Departamento Académico de Creación e Investigación Musical
Carrera de Musicología

Trabajo de investigación conducente a grado de bachiller en música

LA TRANSCONTEXTUALIZACIÓN MUSICAL DEL VALS “QUENAS” EN EL MARCO DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA DE MEDIADOS DEL SIGLO XX, PERÚ

Presentado por
Ricardo López Alcas

Asesor
Omar Ponce Valdivia
Código: Orcid Id 0003-4813-4764

Lima, 30 de diciembre de 2020

LA TRANSCONTEXTUALIZACIÓN MUSICAL DEL VALS *QUENAS* EN EL MARCO DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA DE MEDIADOS DEL SIGLO XX, PERÚ

Ricardo López Alcas

Resumen

Se aborda la transcontextualización como un proceso en el que una obra musical circula entre un contexto y otro, entre diferentes espacios de práctica, lo cual propicia reelaboraciones en sus elementos formales y estilísticos, y tomando el caso del vals *Quenas* de Luis Duncker Lavalle, versionado por el Conjunto Sol del Perú dirigido por Luis Durand Rodríguez. En la primera parte se aborda el fenómeno migratorio en Lima, donde surge una industria discográfica dedicada al folklore como potencial mercado. Se hace una breve historia de la obra musical y se profundiza en el fenómeno de la transcontextualización como base teórica. Seguidamente, mediante el análisis musical de la versión del Conjunto Sol del Perú y su contrastación con la versión original para piano, se abordan aspectos centrales como son la transformación de la forma musical de la obra, el tratamiento de la instrumentación y la textura en la versión Sol del Perú, el análisis de la melodía en la quena, su ornamentación y articulación, y, finalmente, la modalización de la armonía en el arpa diatónica.

Palabras clave: Transcontextualización musical, vals Quenas, industria discográfica, Conjunto Sol del Perú, Folklore.

Abstract

The transcontextualization is approached as a process in which a musical work circulates between one context and another, between different spaces of practice, which propitiates reworkings in its formal and stylistic elements, and taking the case of the waltz Quenas by Luis Duncker Lavalle, versioned by the Conjunto Sol del Perú directed by Luis Durand Rodríguez. In the first part the migratory phenomenon in Lima is approached, where a record industry dedicated to the folklore like potential market arises. A brief history of the musical work is made and it is deepened in the phenomenon of the transcontextualization as theoretical base. Then, through the musical analysis of the version of the Conjunto Sol del Perú and its contrast with the original version for piano, central aspects such as the transformation of the musical form of the work, the treatment of the instrumentation and texture in the version Sol del Perú, the analysis of the melody in the quena, its ornamentation and articulation, and finally, the modalization of the harmony in the diatonic harp are approached.

Keywords: Musical transcontextualization, vals Quenas, Record industry, Sol del Perú Ensemble, Folklore.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace por mi admiración a la sonoridad de conformaciones como los conjuntos folklóricos, estudiantinas y orquestines. Al haber pocos textos dedicados a su análisis musicológico, decido contribuir tomando el caso de una obra musical que fue muy popular. Se trata del vals para piano titulado *Quenas* del compositor Luis Duncker Lavalle, que fue llevado a una versión de distinta estética por un conjunto folclórico llamado Sol del Perú, dirigido por el músico quenista Luis Durand Rodríguez.

Intento ver a través de la transcontextualización como enfoque teórico y en el marco de la industria discográfica de mediados del siglo veinte, cómo esa obra de salón, escrita en partitura y de carácter virtuosístico, ha cambiado en varios aspectos y características musicales al pasar de una época a otra, con sus múltiples implicancias contextuales, para convertirse en una obra de disco, para varios instrumentos y como parte de un conjunto de tradición no escrita de carácter andino. Por ello formulé la pregunta: ¿Cómo se dio el proceso de la transcontextualización musical del vals *Quenas* en el marco de la industria discográfica en el Perú, en el caso de la versión del Conjunto Sol del Perú?

Primero abordo los factores que han propiciado la transcontextualización: la aparición de los coliseos folklóricos, los primeros sellos discográficos dedicados al folklore, su expansión en los medios de la época, una historia de la obra original, y complementariamente, expongo la transcontextualización como base teórica para este trabajo musicológico. Seguidamente se aborda el estudio comparativo de la forma musical en relación con los estándares impuestos por la industria discográfica, y la instrumentación. Finalmente, se analiza la melodía en la ejecución de la quena y sus nuevas articulaciones, dinámica y reelaboraciones, para luego analizar la armonía en el arpa andina.

Así busco aportar a la comprensión de nuevas versiones de una obra musical, cuyo estudio esta aún ausente en la comunidad de investigadores, y estudios musicológicos en el Perú, Finalmente, mi intención se basa en el deber que siento por asumir responsablemente una parte de la gran lista de pendientes que tiene la musicología en el medio peruano y sus diferentes épocas y contextos, proponiendo y poniendo a prueba nuevas perspectivas de estudio.

1. LA DISCOGRAFÍA FOLKLÓRICA EN PERÚ EN LA DÉCADA DE 1950

Como contextualización, se abordan cuatro aspectos. El fenómeno de la migración a mediados del siglo veinte que generó una nueva sociedad limeña y el coliseo folklórico como espacio de prácticas artísticas que fue aprovechado por la industria discográfica. Seguidamente se describe, cómo en este contexto migratorio, la industria se orientó a la música folklórica andina, y cómo su producción motivó su expansión mediante la venta de discos, la realización de giras artísticas y la radio difusión.

1.1. Los coliseos folklóricos en Lima: un potencial mercado de la música

A inicios del año 1950 hubo un incremento migratorio que tuvo precedentes en las primeras décadas del siglo según lo afirma el doctor en filosofía en Radio-TV-film, José Antonio Lloréns Amico (1983, p. 117). Sin embargo, como también afirma el autor, este nuevo movimiento migratorio “era mayor y la población desplazada estaba formada por sectores rurales, especialmente de la sierra como medianos propietarios agrícolas y campesinos.” Es producto de ello que surge lo que el antropólogo José Matos Mar (2010, p. 35) denomina como “un nuevo contingente urbano”.

Es en esa década de creciente migración que se multiplicaron los espacios para espectáculos populares con el surgimiento de los coliseos. Según Lloréns (p. 120), estos se habían convertido en lugares “casi exclusivamente dedicados al montaje de espectáculos folklóricos en la capital”. Estos espacios, afirma, propiciaron la formación de un mercado de consumo potencial para los medios de difusión como la industria discográfica, que, situada en un renovado contingente urbano, dio impulso al folklore como una nueva categoría en su producción, ya que como práctica había sido instaurada en los coliseos por los migrantes como espacio de espectáculos.

1.2. Desarrollo de la discografía de folklore

1.2.1. Primeros sellos discográficos

A mediados del siglo veinte la mayoría de las compañías discográficas en Perú eran extranjeras. Por eso no es de extrañar que la primera en producir discos de música folklórica, en tanto música de arte, haya sido la casa Odeon Records, (Arguedas en Lloréns, 1983, p. 122), de fundación alemana.

Ante la creciente demanda de música folklórica se sumaron el resto de las compañías existentes, las cuales, según el etnomusicólogo Raúl Renato Romero (2001, p. 112), eran las siguientes: Virrey, empresa asociada con Philips, FTA que se convirtió en una subsidiaria de la RCA Victor, Sono-Radio como filial de Columbia Records, MAG Records y Smith Records.

Entonces, no fueron pocos los sellos discográficos dedicados a la producción y venta musical de lo que se llamaba folklore. Por el contrario, otros sellos preexistentes se sumaron pronto a este nuevo mercado a partir de la creciente demanda.

1.2.2. Expansión de la música andina en los medios

Así entendida la idea de ¨música andina¨ como una música de la industria y los medios, fueron tres factores los que propiciaron su expansión. Primero, la creciente venta de discos con música popular y folklórica de la sierra (Lloréns, p. 123) que con la categoría de folklore batió récords de ventas. También las giras artísticas y actuaciones dentro y fuera de Lima que promovían las disqueras para difundir a los artistas que grababan y publicaban discos (De la Cruz en Lloréns, p. 124), y, por último, fue la radio el medio que dio difusión nacional y regional a la producción de la industria discográfica andina folclórica, dentro la cual, según Lloréns desde mediados de la década de 1950 hasta aproximadamente 1972, fueron aumentado los programas radiales donde se difundía esa música, llegando a tener más relevancia incluso que los coliseos folclóricos, la televisión o la prensa.

Este periodo de expansión que duró aproximadamente treinta años, desde 1950 hasta 1980. fue denominado por Romero como “la época de oro de la música

andina", (2007, p. 15). En él se observa un articulado sistema de expansión medial, que viabilizó la grabación, publicación y difusión de músicas regionales y también nuevas versiones de músicas que ya eran populares desde inicios del siglo veinte, como el vals *Quenas*, motivo de este trabajo.

1.3. Historia del vals *Quenas*

Es una de las obras más populares del músico y compositor arequipeño Luis Duncker Lavalle, nacido en Arequipa el 15 de julio de 1884 y fallecido en el mismo departamento el 29 de octubre de 1922. Su vida y obra son reconocidas como figuras importantes de la denominada escuela arequipeña (Pinilla, 2007, p.143), como parte de la historia de la música en el Perú.

La partitura de título "Quenas. Vals característico indígena del Perú, para piano", fue publicada por la editorial Guillermo Brandes en 1917. El año en que fue compuesta no está consensuado entre algunos autores como el investigador Manuel Cruz (comunicación personal, mayo de 2020) o como el cientista social Castor Augusto Vera (2007, p. 121). No obstante, se estima que fue durante los primeros años de la década de 1900, que es la época de la música de salón.

La doctora en musicología Zoila Vega (2005, p. 70) señala al respecto la importancia del vals arequipeño de salón a finales del siglo diecinueve e inicios del veinte, afirmando que era la forma más común de composición en los salones arequipeños y cuya ejecución era obligada en las tertulias. Sobre la dinámica social de los salones, la autora dice que allí "los músicos presentan sus últimas composiciones, piden opinión a los amigos y fomentan la difusión de sus obras cuando los asistentes solicitan los manuscritos en préstamo para copiarlos en sus propios cuadernos de música." (p. 71). Es en ese contexto que la obra Quenas comenzó a circular.

Su popularización a nivel nacional, según el investigador Omar Carrasco (2013), se dio gracias a la grabación que hiciera la compañía disquera Víctor en 1913 de una versión interpretada por el conjunto instrumental de esa casa discográfica. Otra muestra de su popularidad la ha brindado el filólogo Gerard Borrás (2015, pp. 52-

57) al demostrar que esta obra circulaba tanto en la oferta de partituras para piano como en la producción nacional de rollos de pianola a inicios del siglo veinte.

Queda claro entonces que el vals Quenas se popularizó localmente, primero gracias a las características sociales de la música de salón en Arequipa, para luego convertirse en una música ampliamente difundida y conocida para mediados del siglo veinte. Esta difusión tuvo como factores a la publicación editorial de partituras y a sus primeras grabaciones en arreglo para banda. Sobre este último aspecto se tiene en cuenta que las obras que llegaban al repertorio de banda eran las que mejor se consideraban artísticamente, lo cual reconfirma su popularidad a inicios del siglo veinte.

1.4. La transcontextualización

Es un término acuñado por Linda Hutcheon, académica canadiense en teoría literaria y crítica, en su texto *A Theory of Parody: The teachings of twentieth-century art forms* (2000). La autora dice que la transcontextualización, como un aspecto de la parodia, implica “la reelaboración de los elementos formales de la obra” (p. 8) o, dicho de otro modo, que es “repetición con diferencia” (p. 32).

Con esas implicancias se puede afirmar, para los fines del presente trabajo, que la transcontextualización musical consiste en el paso de una obra musical de un contexto a otro por un medio determinado, que genera como fenómeno reelaboraciones, similitudes y diferencias en sus elementos y aspectos musicales característicos respecto a lo que se considere como su original. Cabe mencionar que como fenómeno no implica una linealidad sino también un proceso de ida y vuelta de la obra entre diversos de práctica musical.

Para el caso del vals Quenas, el medio de mayor difusión ha sido la producción discográfica de mediados del siglo veinte. El potencial mercado visto en los coliseos folclóricos de Lima por la industria discográfica, propició que muchas agrupaciones de folclore grabaran con esmero tanto las músicas propias de su región, como también, e independiente a ello, elaboraran para la industria fonográfica versiones de otras obras que ya eran populares desde años atrás e independientemente a su raíz local, como es el caso del vals Quenas de Duncker Lavalle.

Esta obra ha sido versionada por el conjunto Sol del Perú, que según la investigadora Julia María Sánchez fuentes (Robles, s.f.) fue fundado en 1942 por el músico cusqueño residente en Lima Luis Durand Rodríguez, y estuvo anexado al movimiento folclórico de los coliseos, tanto como agrupación musical y como acompañante de conjuntos de danzas locales, es decir era un grupo instrumentalmente versátil, porque interpretaba repertorios de distintas localidades.

En su versión del vals Quenas, Sol del Perú hace notar la reelaboración de elementos y aspectos musicales de la obra original como son la forma musical, la instrumentación, la ornamentación, la articulación y la armonía, en función a ese contexto de funcionalidad, y versatilidad instrumental.

2. EL TRANSITO DEL VALS: DEL PIANO AL CONJUNTO FOLKLÓRICO

2.1. La (Re)forma musical: El estándar de tres minutos

La versión del vals *Quenas* del Conjunto Sol del Perú fue grabada en el disco titulado también como Quenas (ver anexo 1), a finales de la década de 1960 para el sello discográfico Sono Radio y tiene una duración de tres minutos y medio aproximadamente. La obra original, por su parte, ha sido grabada por el músico pianista Carlos Rivera Aguilar y publicada por el recopilador Manuel Cruz (2017), teniendo una duración de siete minutos y medio aproximadamente. Esto motiva la pregunta ¿Por qué tal diferencia en la forma?

Según el sociólogo Santiago Alfaro (2015, p. 133) eran los criterios de mercado y el formato de las tecnologías disponibles de la industria discográfica de aquél entonces, los que impulsaron a los artistas a reducir las canciones para cumplir con el parámetro conocido como “el estándar de tres minutos”. Por esa razón el vals *Quenas* fue llevado a una versión “reformada”, es decir, a una adecuación de la forma musical para cumplir dicho estándar (ver anexo 2). Una visión panorámica de la forma y las subestructuras se presenta en la siguiente transcripción:

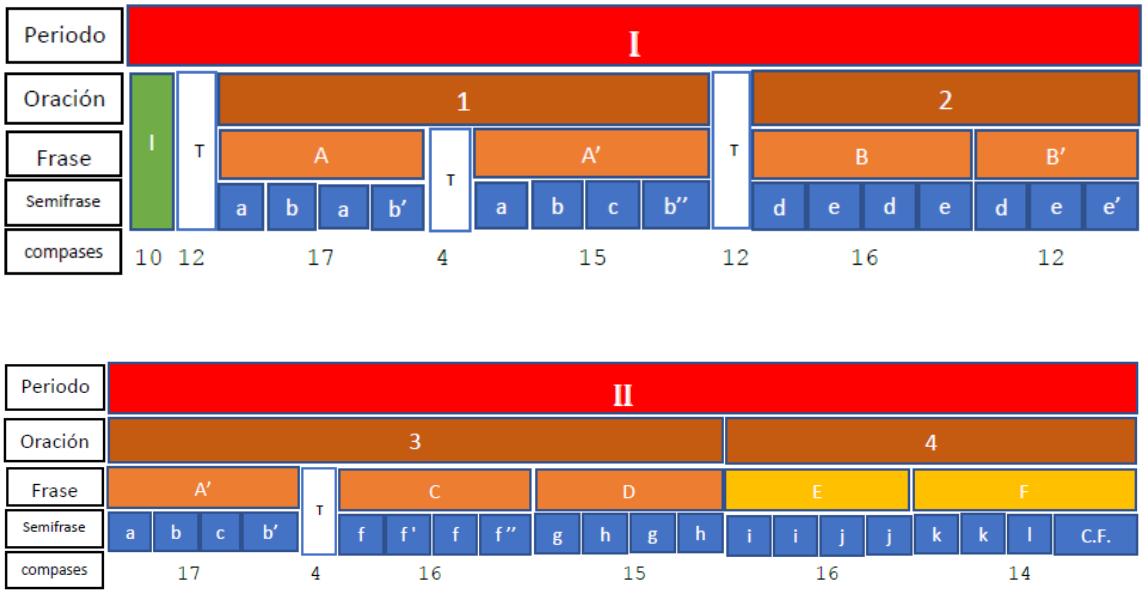


Ilustración 1 Forma musical del vals Quenas. Fuente sonora: versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripción del autor, año 2020.

Es notable la simetría en casi todas las frases que estructuran las oraciones de la versión de Sol del Perú. Un aspecto novedoso de esta se encuentra en la oración número cuatro. Esta oración, de treinta compases en total y de tempo acelerado, es una ampliación de la sección *Presto* de la obra original que consta de catorce. Se trata de un desarrollo melódico-armónico que amplía la significación andina de la obra. Además, esta oración tiene en su última semifrase una cadencia perfecta, V-I, escrita como C.F, de dominante a tónica y de perfil melódico ascendente para finalizar la obra (ver anexo 2, compás 175 y 176), lo cual es una diferencia notable con la estructura interna de la misma sección en la obra original, que finaliza con la reiteración de motivos melódicos de perfil descendente y sin detenerse cadencialmente.

No obstante, se observa también que existen coincidencias en otras partes de la estructura. La introducción y la primera transición, representadas de color verde y blanco respectivamente, tienen la misma forma y duran la misma cantidad de compases que en la obra original. Tomando la terminología del compositor y analista Leon Stein (1962, p. 57), que denomina “partes” a lo que en este trabajo se denomina oración, la versión del vals Quenas presentaría cuatro partes, que son equivalentes a las cuatro oraciones aquí señaladas. En síntesis, la versión de Sol

del Perú corresponde a la forma musical canción y está estructurada en cuatro partes: ABA'C.

En esta forma cuatripartita o cuaternaria se observa que sus tres primeras partes corresponden a una forma tripartita de vals ABA y la cuarta parte, considerada como fuga o *coda*, es según sus subestructuras una pequeña forma binaria AB, que según transcripciones recientes ha sido denominada una forma de *Qashua* (Ver anexo nro. 3. último compás del penúltimo sistema) A continuación una transcripción fraseológica de dicha sección:

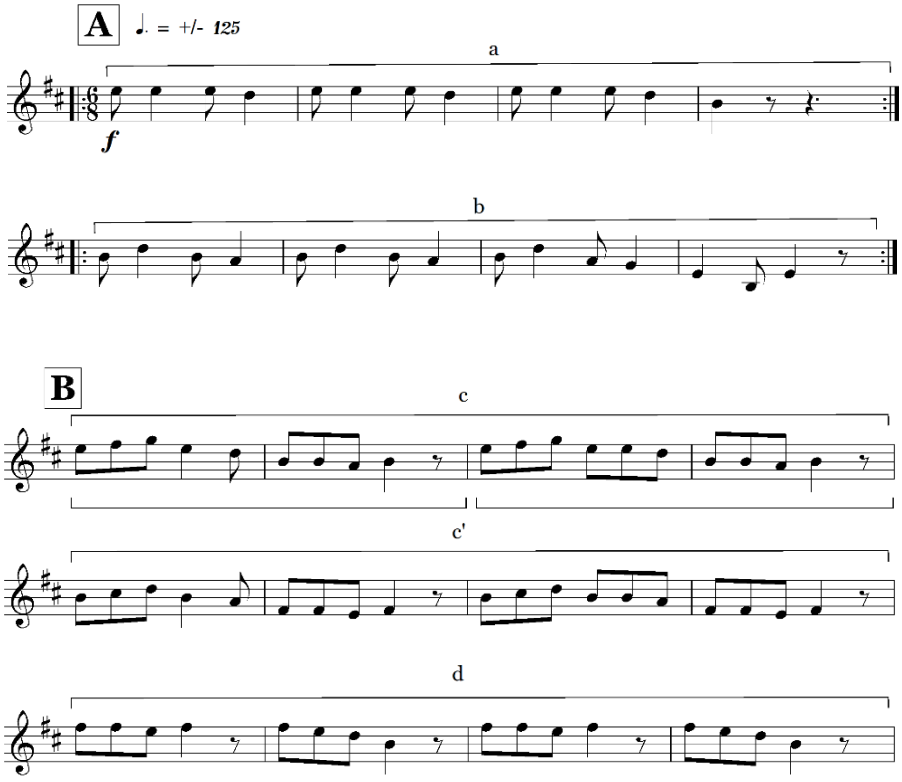



Ilustración 2. Forma musical de la Qhaswa. Fuente sonora: versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripción del autor, año 2020.

Analizando la qhaswa independientemente del vals, se observa que su estructura AB tiene formas internas cuaternarias y ternarias. La sección A consta de dos semifrases de cuatro compases, que repetidas resultan en una forma aabb, luego, la sección B tiene una forma interna cc'd, con semifrases también de cuatro compases, y que están estructuradas con motivos de dos compases que se reiteran.

Como se ha evidenciado, el estándar de tres minutos, como criterio de la industria discográfica, ha generado una reforma sintética en la obra, con tendencia a la simetría, tanto en la forma general como en sus subestructuras. Al mismo tiempo ha propiciado que nuevas subestructuras melódicas se desarrollen, siendo la Q'ashua la más significativa producto de la transcontextualización de una música de salón a una práctica musical andina y de carácter folklórico.

2.2. El Conjunto Sol del Perú y su versión de *Quenas*

La transcontextualización musical también se manifiesta en el uso de instrumentos específicos. También en el cambio de expresión, en la ornamentación, la articulación, la variación melódica y en el uso de nuevas armonías y texturas contrapuntísticas que son implícitas en la musicalidad de los músicos y propia de los instrumentos usados para la nueva versión. A continuación, se desarrolla cada uno de esos aspectos.

2.2.1. La Re-instrumentación

Al ser versionada por un conjunto folclórico, la transcontextualización musical genera diferencias sonoras notables. Para una obra que fue escrita en principio para piano, como el vals *Quenas* de Duncker Lavalle, un primer elemento que denota algunas diferencias es el timbre. A continuación, una transcripción de la introducción de la versión del Conjunto Sol del Perú para notar cómo se ha re-instrumentado la obra en comparación con la misma introducción de la versión original:

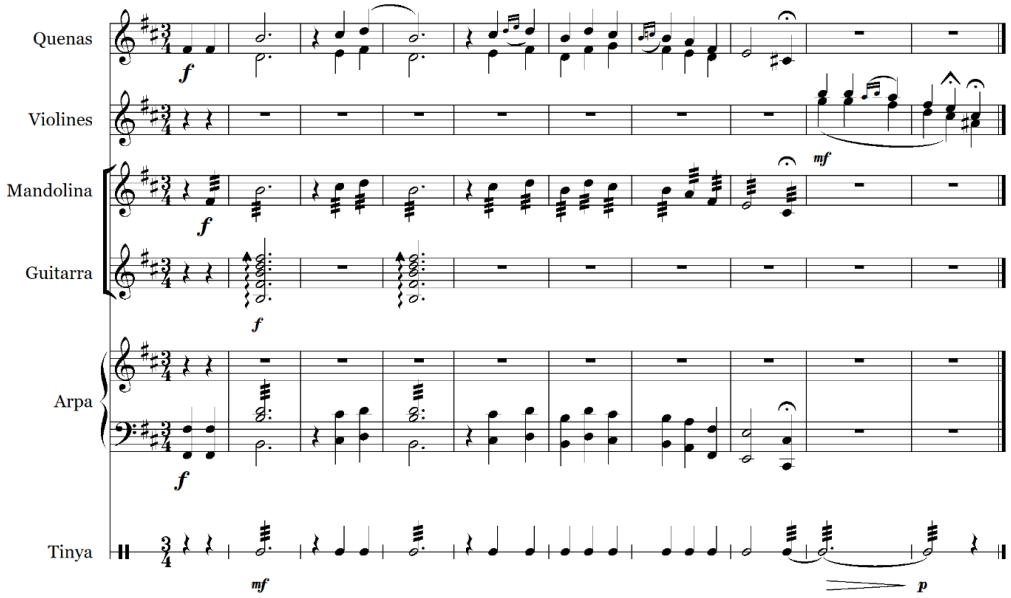



Ilustración 3. Introducción del vals Quenas. Fuente sonora: versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripción del autor, año 2020.

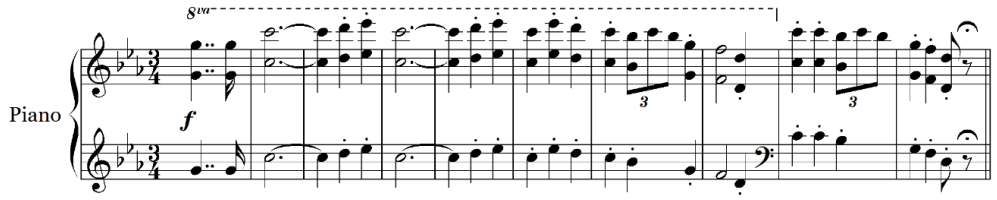



Ilustración 4. Introducción del vals Quenas. Fuente: Lavalle, 1917, p.2. Reelaboración del autor, 2020.

La melodía introductoria, que era en principio a tres voces y en octavas paralelas, presenta en la nueva versión un aumento en su registro, ahora de cinco voces. En el arpa y la mandolina se toca la melodía a tres voces en octavas, y, las dos quenas tocan, la primera, a dos octavas por encima de la mandolina, y la segunda, a intervalos de sexta, tercera y cuarta por debajo de la primera voz. En síntesis, ha crecido la textura, o en términos del compositor y arreglista Enric Herrera (1998, pág. 107), es de mayor amplitud, y a diferencia de su original, ahora tiene acordes y percusión, lo que resulta en una textura homorrítmica.

Otro aspecto es el uso de acordes en una sección donde no fueron planteados originalmente. Tanto el arpa como la guitarra, y ocasionalmente la mandolina y el dúo de violines, cumplen ese rol rítmico armónico, el cual se explica más adelante. Se puede también notar cómo desde el inicio de la obra hay un tratamiento tímbrico y fraseológico significativo de la melodía en la introducción, el cual consta del uso contrastante del timbre mixto del dúo de quenas y la mandolina, con el dúo de violines. También es notable y novedoso respecto a la obra original, el uso de una tinya, que, como instrumento membranófono de percusión, cumple dos roles, el de acentuar la textura homorrítmica y el de generar suspenso y dinamismo en los últimos compases de la introducción.

Como manifestación de la transcontextualización musical en la instrumentación, se evidencia a partir del ejemplo de la introducción, una predilección por el uso del timbre mixto del dúo de quenas y mandolina. Este timbre se usa en los ocho primeros compases, de un total de diez, en la introducción. Esa predilección tímbrica denota una ampliación del sentido andino producto de la reinstrumentación de la obra original.

2.2.2. Las quenas cantan el valse: la ornamentación, articulación y variación melódica

En esta sección se analiza la melodía de la quena en algunos pasajes seleccionados de la versión del Conjunto Sol del Perú, como manifestación de la transcontextualización musical.

En la melodía de la primera quena, ejecutada por el músico Luis Durand Rodríguez, existen articulaciones, ornamentaciones específicas y recurrentes propias de la musicalidad andina en dicho instrumento. A continuación, dos transcripciones, la primera corresponde a la primera oración, y la siguiente a la segunda oración:

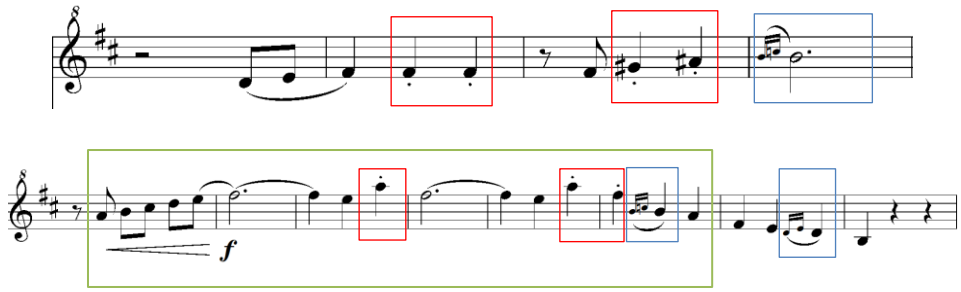


Ilustración 5. Dinámica, articulaciones y mordentes de la melodía en quena. Fuente sonora: versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripción del autor, 2020.

Se observan mordentes superiores ligados, que para su notación se usa la teoría de Dionisio de Pedro Cursá (1999, pág. 188), y se señalan con recuadro azul. Se usan tanto de tono para el usado en la nota re del registro grave como de semitono en la nota si del registro medio. Si se observa la sección anterior, que contiene una transcripción de la introducción, se observará la misma recurrencia a ese tipo de mordente que se están usando en los finales de frase. y forman parte de perfiles melódicos ascendentes y descendentes.

Otra articulación usada con frecuencia es el *stacatto*, visualizada en recuadro rojo, que está presente en la ejecución de notas del registro agudo como la nota la, y para la ejecución de notas con alteraciones accidentales, las que para esta obra son frecuentes en las notas *sol* sostenido y *la* sostenido del registro grave. Así mismo la dinámica *forte,* visualizada *en* recuadro verde, es usada con frecuencia para ejecutar notas del registro agudo y también en los cambios contrastantes de oraciones como al inicio de la oración número dos que contrasta con su precedente número uno.

Una articulación relevante es el *glissando,* que es considerado por De Pedro como un “efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido a otro haciendo oír todos los sonidos intermedios posibles” (pág. 41). Este efecto es usado en la melodía de la quena y se ejecuta específicamente en el final de la segunda oración justo antes de pasar a la oración número tres, a la parte A recordando la terminología de Stein. A continuación, la transcripción:

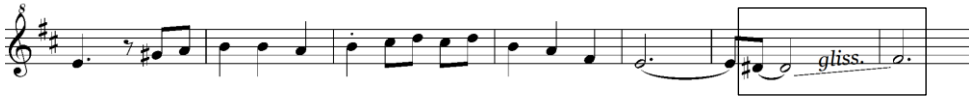



Ilustración 6. Glissando de la melodía en quena Fuente sonora: versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripción del autor, 2020

Cabe recalcar que ese mismo *glissando*, desde la nota, re sostenido hasta la nota fa sostenido y que se toca una sola vez en toda la obra, es tocado al unísono entre el violín y la quena, lo cual produce un timbre característico entre ambos.

La variación melódica es otra característica notable en la versión del Conjunto Sol del Perú. En algunas partes del vals difieren poco de la melodía original, y en otras son mayores las diferencias, habiendo incluso reelaboraciones melódicas. Para el caso particular de la melodía ejecutada en la primera quena, a continuación, dos transcripciones de los mismos fragmentos en ambas versiones:

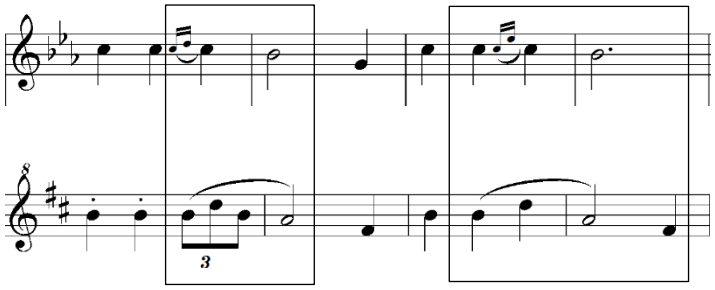


Ilustración 7. Variaciones melódicas en la versión de Sol del Perú respecto a su original. Fuentes: Lavalle, 1917, p.3. y versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripciones del autor, 2020

Esta ilustración corresponde a la semifrase d, de la frase B, de la oración dos. La llegada desde la nota si, hacia la nota, la, del cuarto compás de la versión en si menor, se hace mediante la nota re, generando una breve variación melódica basada en la escala pentafónica de si menor, a diferencia de la versión original que tiene mordentes en intervalos de segunda y de tercera basados en la pentafonía de su tonalidad, do menor, pero de menor duración. En el siguiente fragmento, se observa una variación melódica de mayor contraste respecto a la versión original, y que corresponde al final de la tercera oración:

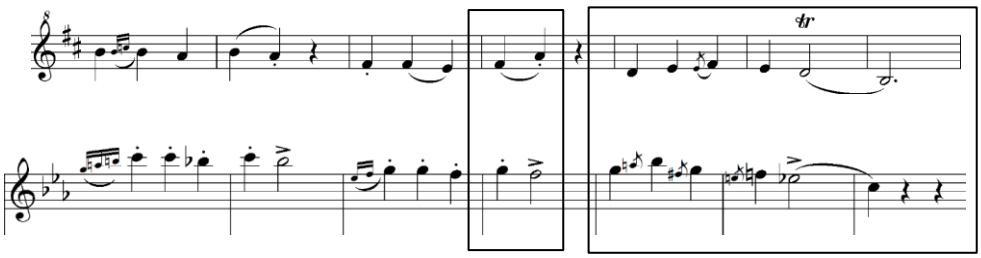


Ilustración 8. Variaciones melódicas en la versión de Sol del Perú respecto a su original. Fuentes: versión del Conjunto Sol del Perú y Lavalle, 1917, p.6. Transcripciones del autor, 2020.

En el cuarto compás se aprecia que en vez de descender como en la versión original, la melodía asciende en un intervalo de tercera menor. Y en el quinto y sexto compás la melodía se dirige por grado conjunto a la nota fa sostenido desde la nota re, en lugar de comenzar en la nota fa sostenido y dirigirse hacia la nota, la, como en la versión original. Vale recalcar que el trino presente en el penúltimo compás de la versión de Sol del Perú también es un ornamento que se va a presentar a lo largo de la obra en la misma nota, re.

Se puede afirmar que el glissando, mordentes, trinos y apoyaturas ejecutadas en la quena en la versión del Conjunto Sol del Perú son propias de la musicalidad andina del quenista cusqueño Luis Durand, ya que estas se encuentran en notas específicas como la nota re, fa sostenido y la nota si en el registro medio y grave, y así mismo, estas se generan en los mecanismos de ejecución de la quena. Dicho de otro modo, la nueva versión de Quenas, producto de la transcontextualización musical, cuenta con aspectos estilísticos propios de la ejecución de la quena, lo cual amplía la significación de lo andino con respecto a la obra original de salón. Finalmente, como referencia a los mecanismos de ejecución y la musicalidad, a continuación, una imagen de LDuis Durand ejecutando la quena.

Ilustración 9 Luis Durand ejecutando la quena durante un concierto de Sol del Perú. Fuente: Videla (s.f) min 6:55

2.3. El arpa reemplaza al piano: modalización de la armonía

La armonía en la versión del Conjunto Sol del Perú, como se pudo observar en la transcripción de la introducción, está a cargo principalmente del arpa y la guitarra. El arpa de los conjuntos folclóricos es un arpa diatónica, de afinación fija, y que dispone exclusivamente de las notas que indica la armadura de la tonalidad. Para el caso de la versión de Sol del Perú, la tonalidad es si menor, para lo cual el arpa dispone de las notas de la escala menor antigua. Esa característica genera acordes estructuralmente distintos de la versión original en el acompañamiento pianístico en las diferentes partes de la obra.

Una progresión armónica notable que se observa es la usada en el acompañamiento previo al inicio de la primera oración, es decir en la transición según lo indicado en el subtítulo 2.a. A diferencia de la versión original, que presenta la progresión, I-V7, primer grado seguido del quinto con séptima de dominante, la progresión en el arpa diatónica resulta en un primer grado seguido del segundo grado, I-II, el cual es disminuido. A continuación, una transcripción de dicho aspecto, con el acompañamiento a la izquierda, y a la derecha una verticalización de las notas armónicas usadas:

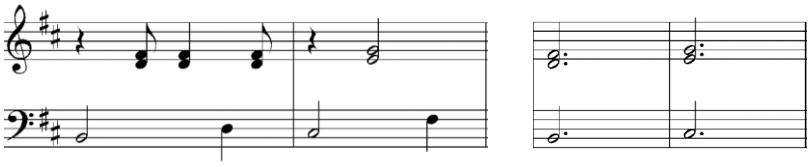



Ilustración 10. Acompañamiento armónico del arpa en el vals Quenas, y su verticalización. Fuente sonora: versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripción y reelaboración del autor, 2020

Esta nueva sonoridad resultante del diatonismo propio del arpa es significativa como manifestación de la transcontextualización musical. Al ser un acorde disminuido, genera más tensión que el acorde de sétima de dominante que se usa en la versión original en las transiciones que enlazan las primeras tres oraciones de la obra.

Un segundo ejemplo se encuentra en la frase B' de la oración dos. En la versión original, en la tonalidad de do menor, se modula momentáneamente a la región del IV grado, fa menor, y usando una progresión basada en la alternancia de tónica y dominante, I-V.

En la versión de Sol del Perú, al aparecer en la melodía los motivos d, e y e' transportados a una cuarta justa superior, se evidencia el mismo criterio de modular melódicamente, en este caso hacia la región del cuarto grado de la tonalidad de si menor; o sea mi menor. Sin embargo, la progresión armónica ejecutada en el arpa consiste en una alternancia entre la tónica y la mediante, I-III. A continuación, una transcripción de dicho pasaje en ambas versiones:

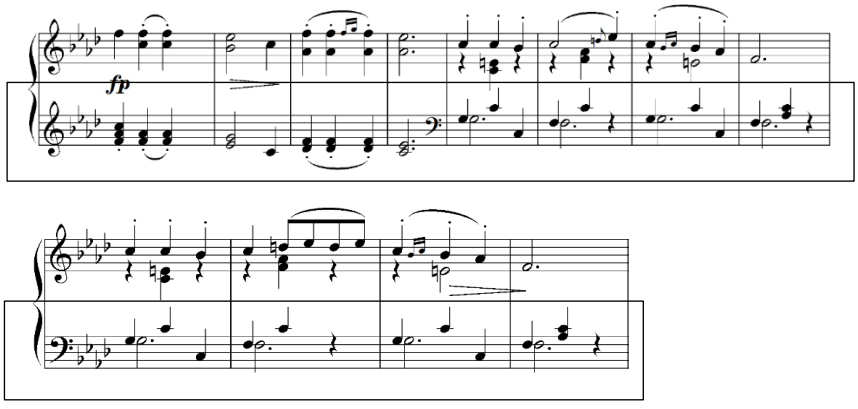



Ilustración 11. Acompañamiento armónico del vals Quenas. Fuente: Lavalle, 1917, p.4. Reelaboración del autor, 2020.

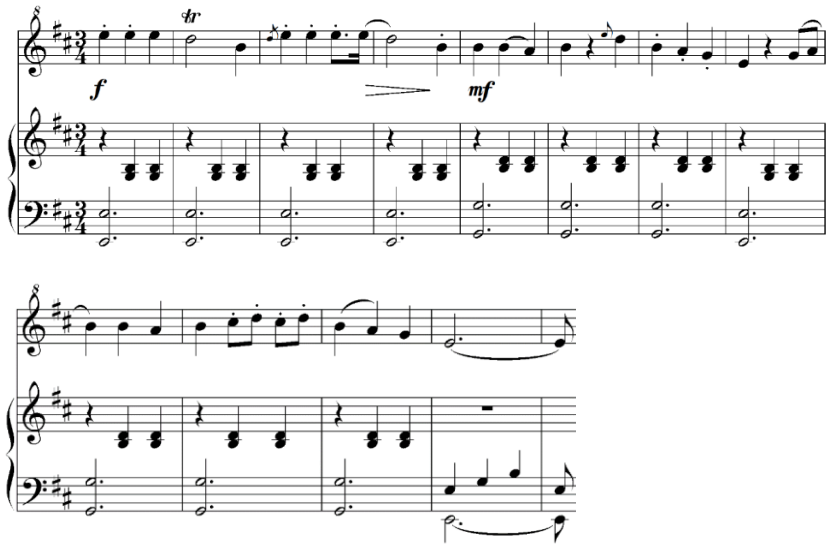



Ilustración 12. Melodía en quena y acompañamiento armónico del arpa en Quenas. Fuente sonora: versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripción y reelaboración del autor, 2020

Como se ha podido apreciar, es notable cómo en la transcontextualización del vals Quenas, se han rearmonizado secciones de la obra respecto a su original, las cuales han partido del diatonismo del arpa de conjunto folklórico. Al usar acordes de distinta sonoridad como el disminuido en lugar del acorde de séptima de dominante, y progresiones como I-III-I en lugar de I-V7-I, se genera un carácter diferente.

CONCLUSIONES

- El proceso de transcontextualización musical del vals *Quenas* se dio, primero por su popularización en los salones arequipeños de finales del siglo diecinueve y mediante la publicación de partituras y grabaciones en gramófono desde inicios del siglo veinte. Luego, producto de la tendencia folclorísta de la industria discográfica en el Perú a mediados de siglo, que vio en la música de los coliseos folclóricos un nuevo mercado potencial, fue el conjunto folclórico que el que consumó el proceso transcontextualizador al reversionar, con diferencias y similitudes musicales, una obra de un contexto anterior en un contexto nuevo.
- El estándar de tres minutos, como criterio de la industria discográfica, ha generado una reforma sintética en la obra, con tendencia a la simetría tanto en la forma general como en sus subestructuras. No obstante, esta síntesis ha propiciado que nuevas subestructuras melódicas se desarrollen, siendo la Q'ashua la más significativa producto de la transcontextualización de una música de salón a una práctica musical andina y de carácter folklórico.
- Como manifestación de la transcontextualización, se observa una ampliación del sentido andino en la instrumentación por el uso del timbre mixto del dúo de quenas y mandolina, también en ornamentos como el glissando, mordentes, trinos y apoyaturas ejecutadas en la quena, y así mismo en algunas variaciones melódicas ejecutadas por el músico Luis Durand. Es su musicalidad, vinculada a los mecanismos de ejecución propios de la quena, lo que hace notable que los ornamentos y articulaciones se den en notas específicas como la nota re, fa sostenido y la nota si en el registro medio y grave.
- La armonía, producto de la transcontextualización presenta un acompañamiento armónico que parte del diatonismo del arpa de conjuntos folklóricos. En sus progresiones se usan acordes disminuidos, como el II en lugar de V7, y progresiones como el I-III-I en lugar de I-V7-I, lo cual genera un nuevo carácter respecto a la obra original.

- La transcontextualización musical como enfoque, puede viabilizar una comprensión de la relación histórico-musical entre dos tendencias artísticas, como por ejemplo y producto de este trabajo, del indigenismo de inicios del siglo veinte y el folklorismo de mediados. Así mismo permite una aproximación a la musicalidad en los músicos y a las técnicas de ejecución usadas por ellos en sus instrumentos.

REFERENCIAS

Alfaro, S. (2015). La música andina como mercado de consumo. En R. Romero (editor), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (1a ed.) (pp. 130-181). Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE de la PUCP.

Borras, G. (2015). El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900-1930). En R. Romero (editor), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (1a ed.) (pp. 47-68). Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE de la PUCP.

Carrasco, O. (2013). *Duncker Lavalle: aportes al análisis y apreciación de su obra.* Arequipa. Recuperado de: http://unlugarbajoelsol.blogspot.com/2013/08/luis-duncker-lavalle-vida-y-obra.html

Cruz, M. (2007) *Vals Quenas Duncker Lavalle*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=tfM53DizCqA

De Pedro, D. (1999) *Teoría completa de la música, volumen 2.* (5a ed.) Madrid: Real Música.

Discogs (s.f.) *Conjunto Sol del Perú - Quenas*. Recuperado de: https://www.discogs.com/es/Conjunto-Sol-Del-Peru-Quenas/master/1353439

Herrera, E. (1998) *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. (3a ed.) Barcelona: Music Distribution.

Hutcheon, L. (2000) *A theory of parody: the teachings of twentieth century*. (2a ed.) Illinois: University of Illinois Press.

Lavalle, D. (1917). *Quenas. Vals característico indígena del Perú: para piano*. Lima: Guillermo Brandes.

Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: Criollos y Andinos.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos ediciones.

Matos, J. (2004). *Desborde popular y crisis del estado. Veinte años después.* Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.

Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En *La música en el Perú*. (2a ed.) (pp. 137-148). Lima: Fondo editorial Filarmonía.

Romero, R. (2001). *Debating the past. Music, Memory and Identity in the Andes*. New York: Oxford University Press.

Romero, R. (2007). *Andinos y Tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global.* Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE de la PUCP.

Robles, I. (s.f.). Especial SOL DEL PERU parte 1 - Luis Durand, programa Miski Takiy. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HyTN6nylyGQ&t=12s

Stein, L. (1962). *Structure and Style. The study and analysis of musical forms.* New Jersey: Summy-Birchard Music.

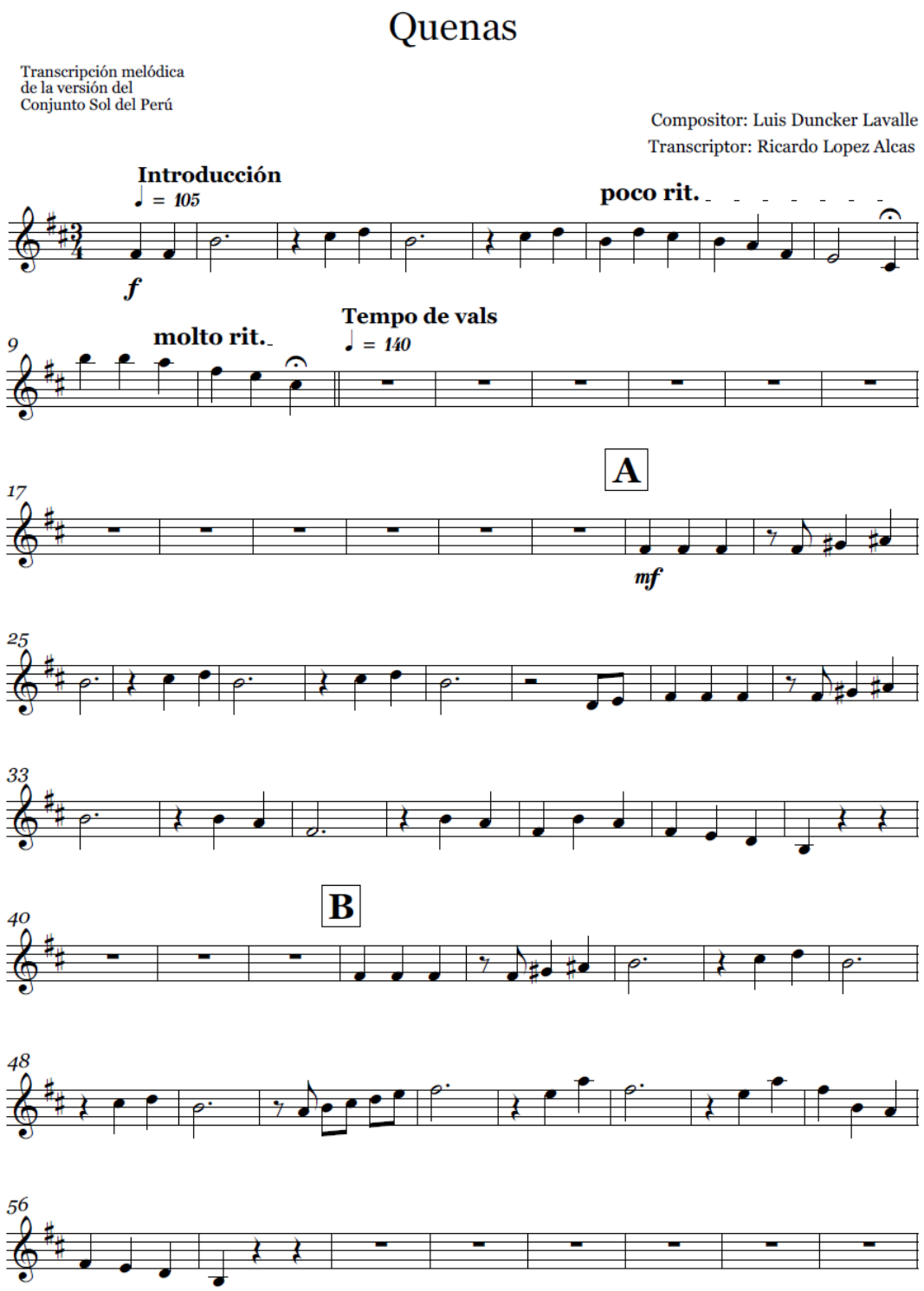
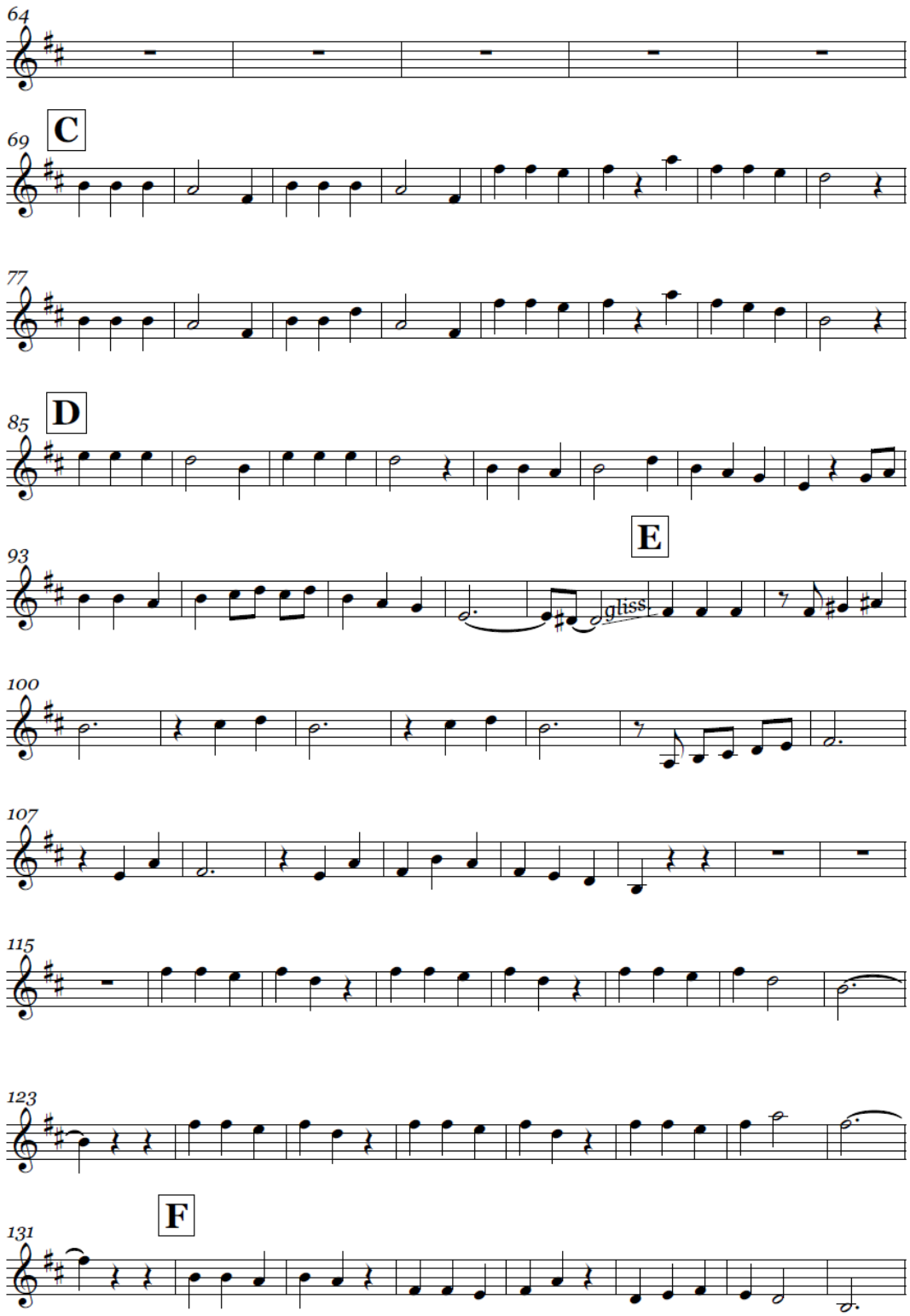
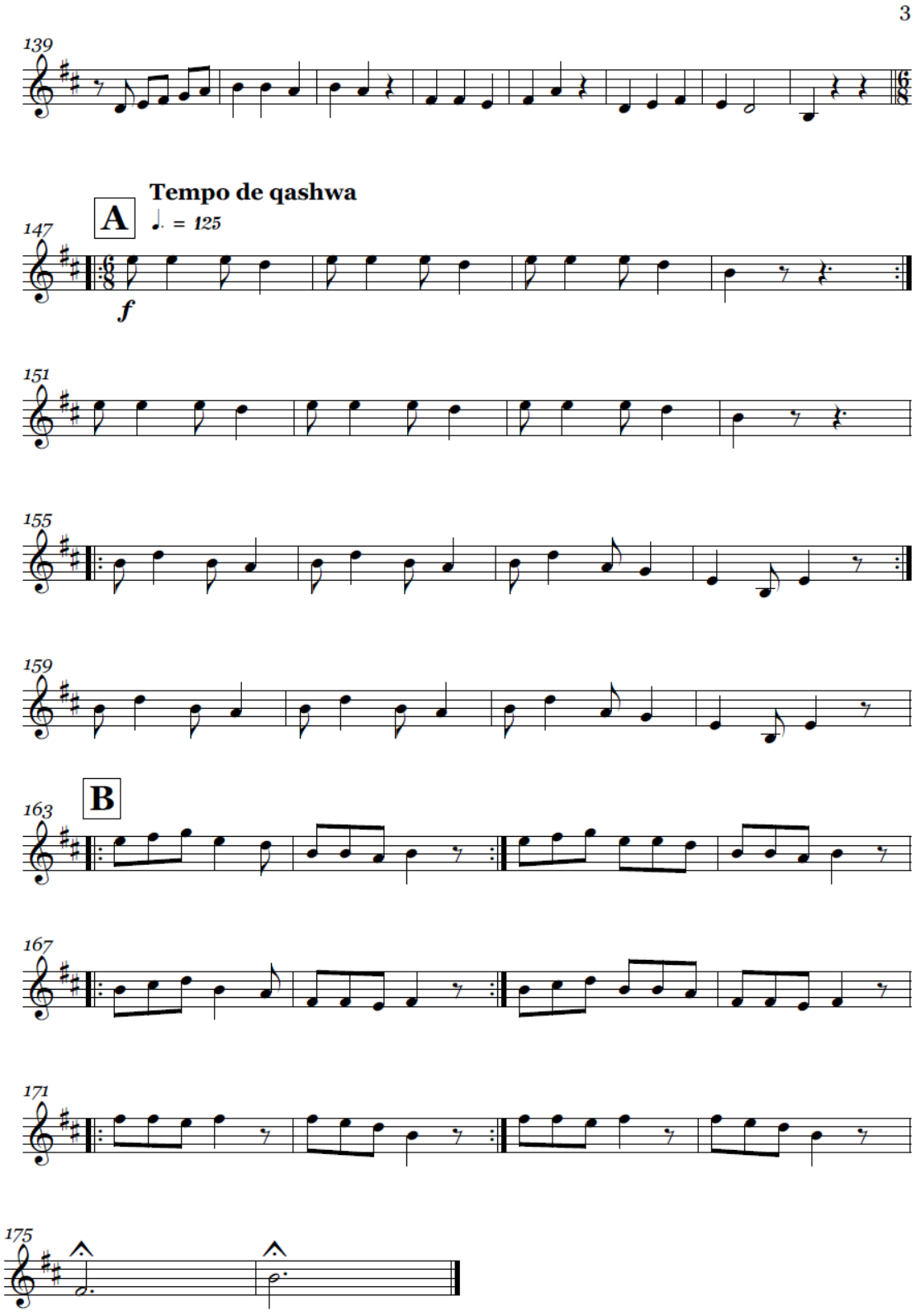
Vera, C. (2007) *El vals arequipeño 1900-1950* (Tesis de doctorado). Universidad Católica de Santa María. Escuela de Postgrado, Arequipa.

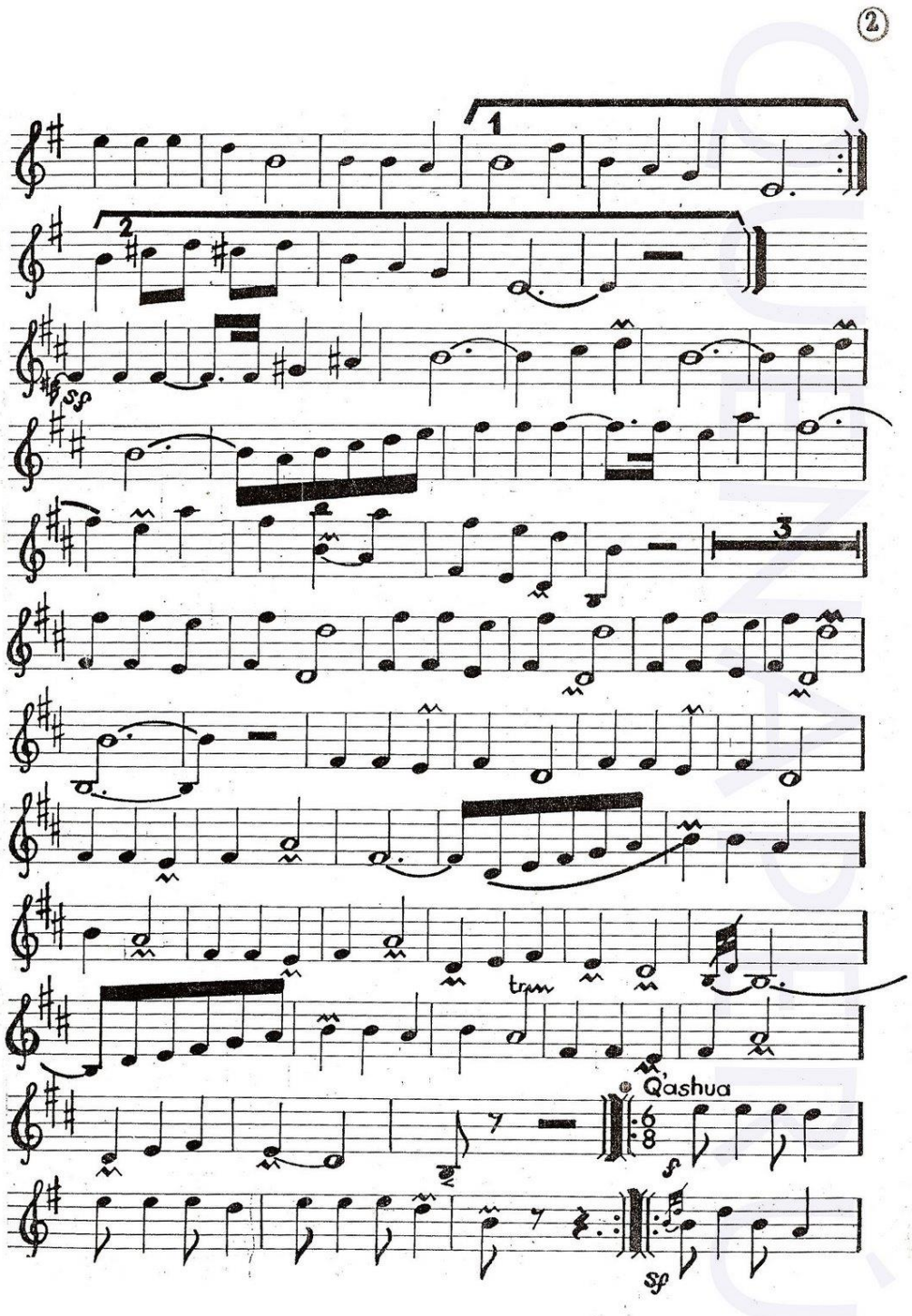
Vega, Z. (2005) *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía (1919-1930)* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional San Agustín, Arequipa.

ANEXOS

Anexo 1. Carátula del disco titulado “Quenas” del Conjunto Sol del Perú

Fuente: https://www.discogs.com/es/Conjunto-Sol-Del-Peru-Quenas/master/1353439

Anexo 2. Transcripción melódica de la versión de Quenas del Conjunto Sol del Perú

64
C
69
77
D
85
E
93
gliss
100
107
115
123
F
131

Fuente sonora: versión del Conjunto Sol del Perú. Transcripción del autor, 2020

Anexo 3. Segunda página de la transcripción del vals Quenas del músico David Pariona

Fuente: *http://quenaperu.blogspot.com/2009/07/quenas-vals-quenaperu.html*

_____

Firma

DNI: 45631699