



INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO
“Daniel Alomía Robles” - Huánuco



“Año de la unidad, la paz y el desarrollo”

INFORME MUSICAL

- **OBRA UNIVERSAL** : ESTUDIO N°12 Op. 10.
- **AUTOR** : FRYDERÝC CHOPIN

- **OBRA LATINOAMERICANA** : LIBERTANGO.
- **AUTOR** : ASTOR PIAZZOLLA

- **OBRA PERUANA** : KASHUA REPUBLICANA.
- **AUTOR** : DANIEL ALOMIA ROBLES

- **GRADUANDO** : ISAC WILLIAMS,
ROQUE NUÑEZ

- **ASESOR** : DR. ROBERTO CARLOS,
CARDENAS VIVIANO

HUÁNUCO – PERÚ

2023

ÍNDICE

	Pág.
CARÁTULA	i
ÍNDICE	ii
1. ESTUDIO N°12 Op. 10	
1.1 SINTESIS DE LA OBRA	03
1.2 ASPECTO HISTÓRICO	
1.2.1 Fryderyc Chopin	04
1.2.2 Los Estudios de Chopin	08
1.2.3 Estudio N°12 Op. 10	10
1.3 ASPECTO MUSICAL	
1.3.1 Aspecto Armónico	12
1.3.2 Aspecto Melódico y/o Estructural	17
2. LIBERTANGO	
2.1 SINTESIS DE LA OBRA	18
2.2 ASPECTO HISTÓRICO	
2.2.1 Astor Piazzolla	19
2.2.2 El Tango	21
2.2.3 Libertango	23
2.3 ASPECTO MUSICAL	
2.3.1 Aspecto Armónico	25
2.3.2 Aspecto Melódico y/o Estructural	32
3. KASHUA REPUBLICANA	
3.1 SINTESIS DE LA OBRA	33
3.2 ASPECTO HISTÓRICO	
3.2.1 Daniel Alomía Robles	34
3.2.2 La Kashua	37
3.2.3 Kashua Republicana	38
3.3 ASPECTO MUSICAL	
3.3.1 Aspecto Armónico	39
3.3.2 Aspecto Melódico y/o Estructural	42
HEMEROGRAFÍA	43

1. ESTUDIO N°12 Op. 10

1.1 SINTESIS DE LA OBRA:

- a) **Título** : Estudio N°12 Op. 10

- b) **Autor** : Fryderyc Chopin

- c) **Forma** : Estudio

- d) **Estructura** : ABA¹

- e) **Género** : Instrumental Académico

- f) **Textura** : Mixta

- g) **Época y estilo** : Romántica / Romántico

1.2 ASPECTOS HISTÓRICOS

1.2.1 Fryderyc Chopin



Acerca de la biografía del compositor y pianista, el Ministerio de cultura Argentina (2021) nos dice que, aunque algunas fuentes indican el 22 de febrero, otras aseguran que fue el 1 de marzo de 1810, cuando el compositor Fryderyk Franciszek Chopin nació en Zelazowa Wola, perteneciente al entonces Ducado de Varsovia. De padre francés y madre polaca, comenzó sus estudios de piano a los cuatro años y, según se dice, a los ocho ya interpretaba en conciertos privados con una destreza deslumbrante. Luego, en el conservatorio de su ciudad, continuó su perfeccionamiento con estudios de armonía y contrapunto.

A sus 19 años, había escuchado en concierto al compositor italiano Niccolò Paganini, de quien quedó impresionado por la íntima relación e identificación que tenía con su violín. Chopin entendió que él mismo también debía entregarse con toda su energía a un solo instrumento. En su caso, el piano. Pero durante ese momento, todavía en algunas ciudades, se esperaba que los compositores compusieran óperas o música para orquesta si querían triunfar. Sin embargo, los críticos lo reconocieron y hasta algunos de ellos lo bautizaron como “el Paganini del piano”. Por otra parte, es durante el Romanticismo y la difusión de las ideas de este periodo, cuando músicos como Paganini o el mismo Chopin mantuvieron firme aquello que ya había comenzado con el Barroco y se consolidó con el neoclasicismo: la música instrumental pensada como arte autónomo, capaz de expresarse independientemente de la participación de la voz humana.

“No me importan las alabanzas locales, habría que ver qué opinión tienen en Viena y en París”, expresó una vez el propio Chopin, entre sus cartas y diarios. Y es que la búsqueda del reconocimiento internacional era algo que lo motivaba y alentaba para probarse como un músico de verdad. Tenía solo 20 años y emprendió un viaje en el que visitó distintas ciudades, sin advertir que ya nunca más regresaría a su tierra. Pero su tierra nunca lo abandonó: en sus polonesas,

mazurcas y melodías, Chopin perpetuó todo su orgullo por el espíritu y folclore polacos.

La primera estadía, en 1830, fue en Viena: una ciudad más que importante para Chopin porque, en aquel entonces, se la consideraba la capital europea de la música. El compositor llegó con sus partituras que, prácticamente, eran todas para piano. Además de las polonesas y las mazurcas, compuso vals y obras basadas en otras danzas que, como aquellas, no son precisamente para bailar, sino más bien para tocar en los salones. Entre ellas, se destacan: *Bolero Op. 19*, *Tarantela Op. 43*, *Eccosaíses Op. 72 n.º 3-5*, *Barcarola Op. 60* y *Nocturne Op. N.º 2*. También había escrito marchas fúnebres y sonatas.

Sin embargo, en Viena, su música no había sido muy bien recibida. En esa época estaban muy de moda los valeses de Johann Strauss y se decía que los que había compuesto Chopin, justamente, no se podían bailar. Por otra parte, había un cierto recelo de los austríacos hacia los polacos, ya que no veían con buenos ojos a aquellos que se rebelaban contra el zar Nicolás I de Rusia; y la tierra polaca estaba en plena batalla. Un tanto deprimido, Chopin continuó su viaje por Europa.

En Múnich, recibió la noticia de la caída de Varsovia ante Rusia; Polonia estaba anexada al Imperio zarista y no había logrado su independencia. El músico tenía 21 años y fue cuando compuso su *Estudio N.º 12 "Revolucionario"*. Generalmente, estos estudios compositivos eran piezas instrumentales breves que servían para ejercitar y entender las destrezas técnicas del instrumento musical. Pero los suyos, como el de otros grandes maestros, eran auténticas obras de arte.

Luego, llegó a París, la otra gran capital. Creía que solo estaría una temporada, pero estuvo hasta el final de su vida. Allí frecuentó a la alta sociedad, a otros grandes artistas como el pintor Delacroix, el escritor Víctor Hugo y otros músicos como Franz Liszt. Tampoco perdió la oportunidad de entablar relaciones con muchos de sus compatriotas polacos que habían huído de la persecución zarista. Algunos de ellos organizaban distintas actividades en pos de la independencia de Polonia. Fue en ese momento cuando varios de los polacos exiliados alentaron a Chopin para convertirse, mediante su música, en un

símbolo nacional de su propia tierra. Antes y ahora, no hay dudas de que el gran patriotismo y nacionalismo polaco de Chopin está en su propia música.

“El compositor se fue de Varsovia cuando tenía 20 años y nunca regresó. A lo largo de su vida, Polonia no existió: fue tragada por Rusia, Prusia y Austria en 1795, y solo se volvió a materializar como país independiente 123 años más tarde”, dijo el periodista de la BBC, Marek Pruszewicz. Y agregó: “El patriotismo de Chopin encontró su expresión en su música, y para los polacos llegó a simbolizar el nacionalismo polaco”.

Uno de sus biógrafos franceses, Michel Deledicque, expresó también: “Salvo unos vehementes apóstrofes escapados de su pluma, cuando una nueva desdicha de Polonia desencadenaba sus iras patrióticas, es difícil percibir en sus escritos algo de las tremendas pasiones interiores que consumían su alma. Por lo general, con sus aristocráticas relaciones, el tono de sus cartas era el de un joven mundano, y frecuentemente trataban de frivolidades poco acorde con el carácter de sus obras. Es que los secretos de su corazón los guardaba exclusivamente para su música, única verdadera confidente suya”.

Gracias a la obra de Chopin, sostiene Pruszewicz, los polacos sintieron una gran identificación y encontraron la encarnación musical de su país.

A los 26 años, Chopin ya había logrado ser el compositor y músico de moda en los salones parisinos. Ese público francés, sobre todo, adoraba sus improvisaciones. Algo que no ocurría en los conciertos: el compositor no solo odiaba las interpretaciones en público (algunos expertos sostienen que su forma de tocar, llena de matices, no era adecuada para las grandes salas), sino que, además, se dice que Chopin padecía de un gran pánico escénico. Para su suerte, según biógrafos como Andre Maurois, Rafael Ortega o el propio Raux Deledicque, Chopin no necesitaba de los conciertos para ganarse la vida como otros músicos: las clases que dictaba a las familias más adineradas le alcanzaban para tener un buen pasar.

Entre ese público fiel que se maravillaba con sus interpretaciones, muchas mujeres quedaban embelesadas con su pasión y talento. Con varias de ellas había entablado relaciones, pero casi ninguna tenía un final feliz. Muchas de ellas terminaban el compromiso debido a la salud o posición económica de

Chopin, quien no era dueño de una inmensa fortuna. Sin embargo, en 1838 llegó a conocer a la autora que escribía bajo el nombre de George Sand. Comprometida literaria y políticamente, una adelantada de su época (una suerte de Victoria Ocampo francesa), abogaba fuertemente por la democracia. Chopin encontró a una gran compañera y estuvieron diez años juntos. Habían viajado a Mallorca donde, según comentan algunos autores, Chopin contrajo la tuberculosis. Por ese motivo fueron obligados a abandonar la isla española. El sufrimiento y la angustia volvían a ser parte de la personalidad del compositor.

“Me lo encontraba a las diez de la noche, pálido, ante el piano, con la mirada perdida y despeinado. Necesitaba unos instantes para reconocernos”, detalló su amante y novelista en uno de sus textos. El compositor no pasaba buenos momentos, pero logró terminar una cantidad de preludios que le habían encargado desde París. Estos preludios no eran introducciones o partes de otras obras más extensas, como solía suceder en la composición musical del siglo XIX, sino que eran piezas notables en sí mismas. Sobre estos, dijo una vez el escritor André Gide: “En ninguna otra parte Chopin se mostró más íntimo”. Finalmente, Sand y Chopin terminaron la relación. Según la escritora, porque el compositor “era dulce, jovial y encantador en sociedad. Pero el Chopin enfermo era desesperante en la intimidad”. El músico volvió a recibir otro golpe que lo desestabilizó aún más.

Sus obras publicadas incluyen 55 mazurcas, 27 estudios, 24 preludios, 19 nocturnos, 13 polonesas y 3 sonatas para piano. Entre otras composiciones se destacan los conciertos de juventud, en *mi menor* y *fa menor opus 11* y *opus 21*, respectivamente, así como una sonata para violonchelo y piano, y 17 canciones.

La autora y musicógrafa del Teatro Colón, Pola Suárez Urtubey, comentó en uno de sus ensayos: “Formado en Mozart, Beethoven y Bach, cuya influencia es evidente, es posible advertir que Chopin fue un genio de la estructuración musical en todos los sentidos, muy particularmente en el de la dialéctica armónica, donde alcanza el nivel más alto de especulación, dentro de una serie muy diversa de obras que van desde las miniestructuras de un preludio o una danza hasta las macro de una sonata o un concierto. Partiendo asimismo de la herencia beethoveniana en lo que se refiere a presurizaciones melódicas y

armónicas o elaboraciones motivicas, llega Chopin a anticipar procedimientos que hoy nos llenan de renovado asombro, a la luz de lo que vino después”.

Y agregó: “Además, se trata de elucubraciones que jamás traicionan la pura belleza sonora. Su propuesta era de un elemental candor: ‘La finalidad última es la simplicidad -declaró en cierta ocasión-. Después de haber agotado todas las dificultades, de haber tocado una inmensa cantidad de notas (...), es la simplicidad la que debe surgir con todo su encanto, como la última perfección del arte”.

Luego de la revolución de 1848, cuando se instauró la Segunda República Francesa, Chopin viajó a Inglaterra, donde tuvo un gran éxito con sus conciertos. Pero el clima no ayudó en absoluto para su salud. Regresó a París donde finalmente, a sus 39 años, murió el 17 de octubre de 1849. Su cuerpo fue enterrado en el Cementerio de Père-Lachaise; pero, por pedido expreso del compositor, su corazón fue depositado en la Santa Iglesia de Varsovia.

1.2.2 Los Estudios de Chopin

El diccionario de la música de Gonzales (2016) nos dice que el estudio es una obra instrumental destinada al perfeccionamiento técnico del ejecutante y basada, generalmente, en una dificultad concreta: arpeggios, trinos, etc. Se desarrolla durante el s. XIX.

Sobre los Estudios de Chopin, Orrin (2022) manifiesta que creó un estilo en el que el piano era el medio para el canto y para todo un nuevo mundo de sonoridad que resultó en muchos elementos ingeniosos, entre ellos la ornamentación extravagante y exquisita que aplicó a sus abundantes inventos melódicos; el uso magistral del pedal sustain; el tempo rubato (la retención y el empuje de la velocidad, con su emocionalismo resultante); las figuras de acompañamiento únicas y amplias que llevaban la sustancia armónica. Musicalmente, Chopin estableció un lenguaje armónico basado en el cromatismo que tendría una enorme influencia en los compositores posteriores, en particular en Liszt y Wagner.

De todas las obras "pequeñas" de Chopin (se pone pequeño entre comillas porque la mayoría de sus piezas cortas son grandes en efecto), los Estudios han tenido probablemente la influencia de mayor alcance en el pianismo. Un estudio se define, en parte, como una pieza diseñada para ayudar a un estudiante en el desarrollo de la habilidad técnica. Al componer dos series de obras así tituladas, doce en cada una, Chopin no ayudó tanto a la técnica como la *exigió*. Y para distanciarse de la mayoría de los escritores de estudio, hizo de sus creaciones poemas de tono asombroso y deslumbrante.

La escritura de los Estudios abarcó un período de unos ocho años; el Opus 10 apareció en 1833, el Opus 25 en 1837. Tres estudios más fueron compuestos en 1839.

El Opus 10 comienza con la atención que capta los arpeggios de largo alcance de la mano derecha, con sus atrevidos estiramientos que exigen la máxima flexibilidad de la muñeca. Incluso en este temible contexto técnico, Chopin se las arregla para descubrir la armonía. Hay dos estudios líricos, el N° 3 y el N° 6, ya que las melodías necesitan una atención especial en la producción. El famoso Estudio "Black Key" (No. 5) hace su encantador trabajo sobre las notas blancas; el ferozmente exigente Estudio de doble nota (No. 7); dos piezas de tono menor - el apasionado No. 9 en Fa menor y el llamado Estudio "Revolucionario", No. 12 en Do menor, el que vitalizó la antigua película *The Picture of Dorian Gray*.

Lacoste (2022) añade, los Doce Estudios de Chopin Op. 10 fueron su mayor logro como compositor, abarcando su último año en Varsovia, su viaje a Viena y los primeros años de París, 1830-1832. Los Estudios son de naturaleza didáctica; cada uno aborda un problema técnico que se telescópica a una sola forma o figura musical. El milagro de estas piezas es que, dentro de los límites técnicos y la brevedad estructural de cada una, Chopin produjo música de gran desafío pianístico y profunda poesía sonora.

El N° 1 en Do se concentra en un patrón de acordes quebrados muy espaciados en la mano derecha sobre los acordes sostenidos en la izquierda.

El número 2 en La menor se ocupa en gran medida de la digitación detallada de los pasajes escalares cromáticos de la mano derecha sobre un acompañamiento escaso.

El N° 3 en E es un estudio sobre el control sostenido de la melodía del legato dentro de un fraseo apropiado. La sección media, un pasaje de cuerda homofónico que desciende cromáticamente, contrasta significativamente con la melodía de legato.

El número 4 en Do menor es una estructura de moto *perpetua* con una figuración igualmente difícil para ambas manos.

El número 12 en Do menor, el llamado estudio "Revolucionario", es un *tour de force* para la mano izquierda con un tema de marcha en la derecha.

Chopin compuso sus Doce Estudios Op. 25 de 1835 a 1837. Fueron publicados en 1837.

El número 5 en mi menor podría describirse como un estudio de la ligereza del tacto y el contraste de las frases.

El número 6 en Sol sostenido menor es un estudio en tercios. Comparte características con el Op. 10, No. 2; sin embargo, la mano izquierda tiene una tarea melódica más difícil en este estudio.

El número 11 en La menor ("Viento de invierno") se abre con cuatro compases (*lento*) añadidos más tarde por sugerencia de un amigo. Sigue un *Allegro con brío* con un tema de marcha en la mano izquierda debajo de figuras rápidas arpegiadas en la mano derecha. Este estudio recuerda al Op. 10, No. 12.

1.2.3 Estudio N°12 Op. 10

Según Wikipedia (2022) el estudio Op. 10, n.º 12 en Do menor, conocido como *Estudio Revolucionario*, es una pieza para piano solo de Frédéric Chopin compuesta alrededor de 1831. Es el duodécimo de su primera serie de

estudios (*Doce Grandes Études*) dedicados a su amigo Franz Liszt. Las dos series de estudios de Chopin, Opus 10 y Opus 25, son conocidas como Estudios de Chopin, aunque el compositor polaco tenga otros tres estudios menores.

El estudio apareció aproximadamente con la Revolución de los Cadetes, el levantamiento de noviembre en Polonia en 1831. Chopin no podía participar debido a su frágil estado de salud, así que descargó sus sentimientos sobre la revolución en muchas piezas musicales de las que la más conocida es este *Estudio Revolucionario*. Chopin dijo más tarde, a propósito del fracaso del alzamiento contra Rusia: "Todo eso me ha causado mucho dolor. ¡Quién podría haberlo previsto!".¹ Por tanto, es de la Revolución de los Cadetes de donde toma el nombre este estudio.

Al contrario que estudios de épocas anteriores, diseñados para enfatizar y desarrollar aspectos técnicos particulares, los estudios románticos de compositores como Liszt y Chopin se han utilizado frecuentemente como piezas de concierto, aunque siguen compartiendo el mismo objetivo de desarrollar la técnica frente al instrumento.

En el caso de este estudio, la técnica requerida en los compases iniciales son escalas rápidas, largas y hacia tonos graves principalmente con la mano izquierda, mientras que la derecha toca acordes que exigen abrir bastante la mano. La duración y la repetición de estas veloces frases caracterizan al Estudio Revolucionario. Aunque las interminables semicorcheas en la mano izquierda suponen el mayor desafío, la mano derecha también debe hacer frente a la polirritmia utilizada con una sofisticación creciente para tocar el mismo tema durante varias frases paralelas seguidas.

El final del Estudio Op. 10 n.º 12 hace referencia a la última sonata para piano de Ludwig van Beethoven, que además estaba escrita con la misma armadura. Se sabe que Chopin admiraba esa sonata. Se pueden comparar los compases 77-81 del estudio con los 150-152 del primer movimiento de la sonata del alemán.

1.3 ASPECTO MUSICAL

1.3.1 Análisis Armónico (indicado en la partitura)

Estudio Op. 10 N°12

Allegro con fuoco $\text{♩} = 76$

enérgico

F. Chopin

The musical score is presented in grand staff notation (treble and bass clefs). It includes the following performance markings and annotations:

- Measure 1:** *fz*, *legatissimo*, *cresc.*, *f*. Roman numeral: Cm: V9.
- Measure 4:** *fz*, *sempre legato con forza*. Roman numerals: IV7, V6/5.
- Measure 7:** *cresc.*, *I*.
- Measure 10:** *passionato*, *f*, *p*, *ap.*.
- Measure 13:** *ten.*, *fz*. Roman numerals: V0 del V/9, V6, V0 del IV/9.
- Measure 16:** *dim.*. Roman numerals: IV3(♭)/6, IV6, 16(♭)/4, V9.

19

p

I

22

cresc. *fz* *ten.* *fz*

V4 del VII
3

25

cresc. *stretto* *fz*

VII6 III V6 del IV V6 del III III b3 VII6 V7 del VII
5 4 4

28

f

VII D#m: IV I

31

C#m: IV I

33

cresc. *cresc.*

V6 Fm: V6 del VII V6
5 5 5

36

V9 I VI

39

I Cm: V4 7

41

V9 IV7 V6 5

44

IV7 V6 5

47

I

50

f p ap

53

p *fz* *p*

V0 del V
9

V6

V0 del IV
9

56

p *p*

IV3 (b)
6

IV 6

16
4

58

p *p* *f*

V9

I

61

p *p* *p*

ap.

f

64

fz *ff* *p*

V0 del V
9

S. N.

IVb3 del IV

V0 del IV
9

67

f *f* *fz p*

b IV 6
4

IVb3 del III

V0 del III
9

III6

70

V6 14 13 N.

73

16 4

cresc.

75

ii V7 V9 del IV

smorz. *sotto voce*

78

IV V9 del IV IV

pp *p.* *pp*

81

V9 del IV IV3(4) IV V4 - 3 del IV

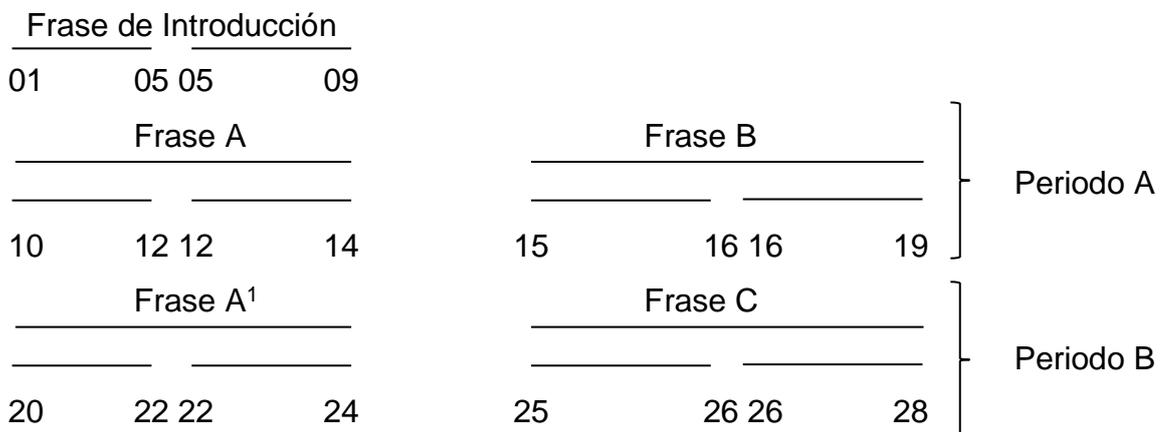
p *ff* *ed appassionato* *fff*

1.3.2 Estructura Formal de la Obra

Tonalidades : Cm - D#m - C#m - Fm

Compás : 4/4

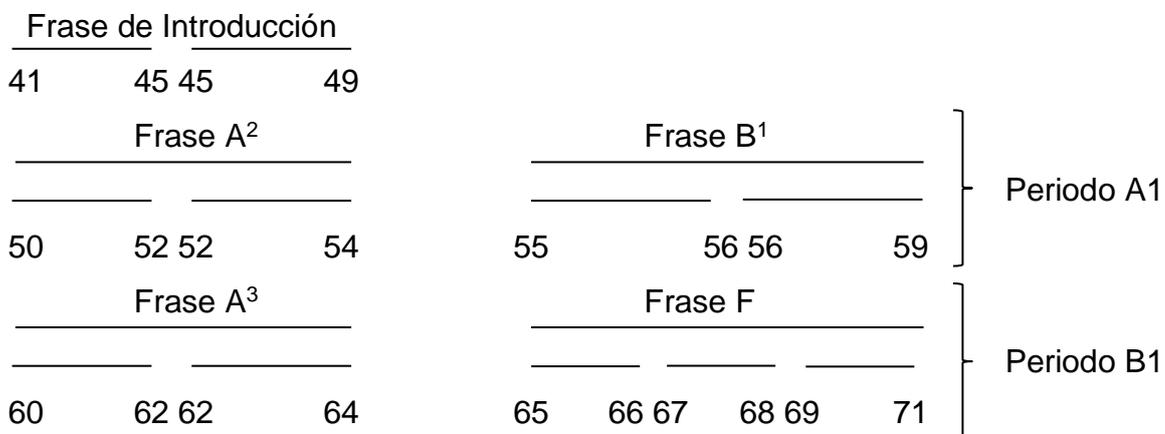
SECCIÓN A



SECCIÓN B



SECCIÓN A¹



72 Puente 76 **CODA** 77 ———— 81 81 ———— 84

2. LIBERTANGO

2.1 SINTESIS DE LA OBRA:

- a) **Título** : Libertango

- b) **Autor** : Astor Piazzolla

- c) **Forma** : Tango

- d) **Estructura** : A-B-A¹

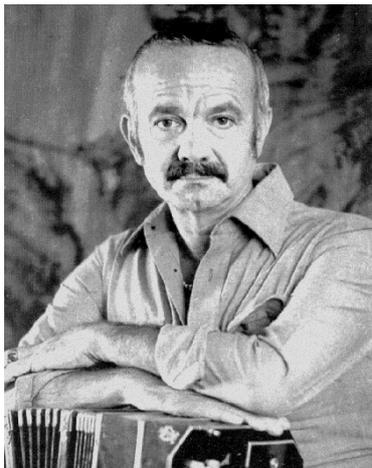
- e) **Género** : Instrumental Popular - Académico

- f) **Textura** : Mixta

- g) **Época y estilo** : Siglo XX / Tango moderno

2.2 ASPECTOS HISTÓRICOS

2.2.1 Astor Piazzolla



Íconos Argentinos (2022) nos dice que, Nacido el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. Fue bandoneonista y compositor.

Su contacto con la música se inició en Nueva York, donde su familia vivió entre 1925 y 1936. A los ocho años, su padre le regaló su primer bandoneón, y comenzó a tomar clases con Andrés D'Aquila; realizó una grabación en acetato con tan solo diez años, sin fines comerciales. En 1933, estudió música con el pianista húngaro Bela Wilda, quien lo introdujo en el universo sonoro de Bach. Al año siguiente, conoció a Carlos Gardel y, rápidamente, entabló una relación amistosa con él. Gardel lo oyó tocar y le ofreció participar y tocar varios temas en la película El día que me quieras; en la cual interpretó a un canillita. También fue invitado a la gira por América en la que Gardel perdió la vida junto a su equipo; pero, dada su corta edad, no viajó por no tener permiso.

En 1936, su familia volvió a Mar del Plata, y Astor participó en varios conjuntos y conoció la obra del sexteto de Elvino Vardaro, que lo influenció de forma definitiva. Decidido a explorar el tango, se mudó a Buenos Aires a los diecisiete años y, al poco tiempo, consiguió su objetivo: ingresar en la orquesta de Aníbal Troilo, primero como bandoneonista de fila y ocasional pianista y, luego, convertido en arreglador de la orquesta. Continuó sus estudios de música académica con Alberto Ginastera y, de piano, con Raúl Spivak. Sus arreglos lo alejaron cada vez más del tango clásico. Hacia 1944, abandonó la Orquesta de Troilo para dirigir la orquesta que acompañó al cantante Francisco Fiorentino hasta 1946, cuando compuso El desbande, considerado por él mismo su primer tango con una estructura formal diferente. Formó su propia orquesta, que disolvió en 1949, y comenzó a escribir música para películas. Se apartó del bandoneón y se acercó al jazz: la búsqueda de un estilo diferente a todo lo llevó

a profundizar sus estudios musicales. Entre 1950 y 1954, compuso obras claramente distintas de la concepción del tango hasta ese momento (*Para lucirse, Tanguango, Prepárense, Contrabajando, Triunfal, Lo que vendrá*), y comenzó a definir su estilo. También en esta época, escribió piezas de música culta, como *Rapsodia porteña* (1952) y *Buenos Aires, tres movimientos sinfónicos* (1953). Por la última, ganó el Premio Fabien Sevitzy, y el Gobierno francés le otorgó una beca para estudiar en París con la famosa pedagoga musical Nadia Boulanger, quien lo convenció de que persistiera en el camino del tango: «Astor, sus obras eruditas están bien escritas, pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca». La beca duró casi un año y, en ese tiempo, formó una orquesta de cuerdas junto a los músicos de la Ópera de París Martial Solal y Lalo Schifrin. Con Schifrin, grabó *Two Argentinians in Paris* (1955).

A su regreso a la Argentina, convocó a músicos de primera línea y formó el Octeto Buenos Aires. Estaba integrado por Enrique Mario Francini y Hugo Baralis, en violines; Roberto Pansera, en bandoneón; José Bragato, en violonchelo; Aldo Nicolini, en bajo; Horacio Malvicino, en guitarra eléctrica, y Atilio Stampone, en piano. Varias versiones del Octeto influyeron de manera determinante en la futura evolución del tango, debido a sus novedades rítmicas y contrapuntísticas.

Cuando murió su padre, en 1959, compuso en su homenaje acaso su obra más bella: *Adiós, Nonino*. En 1960, después de una estadía en Estados Unidos, donde su estilo se presentó como jazz-tango, formó un quinteto por el que pasaron músicos como Elvio Bardaro, Dante Amicarelli, Antonio Agri, Horacio Malvicino, Oscar López Ruiz, Kicho Díaz, Osvaldo Manzi y Cacho Tirao. En 1968, compuso, con el poeta Horacio Ferrer, la operita *María de Buenos Aires*, para once instrumentos, recitante y cantantes femenino y masculino. En 1969, comenzó a escribir, también junto a Ferrer, temas más sencillos para la voz de Amelita Baltar, su pareja por aquellos años. Compusieron ***Balada para un loco***, que se convirtió en un gran éxito popular al que sucedieron otros. En 1972, luego de un infarto, decidió instalarse durante cinco años en Italia. Formó el Conjunto Electrónico, grabó *Libertango* y experimentó su aproximación al jazz-rock. En 1974, grabó *Summit* junto al saxofonista Gerry Mulligan; y, un año

después, tras la muerte de Aníbal Troilo, el disco *Suite Troileana*. En 1976, se presentó en el teatro Gran Rex con su obra *500 Motivaciones*; y, en 1977, con una serie de conciertos en el Olympia de París. En 1978, volvió con su Quinteto y consolidó su fama internacional con giras por Europa, Sudamérica, Estados Unidos y Japón. En 1983, en el Teatro Colón, ofreció una programación íntegramente compuesta por él.

2.2.2 El Tango

Don Quijote (2022) expone que, el tango nació a orillas del Río de la Plata en las ciudades portuarias de Buenos Aires, Argentina y Montevideo, Uruguay, a finales de 1800. Creció gradualmente hasta llegar a ser una mezcla única de personas y tradiciones musicales que crecieron al mismo tiempo. En esta época, las ciudades portuarias recibían grandes olas de inmigración al tiempo que crecían rápidamente. Como la población se volvió más diversa, los estilos de música argentino y uruguayo (que realmente eran una mezcla de música indígena local y española) se unieron a un gran abanico de influencias que iban desde el candombe africano y la habanera hispano-cubana hasta el vals europeo, la polka, el chotis, la mazurca y el flamenco y dieron lugar a nuevos géneros musicales: primero la milonga y después el tango.

El tango comenzó con las clases urbanas más bajas, incluyendo esclavos, inmigrantes y las clases pobres y obreras. La música y el baile comenzaron a tomar forma en las calles y en *conventillos*, donde vivía mucha gente junta en barrios con áreas comunes para que la gente socializase. El barrio de La Boda en Buenos Aires fue uno de los lugares en los que el tango brilló más. Al principio, este baile sensual era famoso en los burdeles, aunque se bailaba entre dos hombres. En cualquier caso, el tango tenía una muy mala reputación y fue despreciado por las clases más altas.

Todo esto cambió después del comienzo del siglo XX, cuando las primeras copias de tango escrito viajaron por el Atlántico. El tango se volvió muy popular en Europa después de la Primera Guerra Mundial, especialmente en París e incluso la burguesía comenzó a bailarlo. Desde que la cultura parisina y la

européa comenzasen a ser exaltadas por las clases altas en Buenos Aires, el tango comenzó a verse de un modo distinto, por lo que, un género que hasta entonces se había considerado vulgar, había sido abrazado por la población en general.

Por la música en sí misma, los primeros tangos eran puramente instrumental. Las primeras bandas de tango estaban compuestas por instrumentos portátiles: flautas, guitarras y violines; pero esta configuración fue evolucionando hasta la *orquesta típica*, que incluye violines, piano, doble bajo y acordeones. El acordeón, inventado en Alemania y llevado hasta Argentina por los inmigrantes europeos, se convirtió en el instrumento del tango por excelencia a finales del siglo XIX. Los cantantes de tango no aparecieron hasta comienzos del siglo XX, cuando comenzaron a poner letras a la música, incluyendo *lunfardo*: palabras muy concretas de la jerga influenciada por lenguas inmigrantes, especialmente el italiano, que comenzaron a formar parte del español hablado en Buenos Aires.

La primera generación de músicos de tango, que tocaron desde finales del siglo XIX hasta la década de 1920, fueron los llamados *Guardia Vieja*. Crearon la identidad y la estructura del tango como género musical y comenzaron a utilizar la orquesta típica. Alguno de los nombres más famosos en esta época fueron Francisco Canaro, Roberto Firpo y Ángel Villoldo. Si quieres saborear un poco de este estilo más temprano, prueba a escuchar *El Entrerriano*, *Unión Cívica*, *La morocha*, *El Choclo* o *La Cumparsita*.

La primera aparición en escena de Carlos Gardel fue como cantante de tango en 1917, cuando cantó *Mi Noche Triste*. El legendario Gardel es conocido por inventar el *tango canción* y su famosa voz jugó un papel muy importante a la hora de popularizar el tango. Pasó a solista en 1925 y se convirtió en una estrella internacional hasta su trágica muerte en un accidente de avión en 1935. Algunas de sus canciones más famosas fueron *Volver*, *Por una cabeza*, *Mano a Mano*, *Adiós Muchachos* y *Mi Buenos Aires Querido*.

Gardel y la aparición del tango canción marcaron la transición entre la Guardia Vieja y la *Guardia Nueva*, que duró desde 1917/1920 hasta 1955 (los estudiosos del tango difieren en las fechas). Julio de Caro, Carlos Gardel, Sofía Bozán, Aníbal Troilo, Rodolfo Biaggi, Carlos di Sarli, Roberto Goyeneche y Francisco Lomuto son los representantes de esta generación. La última parte de este periodo, cuando el tango ya tenía fama en todas partes, fue llamada *La Edad de Oro*, y coincidió con un momento político importante con el nacimiento del Peronismo en Argentina en la década de 1940.

Los clubes de tango comenzaron a cerrar uno detrás de otro entre los años 60 y 70, cuando la música rock llegó hasta los corazones y la mente de los amantes de la música alrededor del mundo, así que el tango fue empujado fuera del foco de atención. Un artista del tango, virtuoso compositor y acordeonista llamado Astor Piazzolla, reaccionó reinventando el género, creando un nuevo tipo de tango llamado *nuevo tango*, influenciado por el jazz y por otros estilos. Muchos puristas criticaron a Piazzolla diciendo que había matado al tango, pero a día de hoy Piazzolla es reconocido como uno de los artistas del tango más famosos y uno de los compositores más importantes del siglo XX.

2.2.3 Libertango

Imaginario (2022) manifiesta que, la canción *Libertango* de Astor Piazzolla fue publicada en el año 1974 en un disco homónimo. Ya desde su título, expresa la voluntad de Piazzolla por abrir el compás de la tradición para que tuvieran cabida los ecos sonoros de una sociedad en transformación como lo era la segunda mitad del siglo XX. El título es, en sí mismo, una aclamación por la libertad musical y por la creatividad.

Ciertamente, Piazzolla no la tenía fácil. La ruptura que supuso su estilo fue muy mal recibida por los representantes de la tradición tanguera. Llegó a ganar el epíteto de “asesino del tango”. El rechazo no se limitaba a una opinión descalificadora.

Algunas emisoras de radio se opusieron a difundir su música y las discográficas temían editarlo ante la crítica vehemente de las "vacas sagradas"

del tango tradicional. No es que no tuviera admiradores en su tierra natal, pero sus adversarios hacían mucho ruido en su contra.

Piazzolla no cedió en su espíritu creativo. Tras años de trabajo constante, en los que había conquistado la complicidad del público más receptivo, y tras su consagración en Europa con el éxito de *Libertango*, Piazzolla logró finalmente que la crítica argentina valorara de manera resuelta su propuesta. Así llegó a convertirse en un icono del tango.

El tema *Libertango* es la introducción del disco y se desarrolla en apenas unos 2:45 minutos. La participación de elementos como la sección de cuerdas, la batería o la guitarra eléctrica, inadmisibles en la concepción del tango tradicional, son parte de la orquesta que acompaña el tema.

Con estos elementos, Piazzolla reafirma su marca de estilo al insistir en una de las rupturas más evidentes: el formato. No sería esta la primera vez en que Piazzolla jugaría con el formato musical, pero en esta oportunidad su concepción habría alcanzado una mayor madurez.

La armonía sería otro de los elementos novedosos de Piazzolla, quien introduce relaciones armónicas propias del jazz y con ello, renueva la sensación auditiva del género, cuya tradición se basaba en la armonía clásica.

Desde el inicio del tema *Libertango*, el bandoneón hace su entrada marcando el pulso y la energía de la pieza. Así, Piazzolla exhibe el primer motivo o tema A, acompañado del bajo eléctrico y la percusión. Poco a poco, se van sumando los elementos de la orquesta, que presentan en el segundo motivo o tema B sobre la misma base armónica, lo que le permite al bandoneón continuar tocando el primer motivo de manera paralela.

Al acabar esta sección, el bandoneón se desmarca para brindar su esplendor melódico y presentar el tema C sobre un desarrollo armónico diferente. Al término de esta exposición, la orquesta vuelve sobre la primera parte y el tema acaba con un *fade out* o fundido.

2.3 ASPECTO MUSICAL

2.3.1 Análisis Armónico (Está indicado en la partitura)

Libertango piano solo

Autor :Astor Piazzolla

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The melody is in the right hand, starting with a *mf* dynamic. The bass line is in the left hand. The first measure has a *mf* dynamic marking. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords. There are accents (>) over the first and third notes of the first and third measures.

Am: I

V2 del V

Musical notation for measures 5-8. The notation continues with eighth notes and quarter notes in the right hand, and chords in the left hand. There are accents (>) over the first and third notes of the first and third measures.

II2

I

Musical notation for measures 9-12. The notation continues with eighth notes and quarter notes in the right hand, and chords in the left hand. There are accents (>) over the first and third notes of the first and third measures.

I2

V0 del VII
9

Musical notation for measures 13-16. The notation continues with eighth notes and quarter notes in the right hand, and chords in the left hand. There are accents (>) over the first and third notes of the first and third measures.

V0

V7

Musical notation for measures 17-20. The notation continues with eighth notes and quarter notes in the right hand, and chords in the left hand. There are accents (>) over the first and third notes of the first and third measures.

I

V2 del V

21

II2 I

25

I2 V del V V0 del VII
9

29

V0 V7
9

32

V0 I V2 del V
9

36

II2 I

40

I2 V0 del VII
9

44

V0
9

47

cresc. **f**

.V4 V Dm: IV6

50

V7 I I7 IV2 V V I

53

C: IV6 b3 V13 I V7 del VI

57

V alt. Del VI

60

Am: V7 #4

62 8va-----

I V7 del V

65 (8)

II7 9 V10 I4 I7 V7d VI 9

69 v

Valt. de V I6 V4 *ff* I

73

V2 del V II2

77

I V

81 -

I V6 del V

85

II6 V7 I7+

89

I2

91

V0 del VII 9

93

V0 V10 I alt V de VII alt

97

V7 d VI VI7 N.7 rit..

101

I7 9 I2 9

105

VI7+

V4
7

109

I7
9

I2
9

113

VI7+

V4
7

117

V

4

3

I7

9

120

I2
9

VI7+

123

V4

126

17
9

12
9

129

VI7+

132

V4
7

134

cresc.

V

I

Estructura Formal de la Obra

Tonalidad : Am – Dm - C

Compás : 4/4

INTRODUCCIÓN

Periodo de introducción

<u>Frase A</u>	<u>Frase B</u>
1 8	9 16

SECCIÓN A

<u>Frase A</u>	<u>Frase A¹</u>	} Periodo A
17 23	24 32	

<u>Frase A²</u>	<u>Frase A³</u>	} Periodo A ¹
33 40	40 48	

SECCIÓN B

<u>Frase B</u>				<u>Transición</u>							
s.f.				s.f.							
49	52	53	56	57	59	60	61	62	65	66	71

SECCIÓN A¹

Periodo de introducción

72	81
----	----

<u>Frase A⁴</u>	<u>Frase A⁵</u>	} Periodo A ²
82 85	86 89	

<u>Frase A⁶</u>	<u>Frase A⁷</u>	} Periodo A ³
90 93	94 101	

CODA

<u>Frase</u>				} Estructura de frase repetitiva
102	105	106	109	
110	113	114	117	
118	121	122	125	
126	129	130	136	

3. KASHUA REPUBLICANA

3.1 SINTESIS DE LA OBRA:

- a) **Título** : Kashua Republicana

- b) **Autor** : Daniel Alomía Robles

- c) **Forma** : Kashua

- d) **Estructura** : ABA

- e) **Género** : Instrumental

- f) **Textura** : Mixta

- g) **Época y estilo** : Siglo XX / Folklore andino del Perú

3.2 ASPECTOS HISTORICOS

3.2.1 Daniel Alomía Robles



Valcarcel (2022) nos dice que, Siendo niño integró el coro de la catedral de su ciudad natal. Al cumplir 13 años, su madre, doña Micaela Robles, dama huanuqueña de ancestros andinos, lo envía a Lima para alentar su talento artístico en el campo de la pintura y las artes manuales.

En 1887, en plena adolescencia, conoció al maestro Manuel de la Cruz Panizo, negro liberto, compositor de música religiosa en varias iglesias y monasterios de Lima, quien lo instruyó en el solfeo y en el canto coral.

Recordando a Panizo, Alomía Robles decía: “Era un negro chivillo, qué elegante y qué fino. Tenía una nariz fina y una boca pequeña y era de ébano. Pocos hombres he visto tan distinguidos como éste. - Aquel negro era un hombre extraordinario de quien no sé por qué no se ha guardado memoria. Era un liberto este negro, era un gran músico, y era un alma extraordinariamente generosa. Cuando llegó la hora de la manumisión – bajo el gobierno de Ramón Castilla, 1854 -, su alma era ya enteramente libre. Al hablarle de él, mi recuerdo no es sino pura gratitud. - Como habíamos acordado, Panizo me enseñaba solfeo, en las noches, y yo iba a cantar en las misas. Él había acaparado todas las actividades musicales sagradas. Para poderlas atender, Panizo contaba con masas orquestales bastante bien dirigidas. Y si nos llena de asombro que un esclavo hubiese podido tener tal temperamento, no es extraño que un negro hubiese sido tan exquisito músico. No sé cómo ha podido olvidarse Lima de una figura tan interesante y tan limeña. Los chilenos lo encontraron tan bueno que se lo llevaron a Chile, pero Panizo prefirió regresar a Lima”.

Poco tiempo después, Panizo contactó al joven Alomía con el maestro Claudio Rebagliati, compositor italiano radicado en el Perú, para los estudios de piano, armonía y composición.

Viajero infatigable desde los 15 años, recorrió el Perú internándose por los más abruptos lugares de su serranía, recogiendo los cantares y música que se transmitían de generación en generación, captando melodías, tradicionales y leyendas de las épocas incaica y colonial, coleccionando instrumentos musicales y ceramios de las antiguas culturas peruanas.

Su amistad con el Padre franciscano español Gabriel Sala en el Monasterio de los Padres Descalzos de San Luis de Shuaron fue determinante para sus orientaciones musicológicas, en la misma medida en que lo fue su amistad con Felipe Pedrell en la Argentina.

En febrero de 1897 contrajo matrimonio con la dama pianista cubana Sebastiana Godoy, hija de banqueros y hermana del poeta simbolista Armando Godoy radicado en París. De esta unión nacieron diez hijos. A los dos años de su muerte acaecida en Nueva York, en 1922, casó Alomía Robles con doña Carmela Godoy, hermana de la difunta, con la que tuvo dos descendientes.

Sus numerosos viajes lo llevaron a traspasar las fronteras de su patria en varias oportunidades, visitando Bolivia, Argentina, Ecuador, Panamá y Estados Unidos, en donde radicó en la ciudad de Nueva York por espacio de 14 años, desde 1919 hasta 1933.

Diversas instituciones y personalidades del mundo artístico norteamericano manifestaron profundo interés por su obra. Mr. Peter H. Goldsmith, director de la división interamericana de la "American Association for International Conciliation"; el maestro Edwin Franko Goldman, director de la famosa banda del mismo nombre; las fundaciones Carnegie y Guggenheim; las Universidades de Columbia y Yale; la Unión Panamericana en Washington y el presidente Harding de los EE. UU. Ese último propuso su ópera "Illa Cori" para ser estrenada en las grandes ceremonias de apertura del Canal de Panamá, en 1914. Lamentablemente, el conflicto bélico frustró el proyecto.

Las casas RCA Victor y Brunswick grabaron en 24 discos sus principales obras. De ellas, la plegaria de la zarzuela "El Cóndor Pasa" es la que alcanzó mayor difusión y fama.

El 16 de junio de 1933 arribó al Callao, regresando a la patria tras prolongada residencia en Nueva York. Afincado en Lima, recibe homenajes, un nombramiento para un cargo público y numerosos estrenos con la orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de su entonces titular, maestro Theo Buchwald.

Atacado de septicemia fallece en Chosica – Lima, a los 71 años de edad dejando inconclusas varias composiciones y el proyecto de un departamento de investigación musical con el compositor puneño Theodoro Valcárcel, artista también de estirpe y vocación andinas.

Daniel Alomía Robles fue un infatigable compositor de honda raigambre andina. Sus conceptos musicales difieren radicalmente del academismo imperante en la época. Fue, sin lugar a duda, el primer compositor peruano y, tal vez, latinoamericano, que basó su trabajo de constructor musical en la investigación y estudio constante de los materiales sonoros nativos, específicamente andinos, es decir aquellos que definen como afirmara González Prada, "...el verdadero Perú... la nación formada por la muchedumbre de indios diseminados por la Cordillera".

Su trabajo creativo encontró en los géneros populares, en la canción y en las breves piezas pianísticas efectivos canales de expresión mezclados en sencillas y espontáneas estructuras formales.

Obviamente, en trabajos más elaborados, obras de cámara, sinfónicas y dramáticas, no pretendió alcanzar las complejidades del convencional desarrollo o variación académicas, propias de las concepciones europeas, pero sí dejó hermosos testimonios de una auténtica búsqueda de expresión musical peruana.

Si, aparentemente, los méritos del recopilador opacaron su genuino talento creador, es necesario establecer que su labor de musicólogo únicamente constituye un sólido complemento y fuente de inspiración para la del compositor.

Alomía Robles no sólo ha legado una estupenda colección de melodías nativas sino ha logrado, como compositor, y ello es trascendente, una propuesta sencilla,

pura y espontánea en el manejo de los materiales sonoros andinos, propuesta visionariamente ligada al quehacer del compositor peruano del mundo contemporáneo.

3.2.2 La Kashua

En las partituras originales de las recopilaciones y arreglos de Alomía Robles, figura la escritura de la palabra iniciando con la letra “K”, pero en otras partituras el autor inicia la escritura de la palabra con la letra “C”. en ninguno de sus escrito Alomía Robles aclara el porque de la escritura en ocasiones con “K” o en otras con “C”. La aclaración anterior no cambia el sentido ni la naturaleza de la música que tratamos en este acapite.

Según Wikipedia (2022), La cachua o cashua (quechua: *cashua*, pronunciación Cuzco-Collao: [qaʃ.wa]) es el nombre que se le da a una danza de orígenes indígenas que es típica de las zonas de Bolivia, Ecuador y Perú. Las crónicas describen a esta danza como un galanteo que se practicaba durante el periodo incaico. Actualmente la instrumentación, coreografías y acompañamiento musical de esta danza es distinto en todas las regiones donde se la ejecuta.

Rivera (2016) manifiesta que es una denominación de origen quechua. Es la manifestación poética musical y la expresión del espíritu. Según Rosa Alarco “la cashua” es el nombre indígena del Huayno”.

Se compone de dos partes: la primera precedida de una corta introducción instrumental de movimientos tranquilos y elegantes. La segunda, la más festiva, donde los danzantes ejecutan el zapateo.

La cashua en épocas pasadas era un baile de mozos para contentar a las mujeres, según lo precisa Fray Domingo de Santo Tomás: “ la cashua maravilloso baile pagano, en el cual florecían las mejores fuerzas vitales de hombres y mujeres, con las noches de luna, con las alegrías de las cosechas y siembra o del apareamiento del ganado o durante otras festividades”.

3.2.3 Kashua Republicana

La publicación denominada “Himno al Sol”, echa por el CONCYTEC, contiene tres tomos en donde se encuentra casi la totalidad del trabajo musical que realizó Alomía Robles; es del segundo tomo de donde se tomó la kashua titulada “Kashua Republicana”, la partitura no contiene indicadores metronómicos ni dataciones referenciales a la fecha de su realización. Tampoco existe información para conocer si la melodía de esta kashua, pertenece a alguna región del Perú en específico, tampoco indica en donde fue recopilada. Tampoco existe referencias sobre el título que figura en la partitura, pero podemos hacer una inferencia y decir que el título hace referencia a que la melodía proviene y representa al sentir popular que se vivenciaba en la época republicana en el Perú.

Las melodías se desarrollan sobre la escala pentatónica, característica del mundo andino peruano, sobre elaboraciones armónicas tonales incluyendo elementos de la escala diatónica, como el caso de semitonos para situaciones de construcción cadencial.

3.3 ASPECTO MUSICAL

3.3.1 Análisis Armónico (indicado en la partitura)

Kashua - Republicana

Arreglo:
Daniel Alomía Robles
(Perú; 1871 - 1942)

Andantino ♩ = (80)

Piano *p*

Dm: I III

7 I III V6 I
#4

13 III VI V^{#3} III I III V7

19 I III VI V^{#3} III I III

25 V7 I VI V2 del IV
#

31

IV6 V6 V7 VI N. V6 I

4

37

V9 VI V IV V2 del IV IV6 V6 V7

43

VI N. V6 I V9

4

49

V I VI III V de III III I

55

VI III V de III III I III V de III

61

III V7 9 I V7

67

I V7 I III VI V[#]3

73

III I III V7 I

79

VI V2 del IV IV6 V6 V7 VI N. V7

85

I V9 I V I

fff

3.3.2 Estructura Formal de la Obra

Tonalidad : Dm

Compás : 2/4

INTRODUCCIÓN

1 3 4 7 8 9 10 12

SECCIÓN A

<u> Frase A </u> 13 16 17 20	<u> Frase A </u> 21 24 25 28	} Periodo A
<u> Frase B </u> 29 30 31 32 33 34	<u> </u> 35 Codeta 38	
<u> Frase B </u> 39 40 41 42 43 44	<u> </u> 45 Codeta 50	

SECCIÓN B

<u> Frase C </u> 51 54 55 58	} Periodo B
<u> Frase C¹ </u> 59 61 62 64	
<u> Frase C² </u> 65 67 68 70	

SECCIÓN A

<u> Frase A </u> 71 74 75 78	} Periodo A
<u> Frase B </u> 79 80 81 82 83 84	

Referencias

- Don Quijote. (10 de Agosto de 2022). *Don Quijote*. Obtenido de <https://www.donquijote.org/es/cultura-argentina/tradiciones/tango/>
- Gonzales, A. (2016). *Diccionario de la Música*. Madrid: Editorial Alianza.
- Íconos Argentinos. (10 de Septiembre de 2022). *Argentina.gob.ar*. Obtenido de <https://www.argentina.gob.ar/secretariageneral/museo-casa-rosada/iconos-argentinos/piazzolla>
- Imaginario, A. (10 de Agosto de 2022). *Cultura Genial*. Obtenido de <https://www.culturagenial.com/es/cancion-libertango-de-astor-piazzolla/>
- Lacoste, S. (2 de Septiembre de 2022). *LA Phil*. Obtenido de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/1657/etudes-op-10-nos-1-2-3-4-12-and-etudes-op-25-nos-5-6-11>
- Ministerio de cultura Argentina. (26 de Febrero de 2021). *Ministerio de cultura Argentina*. Obtenido de <https://www.cultura.gob.ar/fryderyk-chopin-el-musico-que-trascendio-en-clave-polaca-10175/>
- Orrin, H. (2 de Septiembre de 2022). *LA Phil*. Obtenido de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/4399/twelve-etudes-op-10>
- Rivera, E. (7 de Febrero de 2016). *Danzas Folkloricas*. Obtenido de <https://peruviandances.blogspot.com/2016/02/resena-de-la-muliza-cashua-y-ayhualla.html>
- Valcarcel, E. (1 de Octubre de 2022). *Radio Filarmonía*. Obtenido de <http://www.filarmonia.org/page/Daniel-Alomia-Robles-.aspx>
- Wikipedia. (26 de Febrero de 2022). *Wikipedia*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Estudio_Op._10,_n.%C2%BA_12_\(Chopin\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Estudio_Op._10,_n.%C2%BA_12_(Chopin))
- Wikipedia. (21 de Mayo de 2022). *Wikipedia*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Cachua>