José María Arguedas I Convocatoria*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. Pp.:
- 1999 "Un final violento." *Caretas* ed.electrónica, [www.caretas.com.pe](http://www.caretas.com.pe), 28.10.1999.

- LÓPEZ de CASTILLA, Ligia y CHÁVEZ A., Jorge  
1969 "Rosa Mercedes: Reliquia Viviente de la Música Criolla." *La Prensa*. Lima, 04.05.1969.
- LLORÉNS, José Antonio  
1983 *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.
- MACERA, Pablo  
1978 *Visión histórica del Perú*. Lima: Milla Batres.
- MAYER-SERRA, Otto  
1947 *Música y músicos de Latinoamérica*. Vol 2: 591-594, 664. México: Ed. Atlanta.
- MC EVOY, Carmen  
1999 *Forjando la nación: ensayos de historia republicana*. Lima: IRA-PUCP y The University of South Sewanee.
- NETTL, Bruno  
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press.
- ORTEGA, Julio  
1986 *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación (CEDEP).
- PADILLA, Alfonso  
1995 *Dialéctica y Música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura, Acta Musicologica Fennica 20.
- PARKER, David S.  
1995 "Los pobres de clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional." En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero, Ed. *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- PANFICHI, Aldo  
1995 "Urbanización temprana de Lima, 1535-1900." En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero, Ed. *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- PARKER, David S.  
1995 "Los pobres de clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional." En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero, Ed. *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- PINILLA, Enrique  
1980 "Informe sobre la música en el Perú." *Historia del Perú*. Vol IX. Lima: Editorial Juan Mejía Baca. Pp.: 361-677.



- 1985 "La música en el siglo XX." Bolaños, César *et al.* *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Pp.: 125-213.
- RAMOS, Ángela  
1969 "Rosa Mercedes Ayarza de cuerpo presente." *Oiga* 323: 37.
- RAYGADA, Carlos  
1938 "Gran éxito alcanzó el espectáculo folklórico de anoche en el Teatro Municipal." *El Comercio*, Lima, 29.07.1938.  
1964 "Guía Musical del Perú (parte final)." *Fénix* 14: 36-43. Lima: Biblioteca Nacional del Perú
- REBAGLIATI, Edgardo  
1924 "José María Valle Riestra, compositor y artista." *Mundial* 205 S/p. Lima, 18 de abril.
- RECAVARREN de ZIZOLD, Catalina  
1969 "Rosa Mercedes Ayarza, la Gran Señora Lírica." *La Prensa*. Lima, 17.05.1969.
- ROMERO, Fernando  
1939a "La Zamba, Abuela de la Marinera." *Turismo* 141:s.p.  
1939b "Cómo era la Zamacueca Zamba." *Turismo* 146:s.p.  
1946a "La evolución de 'La Marinera'." *IPNA* 6:29-33.  
1946b "La evolución de 'La Marinera'." *IPNA* 7:11-21.  
1947 "La evolución de 'La Marinera'." *IPNA* 12:12-20.  
1988 *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque: Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ROMERO, Raúl  
1985 "La música tradicional y popular." Bolaños, César *et al.* *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Pp.: 214-283.  
1998 "Perú." *The Garland Encyclopedia of World Music*. Bruno Nettl y Ruth M. Stone advisory editors. New York and London: Garland Publishing, INC, Vol. 2. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy editors. Pp.: 466-490.
- SANTA CRUZ, Nicomedes:  
1959 "La Marinera." *Antología Festival de Lima: Folklore*. Bromley, Juan y Málaga, Luis. Lima: Concejo Provincial, Vol. 8.
- TAURO, Alberto  
2001 *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. 3ra. Ed. Vol. 9. Lima: Ed. Peisa. Pp.:1320.
- TEJADA R., Luis  
1995 "Malambo." En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero, Ed. *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.

- TOMPKINS, William D.  
1981 *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru.* Ph.D. dissertation in music, University of California, Los Angeles.
- 1998 "Afro-peruvian traditions." *The Garland Encyclopedia of World Music.* Bruno Nettl and Ruth M. Stone advisory editors. New York and London: Garland Publishing, INC, Vol. 2. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy editors. Pp.: 491-502.
- VALLEJOS, Francisco  
1999 *Revista de la Marinera.* 1. Lima: Editorial San Marcos.
- VÁSQUEZ, Rosa Elena  
1982 *Práctica musical de la población negra en el Perú.* La Habana: Casa de las Américas.
- 1991 *Costa.* Mimeografiado.
- VEGA, Carlos  
1952 *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera) la zamba antigua.* Buenos Aires: Ricordi Americana.
- VILLANUEVA, Lorenzo y DONAYRE, Jorge  
1987 *Canción Criolla Antología de la Música Peruana.* Lima: Editorial Monterrico S.A.
- WATSON, Maida  
1980 *El Cuadro de Costumbres en el Perú Decimonónico.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

## PARTITURAS

### Manuscritas:

- Colección particular de Clemencia Morales de Cedrón.
- Biblioteca Nacional del Perú. Musicoteca. Colección Rosa Mercedes Ayarza.

### Editadas:

- AYARZA de MORALES, Rosa Mercedes  
1944 *Antiguos Pregones de Lima.* Lima: La Rosa Hnos. 2da edición.
- 1944(?) *Canciones y Danzas Populares del Folklore Peruano Costeño.* Lima: (sin editor).
- REBAGLIATI, Claudio  
1870 *Album Sudamericano. Colección de bailes y cantos populares.* Milán: Stabilimento de Edoardo Sonzogno.



**GRABACIONES**

- La Marinera Limeña es así*. S.f. Lima: Odeón ELD-2215. LP disco.
- Luis Alva canta al Perú*. S.f. Lima: Industrial Sono Radio SA. S.E.-9628. LP disco.
- La Marinera*. S.f. Lima: Industrial Sono Radio LP.67. disco.
- La Reina del Perú*. (1911) New York: Columbia.
- Grandes Leyendas de la Música Criolla*. 1997, Lima: La República y AeroContinente. Vol. 1. AD 04413. Compact Disc.
- Homenaje a Rosa Mercedes Ayarza de Morales*. S.f. Lima: Sonoradio SE Estereo 9246. LP disco.
- Biblioteca Nacional del Perú. Archivo Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Cintas de carrete abierto 35, 45, 46, 47, 48, 49. Interpretaciones de la obra de Rosa M. Ayarza.

**ENTREVISTAS**

- ACOSTA OJEDA, Manuel: Compositor de música criolla. 19.01.2000.
- ESTENSSORO, Juan Carlos: historiador y musicólogo. 15.07.2000
- MORALES de CEDRÓN, Clemencia: cantante, hija de Rosa Mercedes Ayarza. 28.01.2000.

**VÍDEO**

- El Señor de la Jarana*. 28.07.1979. Lima: Telecentro. Producido por José Durand.
- La Marinera Patrimonio Cultural del Perú*. 26.-28.05.1994. Lima: Centro Artístico Cultural Adela Ahón y Taller de Folklore Club Departamental La Libertad.

**SEMINARIOS**

- BRATUZ, Damjana. "Musical Performance and the Dialogic Imagination." Seminar on Musical Semiotics. Prof. Eero Tarasti. Helsingin Yliopisto 20.02.2000.
- PADILLA, Alfonso. "Curso de análisis musical etnomusicológico." Conservatorio Nacional de Música (Lima-Perú) 19.06-18.07.2000.
- ROSEN, Charles. "Tradition Without Convention – The Impossible 19th Century Project." Helsingin Yliopisto 08.05.2000.



AÑO	OBRA	GENERO	COMPOSLETRA	MUSICA	RECOPIA/VERSION
1894	La concha de perla	Marinera	Abelardo Gamarra	"E José L. Alvarado "Alvaradito"	RMAdem Alejandro Ayarza
1930	Cuando el pobre está queriendo	Marinera (limeña)			
1962	Chin, pum, Callao!	Marinera (lit RMAdem)			RMAdem
1968	Moreno pintan a Cristo, morena a la Macarena	Marinera (lit RMAdem)			RMAdem
??/10/1953	Para qué quiere el ciego	Marinera limeña			RMAdem Hnos Ascuez y Jesús Pacheco
[1932]	Mándame quitar la vida ...	Marinera (limeña)			RMAdem
1937 -(1895)	La concheperla	Marinera	Abelardo Gamarra	"E José Alvarado "Alvaradito"	
Jun-41	La marinera (otra versión de: "Soy peruana, soy	Marinera lit RMAdem)			
	Arriba Piura	Marinera norteña	Catalina Recavarren	RMAdem	
	La jarra de oro	Marinera (limeña)			RMAdem César Andrade
	La marinera	Marinera (lit RMAdem)			
	La marinera, soy peruana soy limeña	Marinera lit RMAdem)			
	La tamalera	Marinera ar RMAdem)			
	Marinera de concierto	Marinera RMAdem)			RMAdem
	Marinera y resbalosa	Marinera (limeña) y resbalosa			RMAdem César Andrade
	Para qué me amartelas?	Marinera (limeña)			RMAdem
	Si quieres que te quiera...	Marinera (limeña)			Ismael Lissón







Handwritten musical score for guitar, measures 17-32. The score is written in treble and bass clefs. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation markings like *8<sup>a</sup>* (octave) and *7<sup>a</sup>* (seventh). A circled letter *B* is present in measures 19, 21, and 23. The piece concludes with the handwritten instruction *7 Interludio 1* in measure 27. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines.





Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 35, 38, 41, 44, 46, and 49 are visible on the left side of the page. There are handwritten annotations: a circled 'A' above measure 35, a circled 'B' above measure 41, and the word 'Intermedio 2' written above the staff between measures 44 and 46. A circled 'A' is also present at the end of the sixth system. The notation includes chords, triplets, and slurs.



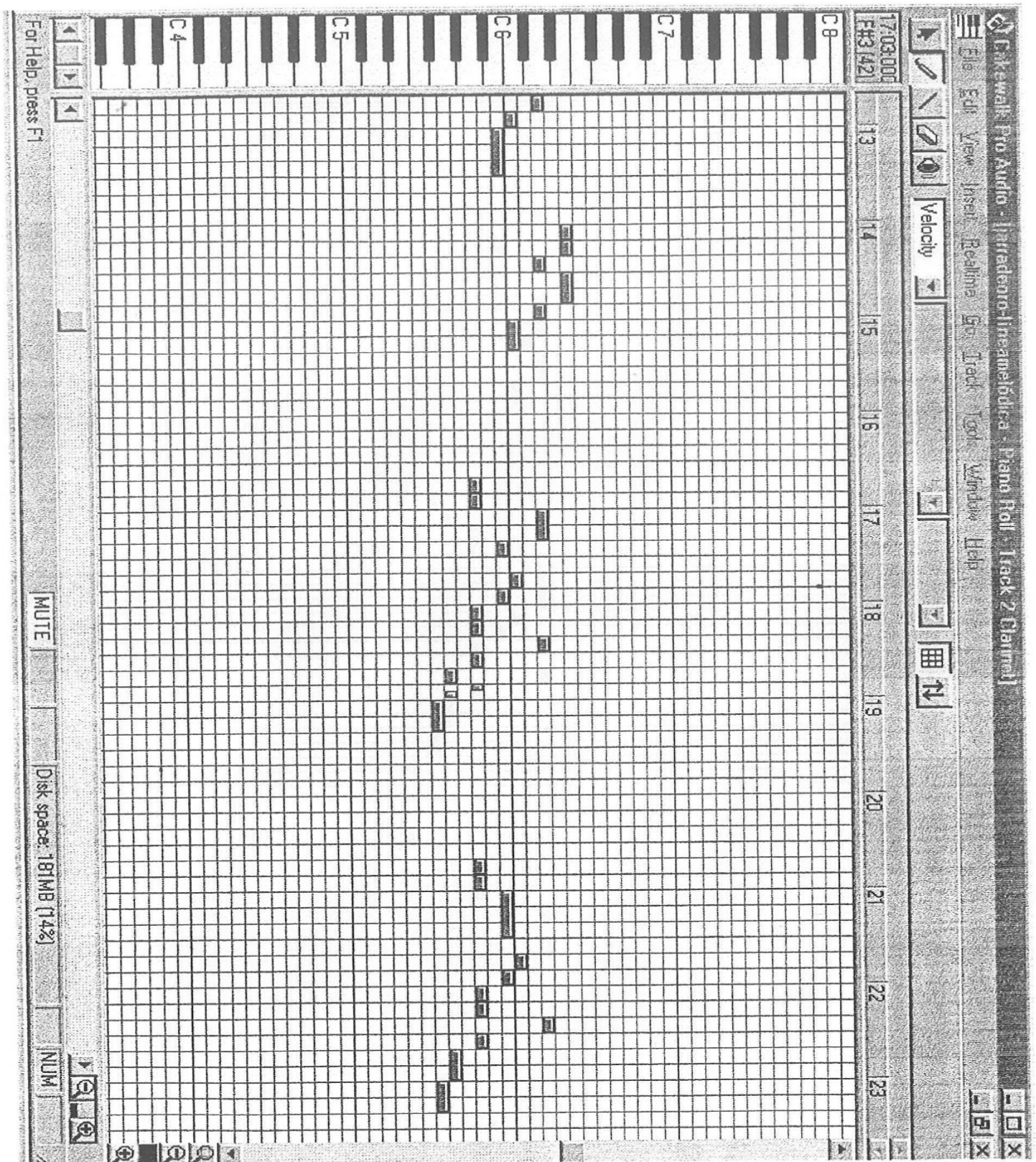


A page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. The page contains several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *ten.* (ritardando). There are also performance instructions like *glissando* and *col.* (col legno). A circled letter 'B' is present in the second system. The page is numbered '7' in the top left corner. The handwriting is in black ink on aged paper.



The image shows a screenshot of the Cakewalk Pro Audio software interface. At the top, there is a menu bar with the following options: File, Edit, View, Insert, Realtime, Go, Track, Tools, Window, and Help. Below the menu bar is a toolbar with various icons for editing and playback. The main area is a piano roll for Track 2 Clarinet, showing a grid of notes and rests. The vertical axis represents pitch, with labels for C4, C5, C6, C7, and C8. The horizontal axis represents time, with labels from 1 to 11. The time display at the top right shows 6:03:000 and 6:31:431. The bottom status bar shows the time 04:45 p.m.







The screenshot displays a piano roll interface from a music software application. At the top, a menu bar includes 'File', 'Edit', 'View', 'Insert', 'Realtime', 'Go', 'Track', 'Tools', 'Window', and 'Help'. Below the menu is a toolbar with icons for various editing functions. The main area is a piano roll with a vertical axis labeled with notes C4, C5, C6, C7, and C8. The horizontal axis represents time, with a timeline at the bottom showing measures 24 through 35. The piano roll contains several notes, each with a rectangular envelope indicating its duration and volume. The notes are arranged in a sequence that moves up and down the keyboard over time. At the bottom of the window, there is a status bar with a 'MUTE' button and a 'Disk space: 185MB (15%)' indicator.



Cakewalk Pro Audio - [arradeoro-llneamelódica - Piano Roll - Track 2 Clairnet]

File Edit View Insert Beakline Go Jack Tools Window Help

38:03:004  
G 3 (43)

36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 45 47

Velocity

MUTE

Disk space: 183MB (15%)

NUM



# La jarra de oro

Marinera limeña

(versión: César Andrade)

Rosa Mercedes Ayarza de Morales

Folklore costeño / APDAIC

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) features a complex piano introduction with triplets in the right hand and a simple bass line. The second system (measures 6-9) continues the piano accompaniment. The third system (measures 10-13) introduces the vocal line with the lyrics: "Se rom - pió la ja - rra de o - ro". The fourth system (measures 14-17) continues the vocal line with the lyrics: "que cos - tó, que cos - tó tan - to di - ne - ro; que cos -". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It also features dynamic markings like '1' and '6' at the beginning of sections, and various articulation marks like slurs and accents.



18

tó, que cos - tó tan - to di - ne - ro. Y aun - que

22

la suel - de el pla - te - ro ya no

26

que - da, ya no que - da de i - gual mo - do se rom -

30

pió se rom - pió la ja - rra de o - ro.





33 Qui-sie - ra ser a - re - tes de tus o - re - jas

37 pa - ra de cuan-do\_en cuan - do\_¡a-ya - yay! dar-te mis que - jas;

41 pa - ra de cuan-do\_en cuan - do\_¡a-ya - yay! dar-te mis que - jas. Dar-

45 te mis que - jas, sí, sí, si yo llo - ra - ra,

49 el co - ra - zón de pe - na\_ ja - ya - yay! se me se - ca - ra.

53 Llo - re, llo - ré, llo - ra - ba\_ ja - ya - yay! te die - ra el al - ma.

*rit.* *ten.*

*rit.* *ten.*

*rit.* *ten.*





*La jarra de oro*  
 marinera limeña  
 Transcripción: Rosa M. Ayarza  
 Versión: César Andrade

Análisis de unidades,  
 según el sistema paradigmático de J.J. Nattiez  
 y análisis de motivos según Kalevi Aho.