

Clara Petrozzi

La música orquestal peruana de 1945 a 2005
Identidades en la diversidad

Tesis doctoral
Universidad de Helsinki
Instituto de investigación de las artes
Musicología

Presentada para su sustentación pública el sábado 12 de setiembre de
2009 a las 10 horas, en el auditorio XII, Unioninkatu 34, Helsinki.

Studia musicologica Universitatis Helsingiensis XVIII
ISSN 0787-4294

ISBN 978-952-52-5977-9
ISBN 978-952-10-5690-1 (PDF)

Editor general: Eero Tarasti

Facultad de Humanidades
Instituto de investigación de las artes
Musicología

Universidad de Helsinki
Finlandia

© Clara Petrozzi
Yliopistopaino, Helsinki 2009

ABSTRACT

Peruvian orchestral music from 1945 to 2005. Identities in diversity

Peruvian music for orchestra has not been studied as a whole before, and is hardly known even by Peruvian musicians and public. The aim of this work is to give a panoramic view of Peruvian orchestral music after 1945, study the particular historical context in which these works were created and to propose the thesis that they reflect the search for a musical identity of its own, be it individual, local, national or Latin American.

Identity is a construction that changes permanently, and individuals can share many identities at the same time. This is a central issue in multicultural societies as the Peruvian, and music is an important mean for constructing cultural identity. The hypothesis of this research is that orchestral work is a medium for Peruvian composers to express their relationship with traditional and popular musics of the country in different ways, from quotation of melodies to a more abstract appropriation of concepts or suggestive title references. Representative works by selected composers, of different techniques, styles or special reception are chosen and analyzed. Research methodology includes analysis of works with various methods according to their stylistic and technical features, in order to find the particular ways in which composers have approached or expressed diverse identities.

The investigation shows that Peruvian orchestral music includes works in the main stylistic trends and using the main compositional techniques of the modernist and postmodern periods. It also shows that the construction and expression of particular identities through the study and use of other Peruvian musical traditions is a constant interest shared by composers of different age and esthetic. In a multicultural society as the Peruvian, characterized by its diversity, different forms of transcultural composition are an important mean of dealing with identity issues in music. This thesis also includes for the first time a list of all orchestral works composed in the country or by Peruvian composers in the period, their composers and genres.

TIIVISTELMÄ

Perulainen orkesterimusiikki 1945–2005. Identiteettejä moninaisuudessa

Perulaista orkesterimusiikkia ei ole aikaisemmin tutkittu kokonaisuudessaan, ja se on vähän tunnettu perulaisten muusikkojen ja yleisön keskuudessa. Väitöskirjan tarkoitus on tarjota yleiskatsaus vuoden 1945 jälkeisestä perulaisesta orkesterimusiikista, sekä tutkia sitä erityistä historiallista kontekstia, jossa nämä teokset ovat luotuja. Päämääränä on myös tarkastella, miten nämä sävellykset heijastavat säveltäjien pyrkimystä oman musiikillisen identiteetin etsimiseen, oli tämä sitten henkilökohtainen, paikallinen, kansallinen tai latinalaisamerikkalainen.

Identiteetti on alati muuttuva rakennelma, ja yksilöt voivat edustaa erilaisia identiteettejä samanaikaisesti. Tämä on keskeinen seikka perulaisessa monikulttuurisessa yhteiskunnassa. Musiikki on vuorostaan tärkeä keino ilmentää identiteettiä. Tutkimuksen hypoteesi on, että orkesterimusiikki on väline, jolla perulaiset säveltäjät ilmaisevat suhteensa maan perinne- ja kansanmusiikkeihin eri tavoin, alkaen melodioiden lainaamisesta aina abstraktiin käsitteiden käyttöön, tai viittauksiin teosten nimissä. Analysoidaan useiden säveltäjien teoksia, jotka edustavat erilaisia sävellystekniikoita, tyylejä tai joilla on ollut erityinen vastaanotto. Tutkimusmenetelmät vaihtelevat riippuen sävellysten tyylillisistä ja teknillisistä ominaisuuksistaan. Analyysin päämääränä on löytää niitä erityisiä tapoja, joilla säveltäjät ovat käsitelleet tai ilmaisseet moninaisia identiteettejä.

Tutkimus osoittaa, että useat perulaiset orkesterisävellykset käyttävät modernin ja postmodernin aikakausien tärkeimpiä tekniikoita ja edustavat niiden erilaisia tyylillisiä suuntauksia. Se osoittaa myös, että erilaisten identiteettien rakentaminen ja ilmaiseminen orkesteriteoksissa tutkimalla ja käyttämällä Perun erilaisia musiikkiperinteitä on seikka, joka kiinnostaa perulaisia säveltäjiä iästä ja estetiikasta riippumatta. Perulaisessa monikulttuurisessa yhteiskunnassa erilaiset kulttuurienväliset sävellystavat ovat tärkeitä käsitellessä identiteettiaiheita musiikissa. Väitöskirja sisältää myös ensimmäistä kertaa laaditut tämän aikakauden orkesterisävellysluettelon sekä säveltäjäluettelon.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	vii
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Temas de investigación.....	5
1.2. Marco teórico y conceptual.....	7
1.3. Metodología.....	9
1.4. Fuentes.....	13
1.5. La música orquestal peruana en la investigación musicológica.....	14
1.6. Estructura de la tesis.....	16
2. IDENTIDAD Y MÚSICA ORQUESTAL PERUANA.....	18
2.1. Música, identidad y política cultural en la sociedad multicultural peruana.....	18
2.2. Historia estructural de la música, musicología posmodernista y estudios poscoloniales.....	26
2.3. Definición de orquesta. Categorías musicales. Nacionalismo musical y uso de elementos nacionales en la música. Regionalismo y latinoamericanismo.....	30
2.4. Relación entre las músicas artística, tradicional y popular en Latinoamérica y el Perú. Composición transcultural.....	40
3. ASPECTOS DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA ORQUESTAL PERUANA.....	53
3.1. Música instrumental en la Colonia: capillas catedralicias y música para teatro.....	53
3.2. Siglo XIX: independencia, romanticismo y primer nacionalismo.....	68
3.3. 1900–1945: posromanticismo, indigenismo, nuevos estilos.....	77
3.4. Las músicas tradicionales y populares peruanas y sus conjuntos instrumentales.....	96
3.5. Análisis del catálogo de obras peruanas para orquesta.....	104
4. 1945–1960. TRANSICIÓN E INICIOS DEL MODERNISMO.....	108
4.1. Transición y neoclasicismo.....	113
4.2. La Generación del 50 y la puesta al día musical.....	120
4.3. Obras orquestales peruanas 1945–1959.....	124
4.4. Ejemplos.....	128
4.4.1. Rodolfo Holzmann: <i>Suite Arequipeña</i> (1945).....	128
4.4.2. Enrique Iturriaga: <i>Canción y muerte de Rolando</i> (1947).....	134
4.4.3. Armando Guevara Ochoa: <i>Danza criolla</i> (1951).....	136
5. 1960–1975: VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN.....	137
5.1. 1960–1968: la vanguardia en el Perú.....	142
5.2. 1968–1975: música y política: revolución y crisis económica.....	143
5.3. Compositores peruanos de música orquestal de 1960 a 1975.....	146
5.3.1. Generación de transición y Generación del 50.....	147
5.3.2. Generación de los 60 y 70.....	160
5.4. Obras peruanas para orquesta 1960–1975.....	163
5.5. Ejemplos.....	168
5.5.1. Enrique Pinilla: <i>Canto para orquesta nro 1</i> (1963).....	168
5.5.2. Enrique Iturriaga: <i>Vivencias</i> (cuatro movimientos para orquesta, 1965).....	171
5.5.3. Celso Garrido-Lecca: <i>Elegía a Machu Picchu</i> (1965).....	175
5.5.4. Edgar Valcárcel: <i>Checán II</i> (1970).....	183
5.5.5. Francisco Pulgar Vidal: cantata <i>Apu Inca</i> (1970).....	187
5.5.6. Walter Casas: <i>Anta karana</i> para órgano eléctrico y cuerdas (1972).....	191
6. 1976–1991: PLURALISMO Y CRISIS.....	193
6.1. Situación política y económica y vida musical.....	195
6.2. Compositores de música orquestal de 1976 a 1991.....	200
6.2.1. Compositores de la generación de transición.....	200

6.2.2. Compositores de la Generación del 50	201
6.2.3. Generación de los 60 y 70.....	204
6.2.4. Nuevos compositores en los años 80	205
6.3. Producción orquestal peruana 1976–1991	208
6.4. Ejemplos.....	211
6.4.1. Seiji Asato: <i>Preludio y Ricercar</i> (1979)	211
6.4.2. Celso Garrido-Lecca: Concierto para violonchelo y orquesta (1989)	212
6.4.3. José Sosaya: <i>Texturas</i> para orquesta (1990–1991).....	216
6.4.4. Aurelio Tello: <i>Otro elogio de Falami</i> (1991).....	224
7. 1992–2005: GLOBALIZACIÓN.....	230
7.1. Globalización, era digital y vida musical	231
7.2. Compositores de música orquestal de 1992 a 2005	234
7.2.1. Compositores de la generación del 50	236
7.2.2. Compositores de la generación de los 60 y 70.....	238
7.2.3. Compositores de la generación de los 80	239
7.2.4. La generación de los 90 y 2000	240
7.3. Producción orquestal 1992–2005	248
7.4. Ejemplos.....	252
7.4.1. Celso Garrido-Lecca: <i>Eventos</i> (1993).....	252
7.4.2. Enrique Iturriaga: <i>De la lírica campesina</i> (1995).....	258
7.4.3. Francisco Pulgar Vidal: <i>Sinfonía Nasca</i> (1996–1997)	265
7.4.4. Sadiel Cuentas: <i>Crónica del Verano, I: Lamento</i> (2000)	270
7.4.5. José Carlos Campos: <i>Cuadros fantásticos andinos</i> (2000–2001)	272
7.4.6. Jimmy López: <i>Carnynx</i> (2001).....	280
7.4.7. Jorge Villavicencio Grossmann: <i>Pasiphaë</i> (2002)	286
7.4.8. Fernando Fernández: <i>El Norte del Sur</i> (2003).....	293
7.4.9. Edgar Valcárcel: <i>Concierto indio</i> para violonchelo y orquesta (2004)	295
7.4.10. Rafael Leonardo Junchaya: <i>Sincronismos II</i> Op. 10 (2005).....	299
8. CONCLUSIONES.....	303
BIBLIOGRAFÍA	313
ANEXO 1. Composiciones peruanas para orquesta 1945–2005.....	342
ANEXO 2. Catálogo de compositores peruanos activos entre 1945 y 2005	361

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación ha sido posible gracias al generoso apoyo económico de la Fundación Finlandesa para la Cultura, la Fundación Niilo Helander, la Universidad de Helsinki y de Arnold Stubin.

Agradezco a todos los compositores peruanos que me han proporcionado entrevistas, partituras, catálogos y grabaciones. Entre ellos debo mencionar a José Carlos Campos, Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga, Rafael L. Junchaya, Jimmy López, Francisco Pulgar Vidal, Pablo Sandoval, José Sosaya, Edgar Valcárcel y Jorge Villavicencio Grossmann. Es imposible citar todos sus nombres aquí, por lo que agradezco a todos los miembros del Círculo de Composición del Perú, y a todos los demás compositores peruanos en el país y el extranjero que han colaborado, todos muy solícitamente, con esta investigación.

He recibido ayuda para conseguir material básico en el Conservatorio Nacional de Música de Lima, en el Centro de Estudios, Difusión e Investigación de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica de Lima, y en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Elsa León me permitió consultar su archivo particular de obras de Luis Pacheco de Céspedes, y Luis Alvarado me proporcionó material sonoro difícil de conseguir de obras de la vanguardia musical peruana. Zoila Vega me facilitó información sobre la música existente en el archivo de la Orquesta Sinfónica de Arequipa.

Agradezco el apoyo de la Universidad de Helsinki, el Instituto de Investigación de las Artes y la sección de musicología, especialmente al profesor Eero Tarasti y a todos los profesores y colegas del departamento, por acoger mi proyecto de investigación. Gracias a Irma Vierimaa por su ayuda solícita y a los colegas del seminario de doctorado en finés, con quienes compartí los primeros años de este trabajo. Me han sido muy útiles los comentarios y sugerencias de Luis Merino y Juan Carlos Estenssoro, quienes revisaron el manuscrito.

Agradezco a todos los compañeros del seminario de investigación en español por leer mis textos y ayudarme a reflexionar sobre varios aspectos de la tesis. Especialmente agradezco a Rafael L. Junchaya por leer y comentar los capítulos principales, por su asesoría en la escritura de los ejemplos musicales y en la edición final del texto, y por su constante apoyo. He tenido el privilegio de tener como asesor a Alfonso Padilla, quien ha dedicado largas horas a la revisión de mi tesis y compartido conmigo sus amplios conocimientos sobre materias musicales. A mis familiares y amigos de Perú y Finlandia, sobre todo a Toni, gracias por su interés y paciencia.

Este trabajo lo dedico a mis hijos Silvana, Adrián, Valeria y Tristán, y a mi madre Annika, puente entre Perú y Finlandia, de quien recibí la música.

1. INTRODUCCIÓN

La música académica¹ latinoamericana ha quedado a la sombra de las músicas populares y tradicionales de la región, cuya influencia se ha extendido a muchas regiones del mundo. Frecuentemente se asume como sinónimo de “música latinoamericana” justamente la música tradicional y popular de la región, ignorando la música académica² o reduciendo su función a “música de las élites”.³

En el Perú la variedad de las manifestaciones musicales de la cultura andina ha generado interés y suscitado un gran número de estudios musicológicos y antropológicos realizados por investigadores nacionales y extranjeros. Las músicas afroperuana y criolla, nacidas principalmente del mestizaje entre las músicas europeas y las africanas, son de gran importancia, a pesar de contar con un menor número de practicantes. Las músicas de los pueblos nativos de la Amazonía peruana, bastante aislados del resto del país, han sido muy poco investigadas. A estas tradiciones musicales hay que agregar géneros nuevos como el jazz y el rock peruanos o la cumbia andina, que tienen una difusión nacional en los medios de comunicación, o, como en el caso de la última, se ha difundido a otros lugares de Latinoamérica. La música académica ha sido, por el contrario, muy poco difundida e investigada.

En este trabajo se estudia la música orquestal peruana desde mediados del siglo XX y principios del XXI como una manifestación artística dentro de una sociedad multicultural. El Perú no es un estado-nación homogéneo,⁴ sino que se caracteriza por una multiplicidad cultural, étnica y lingüística originada por el pasado de colonización que, además, ha dejado lastres de conflictos, diferencias sociales y segregación en la sociedad. Estas secuelas compartidas por los países latinoamericanos, junto al resto de la herencia cultural común,

¹ Otros términos utilizados son *música de tradición escrita*, *música de origen europeo*, *música de concierto*, *música artística*, o en el habla común y en la clasificación de las estaciones de radio, *música clásica*. Todos estos términos son objetables de alguna manera, ya que otras tradiciones también producen música artística y su música es interpretada en conciertos. Al tratar la música peruana de los últimos decenios, el término “de origen europeo” no es pertinente. En este trabajo se utilizará *música académica*, aunque en varios países la academia – los conservatorios– incluye otras tradiciones en sus programas de estudio (música tradicional, popular, jazz). Éste no es el caso aún en el Conservatorio Nacional de Música (CNM) de Lima. Para referencias al estilo histórico musical se usará en esta investigación el término *clasicismo*.

² Por ejemplo, Olsen (2000, Xiii–xviii) menciona en su prefacio la música de la Colonia y a los compositores nacionalistas. Puntos de contacto de las músicas tradicionales y populares y de la música de concierto son mencionados en diversos lugares del libro, pero la música artística no es tratada. El nombre del libro –*The Garland Handbook of Latin American Music*– sugiere sin embargo que trata la música latinoamericana en su totalidad. Un ejemplo de lo contrario es el libro de Gérard Behague (1979) *Music in Latin America: an Introduction*, que trata solamente la música académica.

³ “La cultura de las élites se ha orientado tradicionalmente hacia Europa y los Estados Unidos, incluyendo los estilos clásico, popular y vanguardista de interpretación musical.” [...] “Algunos casos especiales contradicen las generalizaciones fáciles, tales como las comunidades de obreros italianos que son admiradores entusiastas de la ópera italiana del siglo diecinueve, un género apreciado mayormente por una élite urbana.” (Seeger 2000b, 59; todas las traducciones son de la autora.) Si bien la música instrumental fue consumida por la élite, es necesario recalcar que desde los mismos inicios de la Colonia tanto los indígenas como la población de origen africano destacaron en la práctica de la música de origen europeo. Entre ellos, el mulato **José Antonio Onofre de la Cadena** fue organero y maestro de capilla en Trujillo y publicó obras teórico-musicales en la segunda mitad del siglo XVIII (Estenssoro 2001, 25); y el compositor más importante de la época de la Emancipación, **José Bernardo Alzedo** (1788–1878) fue igualmente plebeyo y mulato.

⁴ El Perú es un estado o país independiente que no está formado por una sola nación cultural.

contribuyen a la formación de una identidad regional latinoamericana. Los artistas de la región reflexionan sobre problemas similares, uno de los cuales es el cuestionamiento de una identidad propia en su arte. Así, la música peruana no presenta una sola identidad, sino muchas, dentro de esta realidad multicultural que incluye varias tradiciones musicales.

La música académica peruana es, dentro de la diversidad cultural del país, una expresión minoritaria. Sus orígenes se remontan a la música instrumental de la Colonia, que era interpretada inicialmente por conjuntos pequeños que no eran aún propiamente orquestas. Ésta era música académica, en el sentido de ser escrita y transmitida mediante una enseñanza especializada, además de existir una teorización sobre ella. Fue practicada en las modalidades de música religiosa, de corte y de teatro traídas al territorio peruano desde el siglo XVI por los españoles. La música religiosa era escuchada por todas las clases sociales, y practicada por músicos de origen variado. La música cortesana y palaciega podía ser escuchada por el pueblo sólo en las fiestas grandes, hasta el establecimiento del espectáculo musical con las primeras temporadas de ópera en 1762 (Estenssoro 1989, 40), cuando los conjuntos instrumentales de la época ya eran denominados orquestas (id., 44). La música de concierto sin relación a la liturgia, al baile o a la escena se estableció como un género independiente desde 1814 (id.). El género lírico fue el preferido durante el siglo XIX, junto a la música de salón, de baile y la de concierto propiamente dicha, practicada en eventos organizados por las sociedades filarmónicas fundadas en las ciudades más importantes.

Al iniciarse el siglo XX, los nuevos medios de comunicación y la aparición del cine sonoro, la radio y el disco revolucionaron la práctica musical de las clases altas y medias, causando la desaparición de la práctica doméstica de música de salón y de cámara y de las orquestas de teatro, y la introducción de nuevos géneros populares latinoamericanos y norteamericanos. Los avances técnicos tuvieron una influencia importante en la difusión de algunos géneros andinos y criollos, y de géneros populares de otros países. La música académica, en cambio, quedó restringida a ser practicada y consumida por una élite erudita formada por personas provenientes de distintas clases sociales.

La música orquestal es una de las prácticas más características de la música académica occidental. A la vez, la institución orquestal es altamente dependiente del apoyo externo y así refleja la importancia que se le da a esta música dentro de una sociedad. Por ello, estudiar esta manifestación nos brinda información sobre la función y posición de la música académica dentro de la sociedad peruana.

En el Perú, a partir de la década de 1940, la música académica se institucionalizó en un proceso iniciado por aficionados locales e impulsado por la migración de artistas europeos al Perú antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. A raíz de la guerra también regresaron al país algunos músicos peruanos que habían estado radicados en Europa. La Orquesta Sinfónica Nacional (1938) y el Conservatorio Nacional de Música⁵ fueron los pilares sobre los cuales se inició el desarrollo de una música orquestal peruana propia, pues

⁵ Institución fundada en 1908 con el nombre de Academia Nacional de Música Alzedo y que cambió de nombre a Conservatorio Nacional de Música en 1946. Posteriormente se denominó Escuela Nacional de Música, desde 1972 hasta 1994, año en el que recuperó el título de Conservatorio Nacional de Música. (De Lucchi 2008.)

permitieron la interpretación de obras propias y la formación de compositores en el país. Hasta entonces se había enviado a peruanos escogidos por su talento a estudiar composición al extranjero. A pesar de esta mejoría en ofrecer formación técnica a los músicos, estas instituciones imitaron modelos europeos en sus programas. El estudio de otras culturas musicales peruanas y la búsqueda de expresión de una identidad peruana en la música académica quedaron fuera del ámbito institucional y limitados a una preocupación individual de los compositores.

El período 1945–2005 corresponde cronológicamente a la preeminencia de modos de pensamiento que se reflejan en la música académica en corrientes estéticas conocidas como modernismo y posmodernismo. El primero sigue vigente paralelamente al posmodernismo, desde la paulatina aparición de éste a partir de los años 1960 y 1970.

El año 1945, fin de la Segunda Guerra Mundial, marcó internacionalmente el inicio de un nuevo período en la música académica, cuando la necesidad de renovación vivida en Europa luego de la guerra impulsó el movimiento modernista y vanguardista. En el Perú esta época coincidió, además de la fundación de las instituciones musicales mencionadas, con el inicio de actividades de la primera generación de compositores formada en el país. La fundación de la Orquesta Sinfónica fomentó la creación de obras orquestales y creó la necesidad de orquestar obras peruanas escritas para otros medios. Se puede decir que en esta época se inicia la vida orquestal peruana moderna.

La urbanización y la migración masiva a las ciudades –principalmente a Lima– que se iniciaron desde la década de 1920, cambiaron la forma en que las culturas musicales presentes en el territorio peruano se relacionaban entre sí. Esto ayudó a fomentar un mayor conocimiento de la música andina, ya que durante varios siglos lo andino fue marginado y considerado de menor valor por la clase alta limeña. Recién en las últimas décadas se ha empezado a destacar en el Perú la necesidad no sólo de una convivencia multicultural, sino de un diálogo intercultural que implique reconocer el valor de las culturas diferentes a la propia, sin renunciar a ella (López Soria 2007, 8). Las condiciones mínimas para este diálogo implican, sin embargo, una mejora de la situación de vida de muchos peruanos que todavía está lejos de realizarse.

El proceso de globalización que ha tenido lugar desde fines del siglo XX ha influido en la construcción y expresión de identidades. La globalización ha traído efectos culturales negativos de masificación, uniformización y comercialización de la sociedad. Como reacción a este proceso surgen movimientos que utilizan medios globales como Internet, para trabajar por el fortalecimiento o la defensa de identidades locales o regionales como, por ejemplo, las de las naciones indígenas latinoamericanas. La posibilidad de construir redes de comunicación por sobre las fronteras de naciones y continentes ha resultado en nuevos tipos de instituciones como el Círculo de Composición del Perú. La mayor facilidad en el intercambio de información ha fomentado la investigación sobre muchos géneros o subculturas musicales, y la digitalización ha permitido a compositores de países periféricos presentar más fácilmente su trabajo a colegas y oyentes de todo el mundo.

La música orquestal peruana es poco conocida dentro y fuera de las fronteras del Perú, y existe un gran número de obras que se han interpretado solamente una o dos veces. Gran parte de esta música no ha sido grabada, y las grabaciones existentes son escasas, no están a disposición de los investigadores y el público, o no han sido digitalizadas, estando en peligro de deteriorarse y desaparecer. Las partituras no están disponibles en archivos. Hay muchas obras que se encuentran sin editar y publicar, que sólo se hallan en archivos privados o que están simplemente sin archivar, y corren el riesgo de perderse. Tampoco ha existido un catálogo de las obras existentes ni una instancia dedicada primordialmente al estudio de la música académica peruana,⁶ por lo que los esfuerzos por conocerla han sido dispersos y sin un plan organizado. El Conservatorio Nacional de Música, que cuenta con el archivo más completo del género, no ha fomentado la investigación o difusión de este patrimonio más que en una escala muy pequeña. La carrera de musicología sigue sin concretarse en la práctica, y tampoco se ha podido estudiar hasta estos días en el Conservatorio la carrera de dirección de orquesta. Los directores de orquesta peruanos han estudiado en el extranjero, esporádicamente con profesores visitantes o viajando ellos mismos al exterior, pero perdiendo así oportunidades de trabajar en el país.

Los pocos recursos económicos de la Orquesta Sinfónica Nacional, unidos a una crisis institucional muy larga que se prolonga desde la década de 1970, no le han permitido realizar una política de estrenos y encargos que le correspondería por ley, ni la interpretación regular del repertorio nacional. Lo mismo sucede en las orquestas de otras ciudades. La política cultural del Estado ha descuidado esta área, abandonándola a los esfuerzos de iniciativas individuales.

Las consecuencias de esta situación para la música artística peruana son graves. Los estudiantes de composición se forman sin conocer la tradición composicional del país, y los intérpretes no conocen ni interpretan el repertorio nacional. No existe un debate crítico o musicológico y hay muy poca información dirigida al público sobre este repertorio. Así, los conocimientos que se tienen de la tradición de la música académica en el Perú son muy pocos entre los músicos profesionales y casi nulos en el resto de la población. De esta manera, es poco menos que imposible que esta música se conozca y aprecie. Los compositores e intérpretes de música académica deben enfrentarse a una falta crónica de audiencia y apoyo. Esta situación ha llevado a la emigración de músicos peruanos y a que se piense que no existe un repertorio nacional o que éste sea inferior al extranjero. Todo esto ha redundado en ocasionar una identidad profesional insegura en los músicos peruanos.

La carencia de apoyo estatal está ligada al problema de la identidad cultural. La falta de una política cultural consecuente es un síntoma de la incapacidad del Estado para enfrentar la realidad multicultural peruana y el papel que tienen en ella las diferentes manifestaciones musicales. La música académica cuenta con un status oficial por razones históricas, pero no hay evidencias de que se comprenda la función social que podría y debería tener. Negar la

⁶ El Centro de Estudio, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, fundado en 1994, pertenece a una universidad privada y además no se dedica exclusivamente a la música peruana.

necesidad de su existencia implicaría renunciar a parte de las raíces culturales de la sociedad y del patrimonio que representa la gran cantidad de música académica peruana existente.

1.1. Temas de investigación

La intención de recuperar la historia de la música artística peruana para sus principales actores –los músicos y el público peruanos– relacionan esta investigación con otros trabajos de la musicología latinoamericana, que buscan llenar vacíos en la información que existe sobre la música de la región. Como escribe Dal Farra (2004, 2):

Mantener activa y viva la memoria es un desafío, y seguramente aún mucho más aprender algo de nuestro pasado. Pienso en todos aquellos que experimentaron y crearon, en su trabajo y empeño, en el esfuerzo invertido. Todo ello me lleva a pensar en la importancia de conservar lo que hicimos y aprendimos colectivamente para aprovecharlo en la construcción de nuestro futuro.

Esta investigación aborda la música orquestal peruana del período que va desde el término de la Segunda Guerra Mundial hasta mediados de la primera década del siglo XXI, y lo hace considerándola en su proceso interno de cambio y en sus vínculos con su entorno sociocultural. El punto de partida esencial de la pesquisa es que la música orquestal peruana del período, junto con llevar a cabo procesos de cambios de proyectos estéticos, refleja profundos procesos sociales, políticos y culturales a nivel nacional e internacional, y es un factor de construcción de identidades.

El objetivo fundamental de este estudio es explorar qué es y cómo es la música orquestal peruana de este período, y dilucidar qué significa esta música para sus autores, para la vida musical y para la sociedad peruana, y de qué manera esta música expresa diferentes aspectos de la identidad multicultural peruana. Se averigua qué y cuántas obras para orquesta se han escrito en el Perú desde 1945 hasta 2005 y qué compositores han escrito para este medio. Se busca establecer las obras más importantes, los principales estilos representados y las principales técnicas compositivas utilizadas, qué géneros son favorecidos, qué temática abordan y qué instrumentación orquestal y solística usan.

La investigación reflexiona sobre la inserción de la práctica de la música orquestal en el contexto de la cultura peruana en los últimos 60 años, observando qué situaciones en la vida musical o en la situación económica, política y social tanto peruana como mundial han influido en la cantidad de obras escritas para orquesta, o en la temática y técnica elegidas. Investiga cómo esta relación con el resto de la sociedad ha ido cambiando, cómo se ha reflejado en las obras musicales, y cómo éstas pueden ser una respuesta activa a dicha realidad. Se da énfasis a la presentación de obras, ya que la producción orquestal peruana es prácticamente desconocida, no sólo en el extranjero sino en el propio país. Por este motivo, como parte de este trabajo se incluye un catálogo de las obras orquestales peruanas escritas durante dichos años.

El período estudiado (1945–2005) ha sido elegido por su importancia en cuanto a cantidad y calidad de las obras orquestales producidas, lo cual coincide con la

institucionalización de la música académica y de la vida orquestal. Al no existir mucho material escrito sobre la materia, sobre todo acerca de los últimos veinte años, se ha contado además con la ventaja de poder entrevistar a muchos de los compositores.

Un tema importante tratado en este trabajo es el de la expresión o construcción de identidades a través de la música orquestal: identidades individuales, grupales, locales o regionales, la búsqueda nacionalista de una identidad peruana, o la manifestación de una identidad bimusical. También la postura contraria, que destaca el carácter internacional de la música contemporánea o hasta imita estilos de otras épocas o lugares, revela características identitarias de sus autores. Las identidades se entienden aquí como construcciones que se modifican constantemente, sin ser fijas y permanentes, ni puras o auténticas (García Canclini 2001, 3). Un individuo puede poseer varias identidades que expresa según los diferentes grupos a los cuales está vinculado.

En esta problemática es importante la relación de la música académica con las otras tradiciones musicales peruanas y sus posibles referencias a ellas en las obras. No se exige con ello, sin embargo, que dicha referencia sea necesaria para expresar una identidad peruana en música, ya que no existe una sola identidad peruana que sea común a toda la población, ni alguna tendencia o algún estilo en la música orquestal que represente exclusivamente dicha identidad. Por el contrario, se parte de reconocer la multiculturalidad de la sociedad peruana, cuya identidad consiste precisamente en esta diversidad, dentro de la cual la tradición de música académica es sólo un aspecto. Se entiende también que las culturas que conviven en el Perú de hoy ya son producto de encuentros, mezclas y procesos de cambio. Asumiendo esta realidad, un diálogo intercultural implica la validez de todos los elementos culturales presentes en ella, no sólo de las culturas nativas, sino también de la herencia europea y las influencias extranjeras múltiples.

La composición transcultural, término tomado de Adler (1998), Blake (2005) y Chapman (2006), entre otros, consiste en la hibridización, en el préstamo o alusión o en el sincretismo entre dos o más culturas musicales. Este fenómeno gana importancia internacionalmente en la época de globalización. En el Perú, al igual que en otros países con pasado colonial, la multiculturalidad de la sociedad ha fomentado estas prácticas mucho antes de la era posmoderna. Sin embargo, la manera en la cual estas prácticas se han realizado dentro de la música orquestal pueden revelar muchas veces una jerarquización del material y un uso del poder que representan más una relación colonial que un diálogo intercultural.

Las principales preguntas que surgen son: ¿Qué identidades intentan expresar o construir los compositores en sus obras, y en qué forma lo hacen? ¿Qué elementos extramusicales influyen en la expresión o construcción de identidades por medio de la música? ¿Existe la composición transcultural o intercultural en la música orquestal peruana?

Un objeto secundario de estudio es la historia de la institución orquestal peruana y las relaciones de la música orquestal con diversos actores de la sociedad: instituciones, política cultural, músicos y público. Algunos aspectos de este proceso han debido dejarse fuera de los límites de este trabajo, como por ejemplo la recepción de esta música y la historia de su interpretación.

La extensión del tema impide realizar análisis detallados de obras, por lo cual los ejemplos de obras importantes o representativas presentados se analizan de una manera general, aunque destacando los rasgos esenciales que las caracterizan. Entre ellos se observa los recursos musicales o extramusicales utilizados por los compositores para construir una identidad musical, ya sea ésta local, nacionalista, latinoamericana o universal.

No se incluyen en el objeto de estudio las partituras orquestales de música escénica o para cine, video o multimedia, por incluir aspectos que no pueden ser tratados aquí. De igual manera se dejarán fuera del objeto principal de estudio las orquestaciones de temas de terceros, aún reconociendo su papel importante en la formación de un repertorio orquestal nacional. Tampoco se hará referencia extensa a biografías de compositores, sino que éstas se incluirán en un segundo anexo.

1.2. Marco teórico y conceptual

Este trabajo da una visión panorámica de la música orquestal peruana durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Dentro del marco de la musicología histórica, la teoría de Carl Dahlhaus sobre la historia estructural de la música (ver 2.2.) es un punto de partida para este estudio, que incluye aspectos de historia institucional, contexto social e histórico de la actividad musical y especialmente orquestal en el Perú, análisis musical y estilístico de obras e información biográfica acerca de compositores.

La historia de la música en el Perú está profundamente marcada por su historia colonial y sus consecuencias. Los estudios poscoloniales surgidos durante los años ochenta en Inglaterra y los Estados Unidos buscan develar los desequilibrios de poder persistentes, tanto internacionalmente como dentro de cada sociedad.⁷ En la música académica peruana, los conceptos de colonialismo y poscolonialismo⁸ pueden servir para explicar fenómenos como las reacciones localistas o nacionalistas frente a la dominación ejercida por un centro nacional o internacional, y para revelar el poder ejercido mediante el silenciamiento de ciertos estilos o compositores, según lo plantea Tarasti (1998). Las desigualdades de la sociedad peruana se pueden ver reflejadas también en las posibilidades que han tenido los compositores de diverso origen y extracción social de acceder a una formación profesional en el país y en el extranjero, o a oportunidades de estrenar sus obras. La teoría poscolonial puede contribuir a mostrar cómo es ejercido el poder dentro de la vida musical nacional e internacionalmente.

La musicología posmodernista enfoca su atención en áreas tradicionalmente descuidadas por la musicología histórica y le da importancia a lo periférico y a lo múltiple, cuestionando el canon establecido y ofreciendo un espacio para un punto de vista peruano de la historia de la música propia. Esta perspectiva es compartida en esta investigación, aunque

⁷ Las pautas centrales de las teorías poscoloniales fueron definidas por el palestino Edward Said en su libro *Orientalism* (1978), donde mostraba los vínculos entre ciencias humanas e imperialismo. Este camino fue seguido por académicos indios (G. Spivak, H. Bhabha, R. Guha), surafricanos (B. Parry), árabes (A. Aijaz) y latinoamericanos (W. Mignolo).

⁸ El término poscolonialismo es discutido por implicar que el colonialismo haya terminado; algunos prefieren la palabra neocolonialismo. La diferencia con el colonialismo está en la ausencia de una dominación militar concreta y en el status de país formalmente independiente de la ex-colonia.

se mantiene diferencias de opinión con algunos postulados posmodernistas (ver 2.2.). Por último, cabe señalar que la condición multicultural de la vida musical peruana hace que sea imposible estudiar la música de arte sin referirse también a otras músicas que coexisten con ella. Por ello, es fundamental partir de un concepto de musicología que estudie cualquier aspecto de cualquier música, rechazando la división establecida artificialmente entre etnomusicología y musicología, como señala Padilla (1995, 14–18).

Esta investigación estudia la música orquestal peruana posterior a 1945 como una expresión múltiple de identidades personales y grupales. Como se dijo, el concepto de identidad se utiliza en un sentido filosófico amplio (Hurtado 2007) y se refiere a una construcción flexible, cambiante y no esencialista. La música orquestal puede, pues, incorporar ciertos elementos que el compositor considere representativos de su identidad o de alguna de sus identidades individuales o grupales. Éstos pueden manifestarse también sin una intención explícita del compositor. También los oyentes pueden percibir en la música elementos que los hagan identificarse con ella o características con las cuales quisieran identificarse como individuos o grupos. En esta investigación no se abarca este aspecto de la recepción, sino que el punto de vista se concentra en los aspectos poético (referido al mensaje) y emotivo (referido al emisor) de la comunicación (Monelle 1992, 18).

Los conceptos de nacionalismo (ver Anderson 1993) y latinoamericanismo se utilizarán en relación a esta problemática, refiriéndose a casos de identidades sociales particulares. A lo largo de la investigación se utilizan también las categorías de música académica, música popular, música tradicional y mesomúsica.

El análisis del material de investigación incluye varios aspectos, entre ellos la intención expresada por los compositores en forma verbal o escrita, la elección de temática y material de trabajo, o la forma de trabajar sus obras musicalmente. En el análisis estilístico de las obras compuestas en los últimos sesenta años son relevantes los conceptos de modernismo, pluralismo y posmodernismo, además de otros más específicos relativos a ciertas técnicas o estilos.

El concepto de composición transcultural utilizado por Adler (1998), Blake (2005) y Chapman (2006), ya mencionado, se usa para describir la intención y los métodos de compositores relacionados con dos o varias culturas musicales a la vez. El prefijo “trans” da la idea de movimiento entre las culturas musicales, llevando elementos de una de ellas a la otra o haciéndolo en ambos sentidos. La manera en la que esto se realiza varía desde un bilingüismo musical real hasta un exotismo más superficial. El interés por otra cultura, en principio ajena, puede llevar en casos a una inmersión en ella mediante el estudio musicológico o la práctica musical concreta, que resulta en composiciones de carácter transcultural, que superan este exotismo. Este proceso se puede observar en el trabajo de compositores europeos asentados en el Perú,⁹ quienes se acercaron a las culturas musicales nativas en diferente medida, y en compositores peruanos genuinamente bimusicales¹⁰ o con un conocimiento profundo de otras

⁹ Por ejemplo **Claudio Rebagliati** (1843–1909), **Andrés Sas** (1900–1966) y **Rodolfo Holzmann** (1910–1992).

¹⁰ Es el caso, por ejemplo, de **Daniel Alomía Robles** (1871–1942), **Armando Guevara Ochoa** (1926), **Francisco Pulgar Vidal** (1929), **Edgar Valcárcel** (1932), **Alejandro Núñez Allauca** (1943), **Theo Tupayachi** (1967) o **Federico Tarazona** (1972).

tradiciones musicales.¹¹ El diálogo intercultural sería una situación en la cual las dos tradiciones se relacionan en un plano de igualdad. Hasta qué punto en cada obra se logra superar la mera alusión y cuál es la jerarquía de cada material dentro de la obra es algo que el análisis intenta descubrir en cada caso concreto. Algunos conceptos utilizados por dichos autores en este contexto son los de apropiación (Chapman 2006, Sánchez Fuarros 2005), sincretismo e hibridación (García Canclini 2003), que se desarrollan en el capítulo 2.4.

El término mesomúsica, acuñado por Carlos Vega en los años 60 (1997) y difundido sobre todo por Aharonián (1997), es empleado aquí para designar casos particulares de sincretismo entre géneros, agrupaciones instrumentales o formas musicales (ver 2.3.).

El trabajo busca profundizar en la relación existente entre la música académica y las músicas tradicionales y populares en la obra de los compositores peruanos. Esta relación ha sido muchas veces interpretada como un rezago de una “etapa nacionalista” que deberá anteceder a una verdadera música peruana, haciendo un paralelo forzado con la historia musical europea que no es válido o por lo menos inexacto. El contacto con otras músicas revela aspectos identitarios característicos de la cultura musical peruana, como el bilingüismo musical y cultural que están presentes tanto a nivel individual como grupal y se expresan de muchas maneras.

1.3. Metodología

Para abordar el tema de la música orquestal peruana se ha recopilado un catálogo (Anexo 1) de obras orquestales, compositores y años de composición dentro del período estudiado. A pesar de problemas como obras perdidas o sin fecha y falta de información sobre los compositores, se incluyen todas las obras de las cuales se ha conseguido información.

En el tercer capítulo se elabora una reseña histórica de la evolución de la música instrumental y orquestal en el Perú, desde el siglo XVI hasta 1945. Partiendo de fuentes escritas existentes se recoge información sobre los antecedentes históricos de la institución orquestal peruana, y se explica sus características particulares y las circunstancias históricas que han influido en la vida musical y en la producción de obras para orquesta.

Alrededor del año 1945 la música académica peruana entra a una etapa moderna, en la que las nuevas generaciones de compositores toman un rol activo en el desarrollo de la misma. Como música contemporánea se considera aquí la surgida después de la Segunda Guerra Mundial, si bien no toda la música peruana compuesta después de 1945 pertenece a corrientes estilísticas y técnicas contemporáneas. Este momento ha sido tomado como punto de partida de esta investigación, ya que, además, coincide con la institucionalización de la vida musical en el Perú.

El material recolectado que pertenece a los años 1945–2005 se ha estructurado en períodos de aproximadamente 15 años, que no responden a una decisión arbitraria de dividirlo mecánicamente. Esta periodización corresponde de manera general a ciertas épocas históricas

¹¹ Son numerosos los casos de compositores que han profundizado en las tradiciones andinas a pesar de no ser miembros nativos de esta cultura: entre ellos **Enrique Iturriaga** (1918), **Celso Garrido-Lecca** (1926), **Enrique Pinilla** (1927–1989) y **Seiji Asato** (1940).

que coincidieron casualmente con períodos generacionales, y a ciertos cambios en los proyectos estéticos de los compositores y las técnicas compositivas utilizadas preferentemente.

Los años de 1945 a 1960 corresponden a una etapa de transición y de afirmación institucional, al mismo tiempo que la política panamericanista de los Estados Unidos fomentó ciertas actividades en el campo de la nueva música, ofreciendo becas de estudio y posibilidades de estreno y de publicación de obras a compositores latinoamericanos. En el Perú, los primeros compositores formados en el país inician sus actividades públicas y toman contacto con las nuevas técnicas compositivas que se difunden durante la posguerra.

El período de 1960 a 1975 coincidió con el apogeo de la vanguardia musical en sus diferentes corrientes, y con una politización de la vida cultural, no sólo en el Perú y en Latinoamérica, sino en todo el mundo. La presencia de dictaduras militares en casi todos los países de la subregión influyó directa e indirectamente en muchos aspectos de la vida musical y de la institución orquestal. En el Perú, por ejemplo, el gobierno militar (1968–1975) fomentó la composición de obras de temática nacionalista y, por otro lado, favoreció a músicos nacionales por sobre los extranjeros en los cargos de importancia de las principales instituciones de música académica. La época comprendida entre 1976 y 1991 correspondió a una época de crisis económica, social y política. Los años de violencia interna coincidieron con la vuelta a gobiernos elegidos democráticamente, y a la vez con un pluralismo estético. Por último, el período 1992–2005 está marcado por la globalización y varios fenómenos que la acompañan.

Pinilla (1980, 534) clasifica a los compositores en generaciones según su nacimiento: generación anterior a 1900, la primera, entre 1900 y 1920 la segunda, entre 1920 y 1940 la tercera y los posteriores hasta 1980 en la cuarta. Padilla (1998, 231) a su vez divide la música clásica peruana del siglo XX en tres etapas estilísticas aproximadas: nacionalista de 1910 a 1955, modernista de 1955 a 1980 y pluralista o neonacionalista a partir de 1980. Los límites de épocas o estilos y de generaciones en realidad se superponen. El sistema de clasificación por generaciones tiene cierto fundamento. El haber empezado a componer en cierto momento histórico y en ciertas circunstancias sociales influye en los compositores, en su formación (por ejemplo al estudiar con los mismos profesores de Conservatorio), en su visión del mundo y en las circunstancias materiales en las que crearon su arte.

La edad no es, sin embargo, el único criterio aplicable en el agrupamiento de compositores. Asociarlos según el lugar de origen daría como resultado ciertos grupos que pueden tener en común influencias de las músicas locales, y un sentimiento de integración por encima de barreras generacionales. Si a esto se agrega el problema del centralismo que ha prevalecido y aún prevalece en muchos aspectos de la vida cultural, esta actitud se hace aún más comprensible. En el Perú se ha hablado tradicionalmente de escuelas de composición sobre todo en las ciudades de Arequipa, Cuzco y Puno, y en alguna medida en Trujillo. Por otro lado, la situación socioeconómica de los compositores de provincias ha influido en las posibilidades que tuvieron para continuar sus estudios en la capital o en el extranjero, y a la vez, de hacer conocida su obra.

Otra división geográfica se plantea entre los compositores que residen en el Perú y los que viven fuera del país. Los primeros pueden mantener un contacto más estrecho entre sí,

y comparten el mismo medio ambiente. Los compositores residentes en otros países de Latinoamérica comparten con los residentes en Perú similares problemas en el ejercicio de la profesión y el ámbito de una cultura latinoamericana como un factor identitario importante. Los radicados en el extranjero suelen contar con mayores posibilidades materiales para la composición y con instrumentistas y conjuntos dispuestos a estrenar obras. La problemática de afirmar cierta identidad cultural propia genera muchas veces una reflexión sobre las tradiciones musicales del lugar de origen. La emigración de músicos peruanos, a su vez, ayuda a la difusión de obras, géneros y estilos peruanos en el extranjero. Esta movilidad se ha intensificado en las últimas décadas, por lo cual estos aspectos tienen relevancia al tratarse la música más reciente.

El método de trabajo de este estudio consiste primeramente en describir el contexto mundial y nacional de dicha época, y qué eventos o tendencias se dieron en la vida musical peruana que determinaron de alguna forma la práctica de la música orquestal. Se registra qué compositores escribieron para el medio orquestal en el lapso estudiado; qué y cuántas obras se escribieron; y, de una manera muy amplia, qué estilos representaron o qué técnicas utilizaron. Para ello se utilizan las fuentes escritas y las grabaciones y partituras disponibles. Las actividades de los compositores de música orquestal y su evolución estilística se van siguiendo de un capítulo al otro sin detallar en datos biográficos, concentrando el enfoque en el aspecto de su música orquestal y en opiniones del autor sobre su estética, sobre la relación de su música con otras culturas musicales peruanas o sobre aspectos técnicos de su trabajo.

Partiendo de los listados de obras y de las partituras y grabaciones se analizan los nombres y la temática de las mismas, su posible relación con las otras tradiciones musicales del Perú y otras características como forma, género, instrumentación y textos utilizados. Factores extramusicales, como el título dado a una obra, revelan en algunos casos una intención de identificación con algún elemento cultural específico (E. Valcárcel: *Responso a un karabotas*), referencias geográficas (**Miguel Oblitas** (1964): *Markahuasi*), a lo local (Holzmann: *Concierto para la ciudad blanca*), a formas musicales peruanas (**Ernesto López Mindreau** (1892–1972): *Marinera y tondero*) o a la idea de unidad en la diversidad, refiriéndose a varias tradiciones en la misma obra (Pinilla: *Suite peruana*). En las obras vocales, la elección del texto determina en gran parte la identidad expresada por la obra (Iturriaga: *Canción y muerte de Rolando*; Pulgar Vidal: *Cantata Apu Inqa*). La inclusión de instrumentos no sinfónicos como el charango, las zampoñas o el cajón, su uso solístico o su imitación mediante el instrumental clásico, son recursos que crean un lazo entre la obra y tradiciones musicales específicas. En otros casos, el análisis revela el uso de citas o alusiones a dichas tradiciones mediante elementos melódicos, armónicos, rítmicos y de color.

La identificación con la tradición europea también se halla presente y utiliza similares recursos: alusiones en los nombres (**Espartaco Lavalle** (1974): *Fantasia Rigoletto*), uso de formas musicales características (**Teófilo Álvarez** (1944): *Divertimento clásico*), citas (de la *Pasión según san Mateo* de Bach en C. Garrido-Lecca: *El movimiento y el sueño*) y otras maneras. Por último, también la intención identitaria universalista o internacionalista se

encuentra a varios niveles tanto musicales como extramusicales. En gran parte de casos estas diversas identidades están combinadas, expresando cierta dialéctica entre la identificación con la tradición occidental europea y una o más tradiciones locales.

En cada capítulo se presentan algunas obras orquestales del período. Los ejemplos de cada época han sido seleccionados según varios criterios. En primer lugar, se trata de obras de importancia para la música de la época tratada, ya sea por utilizar cierta técnica, por su valor estético, por su recepción en el momento de su estreno o más tarde, por haber tenido una difusión especial, o por ser de alguna manera representativa de algún autor, de alguna época o de alguna manera de enfocar la composición orquestal en relación a las músicas populares y tradicionales peruanas. En segundo lugar, el de la disponibilidad material de la partitura y preferentemente de una grabación.

El análisis de las obras presentadas como ejemplos hace uso de una diversidad de aproximaciones. Se busca el método que mejor se adapte a las características de cada obra particular, su estilo y las técnicas compositivas utilizadas. Los análisis son breves y se concentran en revelar los rasgos principales de las obras. Cada obra puede ser enfocada desde el punto de vista del autor (estética, intención, análisis propio) por medio de entrevistas y análisis de textos; o de la obra en sí misma, mediante el estudio de la partitura y de la grabación, analizando las estructuras y técnicas utilizadas y su resultado sonoro; y por último se buscará dar una interpretación del significado de la obra dentro de la producción del autor y de la música peruana en general.

El discurso de esta investigación alterna enfoques que se concentran sucesivamente en la vida musical como parte de la cultura peruana, en la estructura institucional de la música académica, en las obras y en los estilos y técnicas compositivas utilizados. El énfasis y el punto de vista varían a lo largo del texto.

El índice acústico utilizado es el recomendado por RILM y la Asociación de Acústica de América (ASA), que ubica el do central del piano como do⁴, pero adaptado a la nomenclatura en español. Todos los nombres de notas y tonalidades van en minúsculas.

El sistema de notación de la instrumentación es el usado generalmente. Los números anteriores al guión indican las maderas, los posteriores al guión los metales, la percusión (timbales aparte, y luego el número de músicos requeridos para la percusión) se indica luego de los metales, y las cuerdas –de ser necesario– están indicadas por cinco cifras representando la cantidad de cada parte (primeros violines, segundos violines, violas, violonchelos y contrabajos). Otros instrumentos requeridos y solistas están indicados luego de las cuerdas: maderas–metales, percusión, cuerdas, otros, solistas.

Los principales instrumentos auxiliares (flautín, corno inglés, clarinete bajo, contrafagot, tuba wagneriana, corneta y eufonio) están junto a sus instrumentos respectivos con una d si el mismo músico dobla el instrumento auxiliar, o con un + si se requiere a otro músico para tocarlo.

Los nombres de los compositores peruanos o extranjeros residentes en el Perú irán en **negrita** la primera vez que se mencionan en el texto principal, y cuando se traten de manera especial en los siguientes capítulos. Los compositores y otros personajes extranjeros serán

citados con nombre y apellido la primera vez que se mencionan, sin negrita y sin mención de años de nacimiento.

1.4. Fuentes

El material primario de investigación consiste en partituras de música orquestal peruana recolectadas en distintos archivos y proporcionadas por los compositores mismos. Existen muy pocas grabaciones comerciales de estas obras. Los archivos sonoros más importantes en el campo de la música académica son el de Radio Filarmonía y el del Conservatorio Nacional de Música. Fundación Telefónica ha inaugurado una Sonoteca que archiva obras de música electrónica.¹² Algunas grabaciones han sido facilitadas por los compositores, otras obras se han podido escuchar a través de Radio Filarmonía, y algunos compositores han publicado ejemplos sonoros con extractos de sus obras en Internet.

El principal archivo de partituras es el del Conservatorio Nacional de Música. Otros son el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional y los archivos de las otras orquestas y los demás conservatorios y escuelas de música del país. El Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Universidad Católica de Lima guarda en su archivo todas las obras de Rodolfo Holzmann y parte de las de Andrés Sas. El archivo personal del compositor y musicólogo Enrique Pinilla también ha sido donado a dicha universidad (Harth-Bedoya 2008). La Biblioteca Nacional también cuenta con algunas partituras en sus colecciones. Gran cantidad de material musical se encuentra en archivos privados. Algunos compositores han hecho donaciones de su producción a archivos de universidades extranjeras: Armando Guevara Ochoa a la Universidad de Duke, y Edgar Valcácel a la Texas Christian University (id.).

Una parte importante del material son las entrevistas hechas a compositores tanto por la autora como por terceros, incluyendo algunas inéditas y otras publicadas en varios medios. Algunos compositores han brindado información solicitada a través de comunicaciones personales. Otra fuente central son las páginas personales de los compositores en Internet, y las páginas y listas de interés de asociaciones diversas. Tanto los compositores como las instituciones musicales peruanas han colaborado con este trabajo.

El catálogo de obras orquestales peruanas del período y el directorio alfabético de los compositores de música artística activos durante el mismo (Anexos 1 y 2) se han elaborado a partir de las partituras encontradas en los archivos y de la información disponible en fuentes escritas, además de los catálogos individuales.¹³

¹² <http://centro.fundaciontelefonica.org.pe/sonoteca/sonoteca.html>.

¹³ El catálogo de obras orquestales desde la Independencia (1821) se puede consultar en internet en <http://http://sites.google.com/site/clarapetrozzi/>. En el catálogo en línea se puede completar paulatinamente los vacíos que presenta, corregir errores y añadir información sobre obras nuevas; por lo cual, la versión impresa aquí o los datos numéricos presentados pueden ser algo diferentes a la versión en línea.

1.5. La música orquestal peruana en la investigación musicológica

Los estudios musicológicos peruanos tienen una tradición de más de un siglo. La obra de **José Castro** (Cuzco 1872–1945) *Sistema pentafónico en la música indígena y precolonial* se publicó en 1897, y la tesis de bachillerato de **Leandro Alviña** (Cuzco 1880–1919) *La música incaica* se sustentó en la Universidad del Cuzco en 1908.

Muchas investigaciones sobre música peruana han sido hechas desde otras especialidades: antropología, arqueología, historia, sociología o ciencias de la comunicación. La investigación musicológica se ha concentrado principalmente en las músicas andinas y sus diversas manifestaciones, y, en alguna medida, en otras músicas tradicionales y populares como la afroperuana. Otro tema que ha despertado interés en musicólogos nacionales y extranjeros ha sido el de la música colonial.

León (1999) y Romero (2001) han expresado opiniones críticas acerca de la situación actual de los musicólogos peruanos en su relación con la academia de países europeos y de los Estados Unidos de Norteamérica. León (1999, 169) denuncia la actitud paternalista de investigadores extranjeros que mantienen una situación de marginalización de los investigadores residentes en países como el Perú, en los cuales la inaccesibilidad a la información es un problema serio. Esta actitud sugiere que los investigadores locales no tienen la capacidad de una lectura crítica. Otros prejuicios comunes, según este autor, son que la investigación local sea incapaz de competir con la teorización realizada en otros lugares, que sus intereses académicos no tengan relevancia, o por último, que sea descriptiva y que sus autores no sean capaces de liberarse de romanticismos nacionalistas (id., 171).

El desequilibrio de poder entre la investigación local y la de los centros mundiales está concentrado alrededor de la accesibilidad y distribución del conocimiento. Hay pocas traducciones al castellano disponibles en el Perú de gran número de investigaciones norteamericanas y europeas. La ausencia de recursos para la investigación obliga a los investigadores peruanos a trabajar en forma esporádica e independiente. Los investigadores extranjeros tienen seguridad económica y un prestigio que les asegura acceso a archivos y colecciones privadas que pueden ser inaccesibles para los locales. Las posibilidades de publicación son más escasas en el Perú. León sugiere depositar copias del material de campo en archivos locales; publicar colecciones de ensayo tanto en el Perú como en el extranjero, que incluyan artículos de peruanos y de extranjeros; y publicar traducciones al español de los trabajos realizados. (Id., 178–179.)

Romero (2001, 51) coincide con León en denunciar estas desigualdades de poder. Los textos peruanos citados en obras extranjeras muchas veces no están claramente indicados como interlocutores, o no se les da el peso merecido. Esta actitud, sin embargo, puede ser compartida por autores nacionales que reproducen esta distribución de poder entre centro y periferia dentro del país y le dan mayor importancia a la literatura extranjera que a la local (id., 55). Es cierto, también, que una mirada desde fuera puede ser útil porque permite cierto distanciamiento que es más difícil de lograr para los investigadores locales.

Además de los problemas citados, existen otros como la insuficiente formación en aspectos de metodología de la investigación y de análisis, y la falta de comunicación entre los

musicólogos peruanos. No existe un foro de debate comparable, por ejemplo, a la *Revista musical chilena*. Nuevas posibilidades como la publicación electrónica aún no han sido muy aprovechadas por la musicología peruana.

El texto básico sobre la música peruana es *La música en el Perú* (Bolaños et al. 1985), que incluye artículos sobre la música tradicional, popular y prehispánica además de la académica. Artículos extensos sobre la música peruana de concierto han sido escritos entre otros por Raygada (1956, 1963, 1964), Pinilla (1980 y otros), Padilla (1998) y Estenssoro (1999c). Algunos compositores como Campos, Iturriaga y Valcárcel han publicado artículos más breves sobre música académica. La música peruana como parte de la historia de la música latinoamericana ha sido tratada por Slonimsky (1945), Chase (1958) y Béhague (1979). Sobre la música colonial en el Perú existen varias investigaciones, destacando entre las peruanas las de Sas (1971), Estenssoro (1989 y 2001) y Tello (1998).

La música peruana del siglo XIX ha sido estudiada por varios autores, a pesar de lo cual la información disponible sobre esta época es reducida. La música de principios del siglo XX ha sido principalmente tratada por Barbacci (1950–51) y Raygada (1956–1964) en forma de diccionarios musicales, y por Pinilla (1980, 1985) e Iturriaga y Estenssoro (1985).

La música académica peruana del siglo XX ha sido investigada principalmente por el compositor Enrique Pinilla (1980; 1985). Sus artículos son de carácter general y buscan contextualizar la música peruana en relación a los acontecimientos históricos, a la situación política, económica y social y particularmente en relación a las otras artes. Pinilla analiza someramente algunas obras representativas (*Checán II* de Valcárcel, *Canción y muerte de Rolando* de Iturriaga, *Chulpas* de Pulgar Vidal), y tiene la capacidad de caracterizar en pocas palabras los principales rasgos estilísticos de la obra de los compositores estudiados. Pero por el carácter de sus artículos, estos análisis no profundizan en detalles. El período estudiado por Pinilla se extiende hasta la década de 1980. Posiblemente otros análisis puedan encontrarse en el material inédito que dejara el compositor en su archivo personal.

Las tendencias principales de la música artística peruana en las últimas décadas han sido tratadas por Padilla (1998). En los últimos años también han publicado trabajos sobre la música académica peruana Iturriaga (varios) y Tello (2001, 2004). En mi propia investigación anterior he analizado obras escritas después de 1980 (Petrozzi-Stubin 2002 y 2006), incluyendo tres obras orquestales de Celso Garrido-Lecca.

El compositor Edgar Valcárcel, además de diversos artículos sobre la música de su época (Valcárcel 1965, 1986, 1994), ha escrito una importante monografía sobre Enrique Pinilla (Valcárcel 1999), en la cual analiza algunas de sus obras más importantes, incluyendo composiciones orquestales. Gutiérrez (1997) ha analizado una obra orquestal peruana, y Maloff (2007) ha analizado obras para piano de Enrique Iturriaga. Otros análisis han sido realizados por compositores acerca de sus propias obras (Campos 2002, Junchaya 2004, López 2008).

La serie de biografías y catálogos de compositores peruanos del siglo XX editadas por el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Quezada 1999, varios) recogen información

biográfica básica y catálogos de obras de una decena de compositores. Información sobre música, instituciones, compositores e intérpretes peruanos ha sido también publicada dentro del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Casares 2002). Monografías importantes sobre compositores algo anteriores a la época tratada aquí, son la tesis de Vega (2001) sobre **Roberto Carpio** (1900–1986) y la de **Rosa Alarco** (1913–1980) publicada en 1981, sobre **Alfonso de Silva** (1903–1937).

La historia institucional de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Conservatorio Nacional de Música ha sido descrita en los artículos de Meza (1996, 1997, 2001) y Coloma Porcari (2002). Otros estudios sobre las instituciones musicales, educación musical y recepción de la música en el Perú han sido realizados por Quezada (varios) Sánchez Málaga (1997b y 1998) y Vásquez (2006).

El presente trabajo incluye información nueva acerca de las obras orquestales escritas por las últimas generaciones de compositores, además de un primer intento de recoger un catálogo de las obras orquestales peruanas escritas durante estos años, y de una lista actualizada de los compositores peruanos activos durante los últimos 60 años.

1.6. Estructura de la tesis

En el segundo capítulo se tratan los principales aspectos teóricos y los conceptos fundamentales utilizados en esta investigación para la formulación del problema de la identidad en la música artística en la sociedad multicultural peruana, y la posibilidad de un diálogo intercultural en la misma. Como punto de partida de la escritura de la historia musical peruana se describen las ideas utilizadas de la historia estructural de la música de Dahlhaus, los estudios poscoloniales y la musicología posmodernista.

El análisis de la relación entre la música orquestal peruana y las músicas tradicionales y populares es un camino para abordar la problemática identitaria dentro de la producción orquestal. Para ello, el concepto de composición transcultural es útil en el análisis de ciertas composiciones que combinan elementos de tradiciones distintas. Los términos como los de nacionalismo, indigenismo, regionalismo y continentalismo se refieren a su vez a corrientes que han fomentado estas relaciones por razones ideológicas. También se definen las categorías de música académica, tradicional, popular y mesomúsica.

En el tercer capítulo se traza un panorama histórico de la música orquestal en el Perú desde la Conquista hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, incluyendo la historia de la evolución de las instituciones musicales en el país. La creación de música orquestal depende en gran medida de la existencia de una orquesta y de instituciones de educación musical que den la formación necesaria tanto a compositores como a instrumentistas y a directores de orquesta.

La actividad orquestal académica se ubica dentro de un contexto más amplio formado por otros conjuntos instrumentales que existen en el Perú, principalmente en otras tradiciones musicales, pero también grupos como bandas y estudiantinas, que comparten cierto repertorio con las orquestas, y en algunos casos también utilizan música escrita. Este

contexto se revisa brevemente en el tercer capítulo. Por último, en este capítulo se analiza de manera global el catálogo de música orquestal peruana incluido en el primer anexo.

Los capítulos cuarto al séptimo abarcan períodos de alrededor de quince años cada uno. En cada uno de estos capítulos se contextualiza la música orquestal peruana dentro del panorama musical mundial y de la coyuntura nacional. Luego se analiza la producción orquestal del período, se hace un resumen de sus principales géneros, estilos, temas y exponentes, y por último se presentan obras centrales del período.

A través de estos ejemplos de obras orquestales se va creando una visión general de la historia de la música peruana en los últimos 60 años y, por otro lado, de la evolución que han tenido algunos importantes compositores peruanos en diversas etapas de su producción. Cada autor se introducirá brevemente cuando se haga referencia al inicio de su trabajo.

El octavo capítulo presenta las conclusiones del trabajo y reflexiones sobre la situación actual de la música orquestal en el Perú.

2. IDENTIDAD Y MÚSICA ORQUESTAL PERUANA

Para tratar de esclarecer el porqué de la escasa interpretación y difusión de la música orquestal peruana¹⁴ en el país, se puede partir de la observación de la historia de esta tradición dentro de la sociedad peruana. Al variar las circunstancias de la vida musical por cambios tecnológicos y socioeconómicos, la música académica cambia de función dentro de la sociedad y empieza a ser utilizada como un vehículo de expresión de nuevas identidades.

2.1. Música, identidad y política cultural en la sociedad multicultural peruana

La música orquestal peruana se inscribe principalmente en la tradición de la música académica, que fue inicialmente una actividad de la clase alta y de los inmigrantes europeos que imitaba modelos importados de Europa. Éstos incluyeron, además de música religiosa, de teatro y concierto, tanto música popular europea como música de salón y de banda. Debido a cambiantes circunstancias, esta transmisión no fue uniforme: por ejemplo, la importación de obras sinfónicas y de cámara del clasicismo vienés fue menor que la de óperas italianas. Esto, unido al contacto con las culturas musicales nativas y mestizas, generó un desarrollo de la tradición musical académica diferente al del modelo europeo.

Además de una historia musical diferente, también la posición de la música académica en la sociedad ha sido diferente que en otros lugares, ya que no ha representado a una nación en su totalidad, sino a cierto sector social. Esto se unió a otros factores, como a la oposición entre la costa y la sierra o las provincias y la capital, que han tenido significación en los discursos sobre identidad y que se han reflejado en la actividad artística y también en las decisiones tomadas en política cultural a través de los años.

Una renovada toma de conciencia de los músicos peruanos acerca de su posición dentro del panorama musical mundial se generalizó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Simultáneamente, las músicas difundidas por los nuevos medios de comunicación masivos atrajeron al público, con lo cual el de la música académica se redujo aún más. Esto agravó las ya difíciles condiciones de trabajo de los compositores peruanos, quienes han tenido que sobrevivir sin apoyo institucional o estatal. La poca difusión de la música académica peruana dentro y fuera de las fronteras nacionales, unida a la complicada relación entre las múltiples culturas que coexisten en el Perú, hacen que los compositores peruanos se cuestionen constantemente la razón de ser de su quehacer artístico y la identidad de su música. En la era de la globalización que se inicia a fines del siglo XX esta problemática sigue vigente.

Identidad

La identidad es una construcción simbólica constituida por aquel conjunto de características que hace a un individuo o a un grupo reconocerse a sí mismo frente a otro. El

¹⁴ La música artística contemporánea tiene un público pequeño en todo el mundo, pero en Europa, el apoyo estatal que se le da es mayor; en Estados Unidos, el financiamiento privado es importante. Ambos han sido casi inexistentes en el Perú.

concepto de identidad está, pues, ligado al de alteridad: a la comparación o al enfrentamiento con el otro. Además, estando ligado al uso del lenguaje, no es unívoco sino muchas veces difuso y con límites difíciles de definir. La identidad no es una esencia inmutable sino una construcción cambiante, que se constituye en los procesos sociales de lucha por reconocimiento y pertenencia, y en la posición relativa de personas y grupos. (Bayardo 2007; Hurtado Galves 2007.) La identidad no es permanente; lo que se considera peruano hoy será distinto a lo que se consideraba peruano hace cien años. García Canclini (2003) propone reemplazar este concepto por el de los procesos de hibridación. Pero ambos no son contradictorios, ya que precisamente los procesos de hibridación son los que llevan a dichas transformaciones en las identidades.

Los individuos pueden asumir varias identidades simultáneamente: personales, generacionales, religiosas, nacionales, regionales, lingüísticas o étnicas. La música es un medio por el cual diversas identidades personales o grupales se construyen, fortalecen o expresan. Vila (1996, 1) afirma que el proceso de construcción de identidades es básicamente discursivo, siendo la narrativa el esquema cognoscitivo que permite esta construcción. Según Vila, la música es un artefacto cultural que provee a la gente de elementos que son utilizados para la construcción de identidades sociales, y es particularmente poderosa en su interpelación. En un evento musical hay múltiples códigos, inclusive contradictorios, con lo cual un mismo tipo de música tiene la posibilidad de interpelar a actores sociales muy distintos. (Id., 5–7.)

En los países multiculturales como el Perú, donde grandes diferencias socioeconómicas dividen a la población y donde, además, se ha producido una superposición de clases sociales e identidades étnicas, la definición de identidades es un proceso complicado y a la vez importante.

Se ha discutido mucho sobre la ausencia o existencia de una identidad nacional peruana. Las opiniones varían entre negarla totalmente (Kudó 1982, 11), a definirla como la identidad india (González Prada 1894) o mestiza (Belaúnde en Iwasaki 1988, 48–52). Tal como el concepto mismo de nación, la idea de una identidad peruana ha ido cambiando a lo largo de la historia. Esta investigación parte de un concepto de identidad peruana multicultural, compuesta de numerosas identidades étnicas y culturales. Esta identidad peruana consiste, pues, en una diversidad, pero no cualquiera, sino aquella que tiene ciertos límites marcados por las culturas coexistentes en la sociedad peruana, y por el ámbito identitario latinoamericano.

La cultura andina que existió a la llegada de los españoles tenía una cosmovisión y un modo de ser comunes que formaban una nación cultural (Iwasaki 1988, 98), la que fue desintegrada por la Conquista. Iwasaki considera algunos momentos históricos claves para la formación de la conciencia histórica nacional peruana, que es para él la manifestación de una identidad nacional. El primero lo constituyeron las rebeliones de los encomenderos criollos contra la Corona en 1546 (id., 15–19). El segundo fue el proyecto nacional indígena del siglo XVIII, cuya más importante manifestación la constituyó la rebelión de Túpac Amaru II (id., 20–30). Un tercer momento histórico de construcción de

una identidad nacional fue el proyecto conservador del siglo XIX (id., 36–39) y la reconstrucción de la conciencia nacional luego de la Guerra del Pacífico hasta 1935 (id., 46–52). El último momento histórico importante en la formación de esta identidad ha sido, según este autor, causado por la crisis de la década de 1980 (id., 53–57).

El período estudiado (1945–2005) está caracterizado en la sociedad peruana por una migración masiva del campo a la ciudad y particularmente a Lima, donde actualmente vive alrededor de la tercera parte de la población nacional. Una nueva identidad peruana se consolida entre los habitantes de los nuevos barrios limeños, en su mayoría provincianos o descendientes de migrantes. Ellos mantienen lazos culturales con sus lugares de origen o los de sus padres; pero más importante aún es su condición de nuevos vecinos y su comunidad actual, construida con mucho esfuerzo. Esta comunidad incluye una aceptación de la diversidad cultural de sus vecinos, y la identidad construida es, además de local, precisamente de “peruanos” y no de “limeños”, ya que este último término se relaciona más con los originarios habitantes capitalinos. (Degregori et al. 1986, 160–169.)

Un factor influyente en la construcción identitaria en la época moderna lo constituyen los medios de comunicación masiva, que empiezan a funcionar en el mismo período. Los géneros y modelos difundidos por la radio y la televisión y su diversa recepción y consumo son factores importantes en la construcción de la identidad cultural de los pobladores urbanos. Los nuevos medios surgidos a fines de siglo han dado nuevas posibilidades a grupos hasta ahora marginados por la industria de la comunicación y también ayudado a fortalecer la identidad de miles de peruanos que han emigrado al extranjero, permitiéndoles el contacto con su país de origen y la formación de subculturas en la diáspora. Por otro lado, estos medios abruma a la población con modelos extranjeros y con la industria del espectáculo.

Además de las identidades locales, regionales y nacionales, la comunidad latinoamericana es un espacio identitario importante para los peruanos. Pero tampoco la identidad latinoamericana es un todo monolítico. García Canclini (1999) ha demostrado cómo mitos identitarios siguen vigentes tanto en el pensamiento latinoamericano como en el europeo respecto a América, y cómo las identidades nacionales latinoamericanas están lejos de ser homogéneas, reproduciendo muchas de las oposiciones centro-periferia al interior de los países.

El pasado colonial ha influido profundamente en la identidad nacional de los pueblos colonizados. Montero (1990, 46–49) investiga desde la psicología social la formación de una autoimagen negativa estereotipada como parte de la identidad, y plantea que ello se debe a las circunstancias históricas que rodearon el surgimiento del país como un Estado políticamente independiente, cuando se produjo una situación de carencia de poder que condujo al fracaso en la planificación, a la inestabilidad política y a procesos de desarrollo de carácter mediatizado (empréstitos a finales del siglo XIX, caudillismo, dictaduras). (Id., 52.)

Esta autoimagen se construyó por oposición y complementación con su consideración de lo extranjero. Junto al etnocentrismo natural, que cumple funciones como la de salvaguardar la continuidad cultural, la defensa del grupo y de su identidad, se presenta otro fenómeno contradictorio, que Montero denomina *altercentrismo*, y que define como la preferencia y predominio de la referencia a un *otro* social externo, contrapuesto al *nosotros*

social. Este fenómeno hace de la cultura de los centros de poder el modelo a seguir y el asiento de todo lo bueno, correcto y deseable, negándolo al mismo tiempo en la propia cultura o en el propio país y en sus miembros. (Id., 50–51.)

Al predominar las expectativas negativas, muchas iniciativas son obstruidas y condenadas al fracaso desde antes de su inicio. Tal clima en muchos casos llevará a que las mejores intenciones desmayen por falta de estímulo y exceso de dificultades. El resultado de todo este proceso es lo que Montero llama comportamiento alienado de la dependencia. (Id., 54.)

El historiador Luis Guillermo Lumbreras (1990, 57) afirma que el principio de identidad es aquel que liga a una persona con su cultura, y la identificación que uno tiene con las pautas históricas que condicionan su conducta. Sin embargo, en países marcados por el colonialismo, hay un proceso de deterioro de las condiciones de existencia social que desnaturaliza o anula el principio de identidad, logrando la pérdida del patrimonio cultural, e incluso el desprecio de sus propios poseedores. La búsqueda de elementos unificadores y el rescate del patrimonio se convierten en un aspecto importante de su subsistencia y futuro. (Id.)

La múltiple composición del pueblo peruano crea dificultades para definir una identidad y ubicar con precisión a lo nuestro. Muchos se inclinan a señalar el sustento de la nacionalidad peruana en el mundo andino, cuya rica historia y cuyos logros son reconocidos. Sin embargo, señala Lumbreras (id., 58), esta identificación es forzada y romántica, y no se puede aceptar sin examinar las relaciones concretas que aquella época tiene con los actuales descendientes de indígenas, africanos y de varios pueblos de Europa y Oriente. Ser *blanco* en el Perú, según Lumbreras, es una categoría sociológica antes que racial o cultural. En la búsqueda de una identidad que los diferencie de los indígenas, el vasto sector de peruanos que no desea incorporarse al mundo de los segregados, pugna por aproximarse o parecerse a modelos europeos u occidentales, con el propósito de afirmarse dentro de una cultura que no sea la indígena. Esa tendencia de las clases que tienen el poder económico es seguida por otros grupos y, entonces, la construcción de la identidad tropieza con serias dificultades. (Id., 62.)

Lumbreras afirma que el rasgo más notable de la pluralidad peruana es de carácter económico y social, y la explicación de las diferencias y segregaciones es histórica más que racial o cultural. En la medida en que han llegado al Perú grupos de varias partes del mundo, ocupando un lugar en la escala social de su momento, se ha combinado la pluralidad racial, lingüística y de costumbres con la identificación de las desigualdades sociales. La carencia de una identidad nativa abarca un espectro muy amplio de la sociedad, y eso tiene graves consecuencias económicas, sociales y culturales (id., 63). Esto sólo podrá eventualmente superarse mediante un verdadero diálogo intercultural, que consista en reconocer las diferencias, asumir la identidad propia y buscar un verdadero intercambio de ideas desde un plano igualitario.

Política cultural y música académica

En diversas épocas de la historia, la política cultural de los estados o de otras instituciones ha intentado regular la práctica de la música ya sea mediante la legislación, el

apoyo a ciertos géneros o artistas, la organización de eventos o la censura. Una de sus finalidades es influir en las identidades existentes o fomentar la construcción de identidades nacionales, inclusive de un modelo multicultural, como ocurre por ejemplo en el caso de Indonesia, donde el Estado y los conservatorios nacionales fomentan la idea de “unidad en la diversidad” (McGraw s.a., 12). Bayardo (2007) destaca la importancia de la política cultural:

Las políticas culturales, como intervenciones orientadoras del desarrollo simbólico, contribuyen a establecer el orden y la transformación legítimos, la unidad y la diferencia válidos, las identidades locales, regionales y nacionales. Su sentido profundo apunta más al hacerse de la sociedad, a la conformación de marcos y pautas generales de convivencia, que a la sola ilustración humanística o el cultivo estético. De aquí su trascendencia en el desarrollo socioeconómico y en la democratización política y de aquí también la importancia de la crítica de la cultura.

También en el Perú la política cultural ha influido en la práctica musical. Ya desde la época de la conquista se descubrió la eficacia de la música en la evangelización de los nativos. Mediante la música se atrajo a la población a los servicios religiosos, se enseñó a los nativos a cantar y a tocar música religiosa, y por otro lado, se prohibieron las manifestaciones musicales relacionadas con las religiones indígenas (ver capítulo 3). La Independencia llevada a cabo por los criollos significó una continuación de la imitación de modelos europeos, dejando a las culturas indígenas y mestizas al margen de la política cultural oficial. Las culturas musicales continuaron su desarrollo, pero únicamente la de tradición europea contó con el apoyo, aunque insuficiente y ocasional, de los gobiernos e instituciones.

Más tarde, el grado de intervención estatal en la vida musical peruana ha variado y durante la vida republicana las medidas concretas de política musical han sido por momentos inexistentes, reflejando la falta de visión de una sociedad peruana que integre a todos sus elementos culturales. Se aprecia una ambigüedad entre el carácter oficial de las instituciones de música académica y el poco apoyo que se le brinda. Las acciones llevadas a cabo fueron generalmente resultado de iniciativas individuales o grupales de miembros de la clase alta, que intercedían personalmente ante los gobiernos de turno para favorecer algún proyecto o darle beca de estudios a algún artista. Sin embargo, también la ausencia de una política cultural explícita ha tenido consecuencias en la vida musical, siendo éste un factor que ha marcado grandes diferencias entre los países de la región latinoamericana.

Durante las décadas siguientes se observan intentos de crear una política cultural en el sector musical, mediante la fundación de organismos e instituciones y reorganizaciones de las mismas. Tal vez el más importante haya sido el del gobierno militar de 1968–1975, que creó el Instituto Nacional de Cultura, la Escuela Nacional de Folklore y trató de promover las distintas tradiciones musicales del país. En este período, la Escuela Nacional de Música tuvo algunas iniciativas de apertura hacia otras tradiciones que la académica: el Taller de la Canción Popular y el Taller de Musicología. Pero esta acción se vio perjudicada por la censura, el personalismo y otras características negativas de un gobierno de dictadura, y por las circunstancias económicas, que llevaron a las instituciones culturales a una larga crisis.

A pesar de éste y otros proyectos, no ha existido un plan general que haya sido seguido consecuentemente por los sucesivos gobiernos y autoridades musicales. Tampoco se ha involucrado a los mismos músicos en este proceso, por lo cual un problema constante en la vida musical peruana ha sido las malas condiciones de vida y de trabajo que han sufrido los músicos y su falta de organización. Ligado a ello están las deficiencias en la formación profesional debidas a varias razones, entre ellas a la insuficiencia de recursos destinados a este sector. A pesar de esfuerzos realizados en los últimos años por establecer una política cultural nacional, este proceso es difícil en el campo musical si no se fomenta la participación de los mismos músicos en él.

Otro extremo de la intervención de la política en la vida musical ha sido el uso consciente, o por el contrario la censura, de la música con fines de propaganda –un ejemplo interesante es el uso de cierta música en las campañas electorales– o para generar sentimientos nacionalistas. Pero, en general, los compositores coinciden en señalar un desinterés total del Estado en la actividad musical académica. (Valcárcel 1994, 134 y otros.)

La política cultural de principios del siglo XXI ya menciona los problemas identitarios causados por el colonialismo, la migración a las ciudades, y la globalización (Consejo Nacional de Cultura 2002, 3–5). Destaca la diversidad regional del país y su carácter multiétnico, multilingüe y pluricultural como recursos que deben aprovecharse (id., 6). Propone la creación de un Ministerio de Cultura que incluya, además de los sectores ya presentes en el INC, la Biblioteca Nacional, el área de ciencia y tecnología, la industria del cine y el sector editorial, y la elaboración de lineamientos regionales de política cultural asociadas al proyecto de descentralización (id., 10). Hasta la fecha estos proyectos no han tenido un resultado concreto.

Identidad de la música académica peruana

La música académica peruana se desarrolla en el Perú a partir de la música llevada por los españoles y más tarde por otros europeos, pero, después de varios siglos, ella ha adquirido características propias. Esta música conserva lazos con la tradición europea de la cual se originó, y con las expresiones similares que se practican actualmente en todo el mundo, especialmente con las de otros países de la región latinoamericana. Por otra parte, tiene una relación cercana con otras tradiciones que coexisten en el mismo espacio, compartiendo con ellas elementos musicales, circunstancias y recursos, mezclándose y superponiéndose de varias maneras.

Esta música es practicada en algunas ciudades y está fuertemente centralizada en la capital, Lima, en la cual funcionan sus principales instituciones. Por las razones históricas ya mencionadas, este tipo de música cuenta con un reconocimiento oficial, ya que dichas instituciones surgieron en la primera mitad del siglo XX gracias al apoyo de miembros de la oligarquía que eran culturalmente cosmopolitas. Pero este modelo no fue desarrollado de acuerdo a la realidad propia ni extendido a la mayoría de la población con una política cultural musical sistemática, como se hiciera por ejemplo en Chile en la década de 1920 (ver García 2003).

Con el surgimiento de los medios de comunicación masiva y la modernización de la vida en las ciudades, los conciertos y las veladas musicales teatrales fueron desplazados por el cine, la televisión, la radio y el disco. La música académica pasó de ser una diversión de la clase alta a ser una práctica artística de un pequeño grupo de personas de todas las clases sociales. A la vez, otros géneros difundidos masivamente, como el *huayno* (ver 3.4.a)), fueron encontrando acogida, entre otras razones, por las migraciones de población andina a la capital. La política cultural oficial tampoco ha respondido a estos movimientos migratorios o a las posibilidades ofrecidas por los medios de comunicación. Así, la música académica quedó recluida en un espacio aislado del resto de la sociedad, reconocida oficialmente pero sin apoyo concreto, sin comunicación con las otras tradiciones musicales y sin alcanzar al gran público. Como dice el compositor Celso Garrido-Lecca (2003c), “no somos músicos cultos, somos músicos ocultos”.

Merino (2006, 4) afirma que el proceso de modernidad se inicia en Chile a comienzos de la década de 1950:

Con el retiro creciente del apoyo del Estado a la cultura, sumado a la también creciente y multiforme integración de masas, la comunicación de la música de arte, en especial, la latinoamericana, se ha circunscrito cada vez más al enclave de la ciudad de los letrados. A esto se suma, en el caso de la sociedad chilena, la fuerte segmentación cultural y los pronunciados desniveles socioeconómicos.

Este comentario se puede aplicar también al Perú. Las instituciones de música académica han expandido en alguna medida su radio de acción a través de escuelas superiores de música y conservatorios en varios lugares de provincias. Sin embargo, hasta los últimos años, no han tenido grandes avances en formar un público para la música académica, a pesar de que las poblaciones urbanas, en muchos casos separadas de sus propias raíces culturales por la migración a las ciudades, forman un público potencial para la misma.

En el Perú, el problema mayor que enfrentan los compositores es que su música no se escucha. Esto se debe a la falta de interés de las autoridades del sector cultural, a la poca formación que reciben los intérpretes en esta materia y a una promoción insuficiente de la producción nacional por parte de las instituciones musicales. A nivel internacional, la música artística peruana ha encontrado un foro en los festivales latinoamericanos de música de arte que se han realizado más o menos regularmente desde alrededor de 1950. Algunos compositores han logrado que se interpreten sus obras en el exterior gracias a contactos y esfuerzos personales; pero la manera más segura de alcanzar cierta difusión a la propia obra y poder continuar trabajando ha sido, en muchos casos, la emigración.

Ante este panorama, el concepto de identidad adquiere una importancia central para la definición de la música académica en el medio peruano y frente a la de otros países. El tema de la identidad en la música académica ha sido abordado constantemente por compositores y musicólogos, tanto en el Perú como en otros países de la región. Castillo Fadic (1998, 15) afirma que: “El problema de la identidad sigue siendo, en América, un hoyo negro hacia el

que convergen ineluctablemente expresión musical y teoría musicológica.” Este autor revela la existencia de

un vacío epistemológico profundo que no alcanza a llenarse con los aciertos marginales de la musicología histórica y de la etnomusicología. Vacío que denuncia, a contraluz, la ausencia persistente, en este fin de milenio, de una teoría crítica adecuada a la comprensión de los fenómenos musicales tal como éstos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura. (Id.)

La música académica peruana de los últimos 60 años se busca a sí misma, se pregunta quién es y para quién existe. Las respuestas de los compositores varían desde el silencio causado por la falta de condiciones para trabajar, hasta la negación de las propias raíces en una identificación total con la metrópoli, pasando por una actitud autárquica que niega la condición de hibridez de la cultura y el mestizaje ya sucedido durante siglos. Entre estos extremos radicales caben gran número de actitudes y opciones.

La música del período estudiado ha sido adoptada por ciertos actores para la construcción o narración de su identidad: por un lado los compositores e intérpretes con la formación académica necesaria, y por el público que consume dicha música. Los mensajes que son valorados en ella pueden ser diversos y hasta contradictorios, desde un mensaje de clase hasta uno étnico. (Vila 1996, 19.) Así, el punto de vista de un compositor sobre la música académica puede ser distinto y hasta opuesto al de los diseñadores de la política cultural y de los asistentes a conciertos. El sentido de la música está ligado, además, a los discursos que existen en la sociedad sobre ella.

Una de las posibilidades que se ofrecen al compositor ha sido la de unir en su obra la práctica musical con una protesta política ante la injusticia social. La combinación de música y política también puede implicar un discurso nacionalista oficial, regionalista o continentalista. Pero no se puede trazar una equivalencia directa entre algún estilo musical y alguna opción política. La relación entre música y política está presente constantemente en la historia de nuestra música y toma diversas formas. Se puede rastrear en escritos de compositores, críticas y eventualmente, en diversos niveles, en las obras mismas. En este contexto, la música popular, sobre todo la andina, ha podido ser utilizada como un elemento de denuncia social debido a su valor simbólico.¹⁵ Pero esta relación tampoco se debe asumir de manera automática, ya que es igualmente posible hacer música con mensaje político sin recurrir a elementos musicales tradicionales,¹⁶ o utilizar estos elementos sin intenciones políticas o inclusive de manera oculta al oído.¹⁷

¹⁵ Ejemplos de ello pueden ser el *Canto coral a Túpac Amaru II* (1965) de Edgar Valcárcel, la cantata *Apu Inca* (1970) de Francisco Pulgar Vidal o la cantata popular *Kuntur wachana (Donde nacen los cóndores)*, 1977) de Celso Garrido-Lecca.

¹⁶ Por ejemplo, en *Ñacahuasu* (1970) de César Bolaños (1931).

¹⁷ El primer caso se da en la producción de Andrés Sas, Rodolfo Holzmann o Armando Guevara Ochoa. El segundo, por ejemplo, en *Ave, Chavín!* (1990) de José Sosaya (1956).

2.2. Historia estructural de la música, musicología posmodernista y estudios poscoloniales

Carl Dahlhaus (1983) ha propuesto la escritura de una historia estructural de la música, que tenga en cuenta la mutua influencia que ejercen entre sí el contexto histórico-social y la obra artística. El objetivo es que la historia de la música no se convierta en un puñado de análisis sin ilación, pero que tampoco sea una historia sin referencias a lo musical más que de manera anecdótica. Dahlhaus considera que la acción de los grupos o individuos está condicionada por marcos de referencia, las estructuras, que constituyen el objeto mismo de la investigación histórica. El cuerpo de hechos que forman el material de estudio para Dahlhaus son el texto musical, las instituciones que sirven como vehículos para los eventos musicales, las normas estilísticas y composicionales y las ideas estéticas prevalecientes, los roles sociales y las categorías de recepción de la música. (Id., 131–133.) En la presente investigación se aplica esta idea de manera general, a pesar de algunas diferencias.

En primer lugar, Dahlhaus se refiere tácitamente a la música académica europea, por lo cual algunas de sus observaciones tienen límites impuestos por este enfoque. Así sucede con su primera hipótesis: el principal objeto de estudio, si bien no el único, de la historia de la música serían las obras de arte musicales que han sobrevivido a su propia época (Dahlhaus 1983, 3). Esto parece dejar fuera a gran cantidad de música: por ejemplo, el hecho de no interpretarse las obras peruanas significaría que una historia musical peruana no sería posible. Esta afirmación drástica es suavizada por Dahlhaus (id., 98–99) al considerar la crítica al canon estético establecido como una opción para la musicología, lo cual permitiría a obras no conocidas ingresar al canon o por lo menos al repertorio, o “existir” en el canon musicológico. Según Dahlhaus (id., 8) el resto sería música trivial, que es estudiada únicamente por sus funciones sociales, lo cual también es una generalización innecesaria. Dahlhaus concede que el mayor o menor énfasis en la historia de estilo o social depende del objeto y material de estudio (id., 9); pero, en general, la obra es para Dahlhaus la categoría principal de la historia, y no el evento, al que concede importancia en tanto nivel en el cual se encuentran e intersectan estructuras y acciones (id., 133).

El canon musical europeo se formó en el siglo XIX, cuando el valor estético no era la única condición para pertenecer a él: los clásicos eran, ante todo, compositores modelo en cierto género. Los historiadores tomaron conciencia de la diferencia entre historia y estética mucho después. Dahlhaus afirma que la existencia de algún tipo de canon es necesaria para escribir la historia de la música. (Id., 95–96.) Este autor plantea la posibilidad de una recepción crítica del canon, por medio de la reconstrucción histórica de las relaciones de valor que han causado la inclusión de ciertas obras en él. De este modo, la escritura de la historia de la música y el canon heredado están en una relación dialéctica (id., 97–98).

Así pues, el historiador puede investigar primeramente el carácter y las razones de la formación del canon. Otra posibilidad para la crítica del canon la constituye la observación de las categorías, criterios y formas de pensar sobre las cuales el canon está basado, y revelar sus contradicciones y defectos (id., 99). En el caso de la música peruana, la mesomúsica es una categoría que no tendría cabida en el canon europeo. Otro ejemplo de acto canonizador es la

crítica del compositor alemán Rodolfo Holzmann a sus colegas peruanos de la década de 1940, cuando afirmaba que sus obras no pasaban de ser ensayos (Pinilla 1980, 561).

La tercera posibilidad que Dahlhaus plantea es la de sugerir normas alternativas para el canon o revelar hechos históricos que impiden o dificultan la acción de las normas estéticas del canon: descubrir “modos de cognición que formaron lo que los lingüistas llamarían la ‘estructura profunda’ para los juicios y decisiones de una época.” (Id., 102.) El análisis transcultural de las composiciones orquestales peruanas necesita un conocimiento de las distintas tradiciones implicadas, con lo cual se obtendrán nuevas normas para el juicio estético y el análisis técnico. Por ejemplo, el conocimiento de las combinaciones instrumentales usuales en cierta región o género facilita la comprensión del uso de dichas combinaciones en una obra orquestal. Otro recurso es la analogía: cuando una obra es apreciada por cierto elemento, si éste se encuentra en otras obras, éstas serán más apreciadas o la primera se apreciará menos; en ambos casos, el canon cambia (id., 107).

La crítica al canon europeo desde el caso peruano ofrece posibilidades que tendrán que explorarse en el análisis musical. A un nivel general, en el corpus de la música orquestal peruana se observa cierta preferencia por géneros híbridos como danzas orquestadas de origen popular (huaynos, tonderos, marineras y otros), canciones con orquesta, y piezas cortas o suites, en vez de sinfonías u otras obras largas basadas en el desarrollo motivico y armónico. Otra característica podría ser la ausencia o el número muy reducido de obras seriales y dodecafónicas, mientras el eclecticismo en las técnicas compositivas es favorecido por sobre la adherencia a cierta técnica particular. De igual manera, la convivencia de estilos es más la regla que la excepción, a diferencia de lo que ocurrió hasta hace algunas décadas en Europa, donde un estilo sucedía cronológicamente al anterior y era compartido por la generalidad de compositores. Estas observaciones y otras sobre aspectos más específicos como instrumentación y orquestación, entre otros, tendrán que ser confirmadas por posterior análisis.

La musicología posmoderna destaca la posibilidad de considerar perspectivas múltiples sobre un asunto, aceptando que todas ellas pueden tener algo de cierto o de positivo. Esta pluralidad de voces como expresiones legítimas de una realidad es importante en nuestro estudio. La musicología posmodernista, según Pasler (2006),

[...]desafía la vieja tendencia de estudiar la música de arte como distinta a otras tradiciones y a sus oyentes como pertenecientes a mercados segregados. Los investigadores estudian híbridos musicales y '*crossovers*' que han nacido del intercambio cultural entre países occidentales y orientales, África y el Caribe, Norte- y Sudamérica, etc. Algunos utilizan la teoría postcolonial para investigar los procesos de apropiación y resistencia. Cada vez más, los investigadores cruzan fronteras y reconsideran los límites de su trabajo, no sólo los que separaban a la música clásica de la popular, escrita a partir de una tradición oral, sino a la musicología histórica de otras disciplinas incluyendo etnomusicología y teoría.

Esto se adecua al punto de vista y también al objeto de nuestra investigación. La musicología posmodernista se interesa por aquellas áreas que han quedado tradicionalmente fuera de la investigación musicológica, desafiando la idea de una sola tradición musical. Las

músicas escritas en zonas periféricas y que no han conseguido hacerse oír son una de estas áreas de estudio. Esto coincide además con la exigencia de una sola musicología, planteada por Padilla y otros (Padilla 1985, 12–18). Un aspecto desarrollado por el posmodernismo es el de reconocer que las identidades no son homogéneas y permanentes, sino que pueden cambiar y estar en permanente construcción. Este es un factor importante en la acción de muchos compositores y músicos peruanos, quienes se sitúan a sí mismos y a su trabajo simultánea o alternativamente en diferentes categorías identitarias, tales como *latinoamericano*, *provinciano* o *moderno*. También su música puede adquirir significados diferentes dependiendo de su recepción. Debe evitarse, sin embargo, el relativismo extremo que sería consecuencia de la idea de un conocimiento siempre fragmentario, contradictorio y relativo. Si bien la identidad se construye y cambia, este proceso no es gratuito o ilimitado, sino que tiene ciertos límites. Tampoco se comparte aquí la renuncia a, o la negación de una función social para el arte implicada por parte de los pensadores posmodernos. (Pasler 2006.)

En Latinoamérica se ha escrito, sobre todo desde la década de 1990, acerca de la necesidad de una musicología propia que analice la música latinoamericana. Castillo Fadic (1998, 16–17) plantea la necesidad de una teoría crítica que se adapte al fenómeno musical local, y que se pregunte por la misma noción de música en ese contexto. Su objeto doble sería “por una parte, las modalidades según las cuales el relato musicológico construye una identidad musical; por otra, la manera en que la expresión musical, como relato, ha construido o ha participado históricamente en la construcción de una identidad social.”

Merino (2006, 5) concuerda con Castillo Fadic en que la musicología en Latinoamérica deberá construir una teoría crítica para dejar de ser solamente descriptiva. Esta crítica no se deberá limitar al aspecto estético, sino que deberá tratar la música en su aspecto de comunicación social. Los nuevos referentes canónicos, que en muchos casos están fuera de la música de arte, exigen una nueva convergencia disciplinaria tanto dentro de la musicología como con otras ciencias fuera de ella. Merino plantea que el discurso canonizador en Chile ha sido realizado por el musicólogo o el compositor, rara vez por el intérprete, como se ve por la gran cantidad de obras compuestas que no se han tocado más que una vez o ninguna. La diferencia entre compositores y musicólogos estableciendo juicios de valor se refleja en actitudes diferentes, los primeros emitiendo juicios estéticos normativos y los segundos juicios históricos descriptivos. (Id., 3–4.)

Los estudios poscoloniales¹⁸ incluyen prácticas destinadas a cuestionar y criticar las representaciones de raza y diferencia cultural de los centros dominantes. Para ello, estudian temas tales como la diferencia cultural y la diversidad, las naturalezas híbridas y la alteridad. Pretenden recuperar voces marginalizadas o silenciadas por la dominación colonial o neocolonial. Así, pueden ser de utilidad para establecer el proceso de la formación de un canon orquestal peruano o para investigar las causas de su ausencia.

¹⁸ El término poscolonial puede ser criticado por sugerir que la situación de colonialismo ya ha sido superada, y se utiliza también el de neocolonialismo o simplemente colonialismo. En todo caso, el término poscolonial se utiliza generalmente para referirse a la situación de dependencia que continúa en los países ex-colonias respecto al primer mundo.

La red latinoamericana de estudios poscoloniales critica el mito según el cual la modernidad es exclusivamente europea (Hernández 2007, 243). Según esta teoría, la colonialidad utiliza la racialización como una herramienta que articula las relaciones de poder coloniales en todos los campos, incluyendo las formas de pensamiento, subjetividad y creación artística (id., 244). Esto explica la importancia del componente epistemológico en la dominación europea, por medio del cual “[L]os dominados poco a poco fueron naturalizando las formas de conocimiento europeas como las más evolucionadas, las más refinadas, las más seductoras, y, en últimas, las únicas posibles para quien quisiera ubicarse en una posición de poder.” (Id., 245.)

Los estudios poscoloniales han sido ya utilizados en la investigación de la música latinoamericana. Por ejemplo Santamaría (2007) analiza la resistencia de las instituciones musicales colombianas de música académica a incorporar géneros musicales de otras tradiciones. Un estudio similar podría ser de utilidad en el caso peruano. Osorio (2005) estudia la música de Violeta Parra desde la perspectiva de la poscolonialidad, criticando conceptos identitarios homogéneos y límites rígidos entre lo culto y lo popular. En el Perú, un caso similar de obra musical popular que tiende a superar las fronteras entre tipos de música, e inclusive convertirse en un referente canónico, podría ser la producción de **Chabuca Granda** (1920–1983).

Tarasti (1998, 141–142) afirma que la alienación de la imaginación de los pueblos colonizados lleva a la imitación de modelos extranjeros y a la falta de confianza en los valores y logros propios. El silenciamiento, según Tarasti, es una técnica de colonización que niega el derecho a expresarse al colonizado, y a la vez es una estrategia del sujeto colonizado, que calla porque el discurso colonizador ha acaparado la voz para sí mismo. Estas observaciones son útiles al reflexionar sobre los mecanismos que determinan la recepción y difusión de la música peruana tanto dentro como fuera del país. Se puede mencionar la programación de Radio Nacional del Perú, en la cual no existe un espacio dedicado a la música académica peruana, y la de Radio Filarmonía, que tiene un espacio dedicado a compositores peruanos de media hora a la semana.

Fenómenos como el nacionalismo, regionalismo y continentalismo musicales también están de alguna manera relacionados al pasado colonial, que crea situaciones similares en los países de la región y por otro lado desigualdades dentro de los mismos. El nacionalismo puede ser una reacción ante el discurso colonizador; a la vez, el regionalismo puede reflejar una actitud colonizadora dentro del mismo país que se manifiesta en centralismo y en una indiferencia hacia las regiones periféricas, o puede ser una reacción a dicho centralismo (Tarasti 1998, 144–148).

Sobre la influencia del colonialismo en la investigación musicológica, Aharonián (1994, 201) afirma que gran parte de los teóricos europeos intenta monopolizar la interpretación teórica, evitando que los “sometidos generen teoría sobre sí mismos”.

2.3. Definición de orquesta. Categorías musicales. Nacionalismo musical y uso de elementos nacionales en la música. Regionalismo y latinoamericanismo.

La definición de **orquesta** que se utiliza aquí es la de la institución musical que surge en Europa en los siglos XVI y XVII y que se difundió a otras partes del mundo, estando definida por una serie de rasgos interrelacionados, según Spitzer y Zaslav (2008). La orquesta está basada en los instrumentos de cuerda de la familia del violín más contrabajo, los cuales están organizados en secciones, dentro de las cuales normalmente los músicos tocan en unísono. Los violines son casi siempre más en número que las cuerdas graves. Los instrumentos de viento de madera y metal y los de percusión están usualmente presentes, en número y tipo diverso según el tiempo, lugar y repertorio.

Las orquestas de cierta época, determinado lugar y repertorio suelen tener una instrumentación estandarizada, lo cual facilita la circulación de repertorio entre ellas. La mayoría de orquestas son organizaciones con personal estable, rutinas de ensayo y presentación, una estructura administrativa y un presupuesto.

La música orquestal requiere a muchos instrumentistas tocar lo mismo al mismo tiempo, demandando un alto grado de disciplina musical. Esto incluye movimientos del arco unificados, la habilidad de leer música y una adherencia estricta a la notación. Las orquestas son coordinadas por medio de una dirección centralizada, que fue asumida en los siglos XVII y XVIII por el primer violín o un instrumentista de teclado, y desde principios del siglo XIX por un director de orquesta. (Id.)

Los conjuntos instrumentales que posean todos estos rasgos pueden ser llamados inequívocamente orquestas, según Spitzer y Zaslav (2008). Otros conjuntos que no tengan todas estas características pueden ser llamados orquestas y puede considerarse que funcionan orquestalmente (id.). Las orquestas pueden ser de varios tipos, como orquestas de teatro, sinfónicas, de cuerdas, de cámara, de salón o de estudio.

Categorías musicales

Las categorías de música académica, popular, tradicional, folclórica y en algunos casos mesomúsica son utilizados por muchos investigadores, la industria cultural y los medios de comunicación. Debido a su uso generalizado, se tienen en cuenta también en este trabajo, pero cabe insistir en la relatividad de estas definiciones, su flexibilidad y su variación en el tiempo, y su carácter de herramientas de estudio.

Algunos musicólogos latinoamericanos como Vega (1997) y Aharonián (1997, 2000a) proponen tres categorías musicales: la tradicional o folclor, la popular o mesomúsica y la artística. Padilla (2000, 14–15) propone la división de la música latinoamericana en las cinco categorías de música indígena, folclor, música popular, música artística y mesomúsica. El término folclor recibe un uso muy diverso, refiriéndose ya sea a la música de los pueblos indígenas, a la música mestiza campesina, o a géneros ya difundidos a nivel nacional y que utilizan el idioma castellano; por esta ambigüedad, aquí se prescinde de esta categoría.

Música académica es, aquí, aquella música escrita descendiente de la tradición europea, transmitida a Latinoamérica mediante la Conquista y Colonia. Su función principal es la artística, lo cual no quiere decir que ésta sea la única tradición musical que permita la intención o la creación artística. Durante la historia de esta música, obras que originalmente tuvieron otra función se han convertido en música artística por su recepción. La constante interpretación del repertorio histórico fundamenta el uso, en el habla común, del término de *música clásica* para esta categoría.

Caracterizan a esta música ciertos medios interpretativos (orquesta sinfónica, conjuntos de cámara, piano) y cierto contexto de interpretación (conciertos, discos y emisoras radiales de música clásica). Su notación le ha permitido una elaboración más complicada que la de otras músicas transmitidas y practicadas oralmente dentro de la misma tradición occidental. Esta mayor elaboración hace que su escritura requiera a los compositores cierta preparación académica. Pero ninguna de estas características es totalmente exclusiva a este tipo de música; así, en muchos lugares –no en el Perú– el jazz y la música popular ya se enseñan en los conservatorios y universidades. Una de las manifestaciones más centrales de la música académica es la música orquestal.

La **música tradicional** se define aquí como aquella ligada a contextos específicos de rituales y trabajos del campo, y que posee un significado mágico-religioso. Esta música tiene un ámbito de difusión local y usualmente se expresa en el idioma nativo. Tiene una estructura que la hace diferente a la música popular mestiza y a la proveniente de otros lugares, tanto popular como artística. (Romero 1985, 230–232.) Padilla (2000, 14) la define como música indígena circunscrita a cierto grupo lingüístico-cultural.

La música tradicional en el Perú incluye a la de los pueblos andinos de habla quechua y aymara, y a los pueblos amazónicos de diversas lenguas. La música tradicional se ha visto relegada a las comunidades más alejadas y al medio campesino. En el caso de la música tradicional andina, Romero (1985, 233–235) menciona, como rasgos estructurales que la definen, la ausencia de armonía en el sentido occidental, la preferencia por los sonidos agudos y el uso de ciertos instrumentos no utilizados por los mestizos.

Mendoza (1984, 203–217) observa las semejanzas físicas y culturales que presentan los pueblos indígenas latinoamericanos, y deduce de las tradiciones musicales que se han conservado algunos elementos musicales pre-europeos que serían generales a la región. Éstos son: el uso de instrumentos de percusión y de aliento, un tipo de melodía marcadamente descendente, el uso de la región elevada de la voz y de falsete, la variación de ámbito melódico, de uno muy grande a dos o tres sonidos, y el ritmo como la base principal de la música aborígen, expresada en la gran variedad existente de instrumentos de percusión y en las diferentes fórmulas rítmicas.

Además, Mendoza (1984, 218–220) ha deducido del estudio de las flautas precolombinas que el setenta por ciento de las escalas es pentatónica, de las cuales la mitad es sin semitonos. Martí (1984, 238–239) basándose en la descripción y el análisis de instrumentos mayas y aztecas, afirma que se ha podido comprobar que las escalas usadas fueron de dos a siete sonidos, y de diferentes tipos como microinterválica, cromática,

diatónica y de tonos enteros; asimismo, prueba que estos pueblos tuvieron conocimiento de la acústica y las series de armónicos en los años 500–900 a.C.

Los instrumentos nativos utilizados en el área son idiófonos, membranófonos y aerófonos, muchas veces formando familias. Además existen muchos instrumentos prestados y otros nuevos, resultantes del mestizaje musical, algunos de los cuales se han incorporado a la música tradicional. (Padilla 2000, 31–45.)

Podrían considerarse un caso de música tradicional no indígena algunas manifestaciones sincréticas como himnos religiosos católicos, cantados en ciertas fiestas y en ciertas localidades, principalmente en idioma nativo (Tupayachi 2004).

Música popular es un término problemático en el idioma español por su ambigüedad. “Popular” puede ser entendido por un lado como de amplia difusión, por otro lado como algo de baja calidad o simple. La difusión, a su vez, está conectada a la comercialización, por lo cual música popular se asume como música comercial, lo cual no es siempre cierto. Algunos autores como Vásquez (1982, 49) le dan a la palabra popular un sentido político, considerando música popular a aquella comprometida con cierta tendencia política. En la práctica, según Middleton y Manuel (2008) se considera música popular a tipos de música creados en las sociedades modernas o en proceso de modernización en Europa y América del Norte desde el siglo XIX, pero especialmente en el siglo XX. En Latinoamérica y países del Tercer Mundo se produce desde principios del siglo XX y más desde la Segunda Guerra Mundial. Padilla (2000, 14) considera popular a la música nacida en el siglo XIX a partir de la de salón y que se expande en el siglo XX, estando ligada a la industria cultural.

Vega (1997) rechaza el término “música popular” y define toda aquella música practicada por las sociedades modernas que no tiene una función primordialmente artística, con el término de *mesomúsica*. Coriún Aharonián (1997, 2000a) ha promovido el uso de dicho término como sinónimo del de música popular, y divulgado la teoría de Vega en diversos medios como la International Association for the Studies of Popular Music (IASPM) y el consejo editorial de la Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW). Aharonián aprecia el término de *mesomúsica* por ser más neutral y fácilmente traducible a varios idiomas, pero él mismo termina por utilizar muchas veces el término “popular” en vez de “*mesomúsica*”.

La música popular peruana en este trabajo se define como aquella que no está ligada a un contexto particular de ritual o fiesta, que puede ser practicada en cualquier espacio y ser difundida por los medios de comunicación. Su función es generalmente comercial, de socialización o de esparcimiento, pero puede tener también una intención artística. Normalmente se practica y aprende de forma oral y rara vez utiliza notación escrita. En el Perú la música popular comprende los géneros mestizos andinos, criollos costeros, afroperuanos, y los surgidos de varias mezclas de elementos foráneos y locales: cumbia tropical andina, jazz, pop y rock peruanos, fusión, canción popular y otros. Además de las músicas populares propias del país, se oyen y consumen en el Perú músicas difundidas comercialmente, originarias de los países de habla anglosajona y del ámbito iberoamericano.

Carlos Vega presentó en 1965 su teoría de todas las músicas o **mesomúsica** (Vega 1966a). Vega tomó el término probablemente de su colega uruguayo Lauro Ayestarán (1913–

1966). Éste lo utilizaba como Vega, en el sentido de música popular, diferenciándolo de la música folclórica, que para él era un residuo de tradiciones ya perdidas, que ha sobrevivido junto a otras tradiciones que sí están vigentes.

Aquí se le da un significado diferente al término, destacando la idea de una música intermediaria entre géneros. En Latinoamérica ya se ha utilizado el término de esta manera. Peñín (2003, 67–68) cita ejemplos de músicos académicos que hacen arreglos e interpretan formas tradicionales en manera virtuosística (id., 70); y de las bandas, que han sido un puente de unión entre el pueblo y la música artística. Otros conjuntos que no pertenecían tradicionalmente a la música artística pero tampoco siempre a la popular, han sido también intermediarios entre diversas tradiciones musicales, como las estudiantinas y los orfeones. Padilla (2000, 15) considera la mesomúsica como un área en la cual se mezclan elementos musicales de diversa procedencia, como un diálogo consciente entre el compositor y otras culturas musicales.

En esta investigación se utiliza el término mesomúsica en los casos de obras cuyas características provienen principalmente de una tradición musical, pero otros de sus elementos como instrumentación, circunstancias de interpretación, medio de difusión o notación, entre otros, pertenecen a otra tradición musical. El uso del término es bastante cercano al de Peñín y Padilla en el sentido de ser la mesomúsica un puente entre las tradiciones artística y popular. Las estudiantinas, orfeones y bandas estudiadas por Peñín también existen en el Perú y son un ejemplo de conjuntos mediadores entre tradiciones musicales (ver 3.4. d)). El arreglo musical parece ser un recurso central para efectuar esta unión de tradiciones.

La programación de las orquestas peruanas no incluye sólo música académica, sino cierta cantidad de composiciones aquí consideradas como mesomúsica, tales como temas de música popular arregladas para orquesta o danzas, himnos y marchas originales para orquesta. El lenguaje simple, la estética generalmente conservadora y la función de diversión o educación de estas obras son diferentes a las de música artística. Esta categoría, como las anteriores, no es hermética, pero ayuda a explicar las características peculiares de la música orquestal peruana.

Nacionalismo musical y uso de elementos nacionales en la composición

Lo nacional no es sinónimo de lo nacionalista. La nacionalidad pocas veces se escoge, pero el nacionalismo es ante todo una decisión ideológica. El nacionalismo en música es un elemento ideológico que implica cualquier uso de música con fines nacionalistas. (Mäkelä 1997, 10; Turino 2003, 175 y otros.) Estos fines pueden ser la construcción de una identidad nacional donde ésta no existe o es muy débil; o el fortalecimiento del sentimiento de pertenencia a la nación para lograr el apoyo de la población a los proyectos y políticas estatales.

El carácter ideológico del nacionalismo musical se puede comprobar estudiando obras patrióticas como himnos nacionales, nacionalistas por excelencia por su función, que generalmente están escritos en un estilo clásico-romántico “neutro” internacional, o que inclusive pueden ser compartidos por dos países. Cualquier música puede ser utilizada con

finés nacionalistas, por ejemplo agregándole un texto de este carácter, o poniéndola de fondo de alguna película de propaganda. El mismo fenómeno se puede apreciar cuando se utilizan obras musicales para comerciales de televisión. Así pues, el nacionalismo musical muchas veces está creado por elementos extramusicales: el texto, el título, el programa o su asociación a cierto material visual. Lo que es nacional en música depende del contexto, como se comprueba cuando el mismo elemento ha sido considerado típicamente nacional en lugares y épocas distintas.

El compositor nacionalista pretende crear una música nacional. Busca que los oyentes la identifiquen como propia del país, fortaleciendo la idea y el sentimiento de formar parte de una nación. Para ello el compositor puede recurrir a varios recursos. Además de los recursos extramusicales de referencias a la geografía, historia u otros símbolos nacionales, puede utilizar elementos de la música tradicional o popular propias del país: ritmos, melodías, instrumentación o formas. Esto puede ser hecho mediante citas textuales o mediante la imitación del estilo popular o de alguno de sus elementos. El material en cuestión puede ser melódico, rítmico, armónico, textural, instrumental o formal o una combinación de ellos. La obra puede combinar elementos de diversas tradiciones en una forma nueva.

Estas relaciones y funciones no siempre son directas. Obras modernas con nombres que se refieren a culturas indígenas pueden sonar similares a obras europeas y difícilmente ser consideradas nacionales por los oyentes, si no fuera por su título. También se puede dar el caso inverso, cuando el público asigna significados nacionalistas a músicas que no han sido creadas con esa intención, tal como algunas obras de Sibelius en Finlandia. Así, la recepción es un factor importante a tener en cuenta en la construcción de identidades mediante la música.

Al hablar de nacionalismo musical se tiende a pensar en el movimiento romántico europeo del siglo XIX y principios del XX, que fue una etapa coincidente con la formación de los estados-nación y luego fue dejada atrás. Esta ideología puede, sin embargo, coexistir con varias técnicas y varios estilos. En Latinoamérica, el estilo practicado en la década de 1920 por compositores como Chávez, Villalobos y Ginastera es considerado un nacionalismo modernista, igual que algunas obras de Bartók. El principal compositor peruano de esta tendencia es Theodoro Valcárcel. Los acontecimientos políticos causados por el nacionalismo ideológico en el siglo XX hicieron que se rechace esta tendencia musical en toda Europa occidental. Pero considerar al nacionalismo musical como una etapa que se debe alcanzar y luego abandonar de la misma manera que sucedió en Europa es una actitud eurocéntrica y no tiene sentido. También durante la segunda mitad del siglo, compositores modernistas latinoamericanos han optado por seguir una línea nacionalista sin que ambos elementos se contradigan (Tyrrell 2008, 43).

En la nueva situación política de fines del siglo XX y principios del XXI, algunos artistas retoman el uso de elementos musicales locales y nacionales para expresar identidades que estuvieron reprimidas por los sistemas anteriores. Nuevos ejemplos de nacionalismo se dan en naciones que han recuperado su independencia, como en los países bálticos.

El uso de elementos provenientes de las culturas musicales del país del compositor no siempre deben ser considerados como una manifestación de nacionalismo. Existen al menos tres casos en los cuales no se puede hablar de nacionalismo. En primer lugar, hay

elementos musicales que se han difundido y han pasado a ser parte de un vocabulario común internacional, sin que sean percibidos como algo propio de cierto lugar: el ritmo de vals, por ejemplo. En un segundo caso, el vocabulario propio de un compositor incluye elementos locales que han sido absorbidos como parte de su lengua materna musical. En un tercer caso, el compositor usa elementos locales o nacionales como parte de su material, pero sin intentar darle un carácter específicamente nacional a la música o inclusive escondiéndolos. En lugares que tienen una fuerte tradición de música popular, ésta se ha convertido en ocasiones en un cliché o estereotipo contra el cual los compositores han debido luchar, aún a costa de su propia aceptación. (Ver Dibble 1997, MacDonald 1997 y Monelle 1997.) Como afirma Vila (1996, 19), a pesar de no tener un sentido intrínseco, la música tiene un sentido ligado a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado. Éstas no impiden su re-articulación, pero ponen límites al rango de articulaciones posibles en el futuro; así, la música está llena de múltiples connotaciones de sentido. Esto ayuda a explicar la carga semántica que puede tener el uso de material musical de otras tradiciones nacionales en la música académica.

Foreman (1997, 65) nombra elementos estilísticos que juntos o por separado señalan la nacionalidad de la música (tabla 1); en la segunda columna se señala su posible equivalente en la música peruana.

Tabla 1. Elementos estilísticos que señalan la nacionalidad de la música

Material popular: cantos y danzas	valeses, marineras, huaynos, tonderos, yaravíes
Material tradicional	música tradicional andina y amazónica
Danzas antiguas y formas de los siglos XVI y XVII	música colonial
Literatura en idioma nacional puesta en música	Vallejo, Eguren, Romualdo, Sologuren, Valcárcel; textos anónimos quechuas y aymaras
Evocaciones programáticas de literatura nacional	Valdez: poema sinfónico <i>Paco Yunque</i> López: <i>América Salvaje</i> Álvarez: <i>Los heraldos negros</i>
Tema programático de la historia o leyenda	óperas <i>Atahualpa</i> (Pasta), <i>Cajamarca</i> (López Mindreau), <i>Ollanta</i> (Valle Riestra)
Música ceremonial	Himno nacional, otros himnos, marchas
Características musicales: escalas, ritmo, métrica, línea melódica, armonía, orquestación	pentafonía andina, trifenía, modalidad y tonalidad simultáneas, figuras rítmicas, síncopa, hemiola, figuras melódicas, ornamentación típica, uso de percusión, guitarra y otros instrumentos populares
Formas características, inventadas o revividas	huayno sinfónico, cantata popular
Tempi y estados de ánimo característicos	carácter dancístico de la música
Tradición eclesiástica y catedralicia	misas, salmos, Te deum
Puesta en música de textos bíblicos conocidos	
Evocación de lugares: el paisaje como elemento que provee el sentimiento nacional	Oblitas: <i>Markawasi</i> , Garrido-Lecca: <i>Elegía a Machu Picchu</i> , Tarazona: <i>Alpamayo</i>

El nacionalismo de un compositor se puede estudiar principalmente a través de sus opiniones verbales o escritas, lo cual usualmente es bastante problemático. Cuando un compositor utiliza material cuyos lazos con la música folclórica son demostrables, la relación de personal a nacional es, en teoría, muy directa. El problema consiste en saber si la nacionalidad debe ser considerada relevante cuando estos rasgos están ausentes, y si se le puede dar una representación concreta en términos técnicos a algo intangible como el espíritu nacional o el carácter. (Whittall 1997, 21.) La hipótesis de Whittall (id.) es que ciertos rasgos empiezan a ser considerados nacionales cuando han sido utilizados por compositores importantes, y cuando un número suficiente de otros compositores los adaptan y utilizan en sus obras. Mäkelä (1997, 10) resalta el rol del público y del intérprete nacionalistas, quienes eligen las obras según un criterio nacional, inclusive a costa de malinterpretar las intenciones de los compositores. Esto no quiere decir que siempre favorezcan obras que contengan elementos nacionales. También Heiniö (1997, 186) aclara que la música es nacional porque se cree que lo es, y esta creencia afecta a su recepción. Así, desde el punto de vista de la recepción, el problema de la nacionalidad de la música contemporánea sigue siendo relevante y central (id., 189). Whittall (1997, 23) sugiere que el estudio del nacionalismo cultural deberá concentrarse en las instituciones que contribuyen a la creación de un clima cultural particular.

Existe un caso particular de utilización de elementos de músicas nacionales en las obras académicas: de utilizarse de manera irónica o alienante, estos elementos pueden ser hasta ideológicamente antinacionalistas. O viceversa, también podría darse el caso de una obra ideológicamente nacionalista que fuese recibida de una manera irónica o ridiculizante por el público.

Oramo (1997, 42–43) analiza algunas variables culturales que influyen en el espíritu nacional de obras sin características específicas nacionales y menciona el idioma, el medio ambiente natural y el repertorio secundario, es decir aquel tocado sólo en el país y que varía de un país a otro, siendo prácticamente desconocido en los países vecinos. En el caso peruano, este repertorio es muy amplio y varía incluso entre las ciudades que cuentan con orquestas. Ciertas obras de compositores locales son interpretadas en Cusco, Arequipa o Trujillo, pero pocas veces en Lima o en las otras ciudades de provincias.

Aho (1997, 45) observa que en países más grandes y poblados, la cultura local nacional es considerada “más universal” que las culturas autóctonas de países más pequeños y distantes, que son consideradas despectivamente como provincianas. Para Aho, este etnocentrismo cultural centroeuropeo toma la forma de un imperialismo cultural, que trata de reducir a músicas de otros lugares a sus propios términos y fines. (Id., 46–47.) Aho descubre esta actitud en las instituciones de música contemporánea: cursos, seminarios y programas, que tienen una visión algo arrogante de la técnica post-serial como la más progresiva e importante música europea. Para Aho, uno de los problemas centrales para el compositor de hoy ya no es su actitud frente a la tonalidad sino a la tradición, lo subjetivo y lo nacional. (Id., 48, 50.)

Resumiendo, se puede afirmar que el nacionalismo musical depende, ante todo, de la intención del compositor. La recepción de alguna música como nacional puede coincidir o no con esta intención. En la recepción influyen, además, la acción de las instituciones y la

tradición o el canon nacionales, así como la formación de un repertorio nacional secundario que no trasciende las fronteras del país. El uso de elementos musicales nativos puede ser un gesto nacionalista o un factor internalizado en el lenguaje personal del compositor.

Regionalismo

El regionalismo es una tendencia de algunos compositores que destacan sus raíces locales y regionales más que las nacionales. En el Perú es el caso, por ejemplo, de Armando Guevara Ochoa de Cusco, Roberto Carpio de Arequipa o Edgar Valcárcel de Puno. Turino (2003, 194, 198) afirma que en muchos países latinoamericanos las identidades regionales son más vitales que las nacionales, siendo la música el campo en el que este regionalismo se ha expresado más.

Dentro de la música académica, se ha escrito en el Perú sobre la existencia de diversas escuelas musicales regionalistas (Pinilla 1985, 143). Las escuelas cuzqueña y arequipeña fueron las pioneras en intentar una versión propia de la música académica o de salón, generalmente concentrándose en géneros como la canción y las obras para piano solo. La música tradicional y/o popular de la región es evocada en estas obras mediante la estilización de danzas típicas y el uso de melodías o ritmos locales. Estos compositores se identifican con la cultura local más que con la nacional, y muchos de ellos han creado también música popular. Su música es conocida generalmente a un nivel regional y es interpretada por las pequeñas agrupaciones orquestales regionales, existiendo cierto repertorio o canon local que no se conoce en otras ciudades (Vega 2006 y 2006a).

Latinoamericanismo

Un caso particular de identidad es el latinoamericanismo, que a pesar de guerras y conflictos fronterizos entre las repúblicas, tiene una larga tradición en los países de la región. (Ver Pakkasvirta 1996 y Pakkasvirta y Teivainen 1995.) Este continentalismo no es sinónimo del panamericanismo fomentado por los Estados Unidos y de características imperialistas. Al contrario, uno de sus rasgos importantes es precisamente la oposición a dicho imperialismo.

La integración latinoamericana surge de una similar historia colonial, y de repúblicas criollas que no incorporan a los pueblos indígenas. El tercer factor unificador fue la presencia homogénea de las primeras oleadas de colonizadores e inmigrantes. Así en las ciudades americanas se encontraban los mismos espectáculos, devociones y enseñanza. Esto explica para Mayer-Serra (1984, 65–66) las afinidades de los distintos tipos genéricos del cancionero popular hispanoamericano.

Las repúblicas latinoamericanas siguen compartiendo características de dependencia económica, inestabilidad política y una compleja situación social, que incluye grandes diferencias socioeconómicas y en muchos casos la multiculturalidad de su población. Las crisis económicas y la dependencia han profundizado una toma de conciencia social y generado un mayor conocimiento mutuo además de una búsqueda de integración (Gómez

1984, 17–19). Una importante manifestación de unión es la que ha surgido en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI entre los pueblos indígenas de la región.

El latinoamericanismo como identidad y como proyecto solidario es común a la mayoría de compositores latinoamericanos, independientemente de su estética. Un latinoamericanismo más concreto se puede manifestar musicalmente en la utilización de elementos que son comunes a la región. Entre ellos se puede mencionar a la guitarra como un instrumento emblemático; a elementos rítmicos como las síncopas y hemiolas; y a la estrecha relación de la música con el movimiento físico y el baile, que la diferencia de la música europea y de parte de la asiática, acercándola más a África.

Pero no es común sólo el uso de elementos tomados de las músicas populares. Etkin (1991) sugiere que la presencia de la repetición en la música latinoamericana puede ser un rasgo común de tipo más abstracto, igual que el rechazo a las grandes formas europeas. Correa de Azevedo (1984, 278) a su vez cita como rasgos característicos el lirismo, la retórica a veces exhuberante y desmesurada, temperada por el empleo de estructuras laboriosas, pero al mismo tiempo flexibles al gusto del barroco, la opulencia de timbres y la vitalidad rítmica. Posada (2004) señala que “gran parte del potencial de la música en Latinoamérica está precisamente en la relación y confrontación de las culturas ‘ajenas’, la europea y la africana, con el elemento nativo e indígena.”

Tello (2004, 215) analiza el surgimiento de una música artística latinoamericana con identidad continental, que incluía la comunicación entre compositores de distintos países y una conciencia común de trabajar por los mismos fines:

La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinversiones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa.

Este movimiento se inició ya desde principios del siglo XIX y fue ganando cada vez más fuerza hasta llegar a su apogeo en las décadas de 1920 a 1940, coincidiendo con los movimientos indigenistas. Una expresión concreta del movimiento fue el americanismo musical promovido por Francisco Curt Lange desde 1934, quien intentó organizar desde Uruguay la difusión de la música de todo el continente. (Id., 234.)

Según Mayer-Serra, el nacionalismo americanista es la única aportación posible al desarrollo universal de la música, y alude que las obras más representativas y valiosas de la producción hispanoamericana pertenecen a la tendencia nacionalista. (Id., 69–70.) Esta afirmación es exagerada, aunque muchas de las obras latinoamericanas más conocidas fuera de la región sean nacionalistas. Carpentier (1977, 19) niega que sea forzosa la órbita nacionalista. Para Carpentier el buen conocimiento del ámbito propio es de utilidad, aunque el compositor pueda componer música sin aparente conexión con lo nacional.

Actualmente, el mercado internacional de la música artística subraya la identidad común latinoamericana de una manera simplificadora, excluyente y estática, y la historiografía musical la ha destinado a ser la “periferia de la periferia” (Posada 2004). La unidad

continental en la música no es algo indiscutible, ya que existen diferencias notables entre los países. Pero la identidad latinoamericana compartida por muchos compositores de la región es algo real, así como también existen raíces musicales comunes, y géneros o elementos musicales que se encuentran, muchas veces con diferente nombre, en varios países de la región. Considerar globalmente a la música artística latinoamericana está pues justificado, siempre que paralelamente se reconozcan las características propias de la música de cada país, y las grandes diferencias en la historia y en la situación actual de la música artística en los países de la región.

El movimiento latinoamericanista a nivel político fomenta la integración a nivel político y económico entre los estados, y la colaboración en aspectos culturales es una de sus manifestaciones más importantes. Se manifiesta en la creación de instituciones, acuerdos y programas de ayuda mutua, ya sea entre todos los países de la región o entre los de una subregión. Entre ellos se pueden mencionar la Comunidad Andina de Naciones (antes Pacto Andino, 1969) y el Convenio Andrés Bello (1970), y entre los más recientes, el Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte (1999) y la filial latinoamericana del IASPM-AL (2000).¹⁹ Además se da colaboración bilateral entre estados, realización de eventos culturales en el ámbito latinoamericano e incontables relaciones personales entre artistas de la región.

Aharonián (1994, 192–193) afirma que el mestizaje es un fenómeno dinámico presente constantemente durante cinco siglos, aunque cada una de sus vertientes tampoco ha sido homogénea culturalmente. Sus manifestaciones variadas forman casi un caleidoscopio. A pesar de ello, se forman grandes corrientes culturales subterráneas que generan factores de unidad en expresiones tales como costumbres, alimentos, estética arquitectónica, y en lo musical factores como la antelación rítmica o la interacción entre lo binario y lo ternario (id., 198).

En cuanto a la música académica, afirma Aharonián (id., 201) que “América no está habilitada hasta hoy por la todavía arrogante Europa para generar modelos musicales cultos, los abridores de caminos, los vanguardizadores”. El mismo Estados Unidos se conforma, según Aharonián, con crear espacios y organismos para repetir los modelos musicales europeos. En el caso de darse un verdadero contramodelo ya sea en la música académica o en la popular, los centros de poder europeos estarán alertas para la importación de recursos de lenguaje con el fin de renovar sus propias propuestas (id., 203). Aharonián (2000b, 3–5) deduce del análisis de algunas obras representativas latinoamericanas compuestas entre 1971 y 1992 ciertas tendencias comunes, que serían:

- 1) Un sentido psicológico del tiempo musical distinto al europeo, más corto y concentrado.
- 2) El procesamiento no discursivo de las piezas musicales, en las cuales el proceso de desarrollo de células sonoras es reemplazado por una estructura de zonas expresivas.
- 3) El desarrollo de ciertos microprocesos dentro de dichos bloques expresivos.

¹⁹ Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana.

- 4) Reiteración no mecánica de las células sonoras, enriquecidas por elementos de ostinato,²⁰ común tanto a las culturas amerindias como a las africanas.
- 5) Austeridad, buscada tanto en el lenguaje como en los recursos expresivos y los medios técnicos; una estética y/o una tecnología de lo pobre buscada por varios compositores.
- 6) Un gusto o sensibilidad por las cosas pequeñas y los detalles.
- 7) Conquista del silencio como elemento expresivo.
- 8) Presencia de lo primitivo, pero no como un elemento exótico.
- 9) Intento constante de hacer suya la nueva tecnología.
- 10) Afán de romper fronteras entre lo artístico y lo popular.
- 11) Presencia de una conciencia ideológica más fuerte que en los colegas europeos.
- 12) Búsqueda de una función mágica de la música.
- 13) El resaltar factores de identidad cultural.

En el conjunto de obras analizado para esta investigación se puede observar cierta preferencia por formas cortas, que podría corresponder al primer rasgo señalado por Aharonián. También está bastante generalizado el uso de los elementos de ostinato como lo afirma dicho autor; esto está probablemente relacionado en algunos casos con la presencia de lo primitivo y la búsqueda de la función mágica o ritual de la música. Estos últimos elementos, a su vez, son parte de la búsqueda de una identidad cultural de la cual habla Aharonián, igual que la actitud de traspasar límites entre lo popular y lo artístico. En cuanto a las técnicas compositivas más detalladas, es difícil aquí llegar a conclusiones sin haber analizado mayor cantidad de composiciones. Igualmente es difícil concluir si dichas características son exclusivas a la música de Latinoamérica, o si son compartidas, por ejemplo, por compositores de otras regiones formadas por ex-colonias en África o Asia.

2.4. Relación entre las músicas artística, tradicional y popular en Latinoamérica y el Perú. Composición transcultural

Las músicas tradicionales y populares son muy ricas en toda la región latinoamericana y algunas de ellas se han difundido por todo el mundo, mientras que la música académica es en gran parte desconocida. Pero la coexistencia de numerosas tradiciones musicales en la región ofrece interesantes posibilidades de diálogo entre ellas. La importancia del contacto entre las diversas músicas en Latinoamérica nos es revelada por el hecho de que muchos compositores y musicólogos latinoamericanos hayan abordado este tema como un factor fundamental para la comprensión de la música artística de la región. Como afirma Olsen:

²⁰ Repetición constante de cierto patrón musical. La palabra ostinato no está en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, pero se utiliza aquí por ser de uso común en música. Ésta y otras palabras similares se escriben en este texto en cursiva la primera vez que aparecen, como lo recomienda el manual de RILM (2006, 28). Las palabras extranjeras ya asimiladas al español, tales como *pizzicato*, se escriben sin cursiva. El plural se forma como en castellano: *pizzicatos*, *ostinatos*. Excepciones son las palabras que describen dinámica, que van en cursiva: *forte*, *crescendo*; y la palabra *cluster*, para la cual se ha mantenido el plural en la forma inglesa *clusters*.

Los sudamericanos tienen un gran sentido del nacionalismo musical y cultural; los compositores de música artística han prestado temas tradicionales, y los compositores de música popular han creado expresiones nacionales. (Olsen 2000c, 197.)

Acosta (1984, 40–41) considera necesario pasar por encima de categorías rígidas. Lo importante es “la continua y a veces subterránea interacción entre la música de los estratos populares y la de técnica más elaborada”. Insiste en que la música popular ha sido “a menudo contrapuesta a la música culta y luego descubierta y redescubierta por ésta en momentos críticos, para iniciar la más encarnizada e interminable polémica que haya surgido en parte alguna sobre el nacionalismo musical, y que mantiene su vigencia en nuestros días” (id., 49).

Acosta, Mario De Andrade (1984, 136) y Carpentier (1977, 7), contraponen la historia musical latinoamericana a la europea, en la cual la música popular campesina se repliega frente a una colonización del gusto musical por parte de la burguesía. Pero también en Europa, la música popular y las músicas extraeuropeas han sido siempre una fuente importante para la música artística. Además, mucha de la música que actualmente consideramos artística ha sido originalmente religiosa, de baile o de salón. Tampoco en Europa la música artística tiene la misma difusión que otros tipos de música, si bien es practicada por un porcentaje mayor de la población que en Latinoamérica, y recibe más apoyo estatal e institucional. En la época moderna, aunque la música campesina perdió importancia en gran parte de Europa, surgieron otros géneros populares urbanos, varios de ellos originarios de Latinoamérica. En Latinoamérica, por el contrario,

...la música “artística” padecía del inevitable retraso colonial y languidecía entre la indiferencia oficial y la carencia de un verdadero público, en la misma medida en que proliferaban las formas de un arte genuinamente propio, espontáneo y original. Durante mucho tiempo fue en los estratos populares, casi exclusivamente, donde se reflejó la originalidad de América Latina en su música (Acosta 1984, 41).

El músico popular latinoamericano se caracteriza, según Acosta (1984, 50–52), por maneras de hacer distintas a las del europeo. Características de la música popular de transmisión principalmente oral son los patrones fijos, sobre los cuales se construyen múltiples posibilidades de variación e improvisación; la tendencia hacia la creación de formas cada vez más abiertas, libres; y la asociación a la danza y también al canto.

También para Otto Mayer-Serra (1984, 66) lo diferencial y específicamente americano se revelará en la manera peculiar de interpretación. Alguna música popular es tan cercana musicalmente a la europea, que no se puede diferenciar elementos que las distinguan, siendo una de sus fuentes justamente la música del renacimiento europeo. Por otro lado, ya existían en las músicas aborígenes americanas similitudes con la europea, tales como el uso de ciertas escalas y ritmos, que permitieron el rápido aprendizaje de los elementos armónicos tonales y modales (Padilla 2000, 14–25).

Mayer-Serra (1984, 56) afirma que el crecimiento de la cultura musical en América Latina se ha efectuado en dos estratos distintos, que, según él, hasta el siglo XX no se han encontrado. Mientras que se formaba la música popular, la música culta sólo vivió de bienes importados y luego imitados. Pero, aunque no se realizara una fusión deliberada entre estos tipos de música, sí tuvieron que existir contactos entre ellas, siendo los intérpretes un nexo importante.

Locatelli (1993, 36–37) señala que sólo con fines didácticos y esquemáticos se puede hablar de tres raíces: indígena, europea y africana, ya que se da en la región una gran diversidad de primitivos habitantes y de contingentes migratorios, además de 94 familias lingüísticas y más de 500 idiomas registrados. Hay diversidad de orígenes y proporción entre los inmigrantes de otros continentes y diferencias en el mestizaje en cada país. Algunos pueblos se aculturaron más que otros. Padilla (1994, 59–68) destaca que la conquista española no llegó a todos los rincones del continente, por ejemplo a la selva amazónica. En algunos lugares la cultura nativa fue destruida totalmente (Cuba, Puerto Rico y Uruguay); en otros, los conquistadores no fueron capaces de retener o vigilar los territorios conquistados (jíbaros, mapuches).

La cultura andina prehispánica no fue totalmente liquidada por la conquista, a pesar de que las costumbres nativas, incluyendo varias músicas rituales, fueron perseguidas (Bolaños 1985, 59). Ciertas manifestaciones tradicionales sobrevivieron, debido al aislamiento geográfico y gracias a estrategias de resistencia cultural como la asimilación de elementos foráneos a las manifestaciones propias. Generalmente se produjo una superposición y en muchos casos sincretismo o síntesis, creándose una cultura andina nueva. Como tercera cultura llegó la africana, que también interviene en este proceso de sincretismo y mestizaje. Su aporte incluye varios instrumentos: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos; canciones de trabajo de tipo responsorial; y los elementos musicales de síncopa, polirritmia y melodía cromatizada que le son característicos (Locatelli 1993, 49).

Los españoles utilizaron la música para su política de colonización. Donde existió un templo indio construyeron una iglesia, donde un coro y una capilla hacían música. Los compositores y directores eran europeos, pero la mayoría de los músicos eran nativos o esclavos. El mismo proceso tuvo lugar en la música secular de palacio o teatro en el siglo XVIII. La música popular debió influir en la música religiosa y de concierto en los estilos de interpretación, aunque la mayoría de los compositores entre 1500 y 1700 fueran europeos, y pocas veces utilizaran melodías populares en la música litúrgica. Las obras de teatro musical en algunos casos incorporaron canciones populares. (Padilla 1994, 61–62.)

Los instrumentos europeos sobreviven tanto en la música artística como en la popular. La guitarra es el ejemplo por excelencia, ya que es utilizada en cada país y de ella se han desarrollado muchas variedades. Igualmente, los sucesivos movimientos técnico-estilísticos musicales de Europa coexisten hasta hoy en Latinoamérica. La polifonía barroca y preclásica se encuentra en obras coloniales, persistiendo en el ámbito rural en Venezuela, Argentina, Brasil y en la diafonía paralela de otras regiones. El clasicismo ha influido en la música popular mediante la preponderancia de los modos mayor y menor. (Locatelli 1993, 45–46.)

La música de baile de salón y las danzas barrocas europeas llegaron a América primeramente para el consumo de la clase alta, difundiéndose luego a través de los músicos a todo el pueblo muy rápidamente, y creándose versiones propias de las mismas. Latinoamérica exportó a Europa la sarabanda y la chacona, luego la habanera y en el siglo XX muchas danzas más. (Padilla 1994, 60–61.)

A principios del siglo XIX y en las primeras épocas de la independencia se crearon géneros propios tales como el *triste* y el *yaraví*. En los intermedios de comedias se oyeron bailes y sones del país; se escribieron sainetes y zarzuelas de ambiente típico, arreglos para piano de bailes populares y aires nacionales, himnos y marchas patrióticas, y óperas de argumento histórico, a veces basadas en el folclor musical. Fue un primer momento de música culta iberoamericana. (Mayer-Serra 1984, 68.)

La independencia y el libre intercambio comercial sustituyeron la importación de valores hispánicos por los franceses, ingleses y luego alemanes. La imitación se intensifica en el siglo XIX con la popularidad de las óperas de dichas naciones, así como de la música de salón, la zarzuela y el romanticismo pianístico. Según Mayer-Serra (id.), la musicalidad americana popular triunfa en el siglo XX a través de su integración en la música culta, constituyendo la base del idioma musical hispanoamericano. Tarasti (1994, 54–58) afirma que la música latinoamericana surge en varios movimientos paralelos durante la década de 1920, al descubrir los compositores la música popular y los mitos propios, y darles el valor que merecen.

La auténtica expresión musical americana para varios autores, entre ellos Carpentier (1977, 17–18), Mayer-Serra (1984, 64–65) y Correa de Azevedo (1984, 278), es justamente la música popular, que consideran a sus compositores como los verdaderos pioneros de la música de expresión nacional en América Latina.

Correa de Azevedo (1984, 275–276) destaca también las similitudes entre Europa y Latinoamérica, y afirma que, gracias a los medios de comunicación, el compositor latinoamericano vive integrado en el universo de la cultura occidental europea, y su acercamiento a la música amerindia o africana fue desde este punto de vista. No se le puede exigir, como muchos críticos europeos sugieren, la creación de una música *sui generis* sin ningún parentesco con la europea. Con esto, Correa de Azevedo acertadamente se opone a la utilización de la música popular como un elemento de exotismo, y a la presión externa para convertirse en un “otro” musical. La sensibilidad del compositor y su aptitud para tratar el material pueden, sin embargo, condicionar de tal forma sus obras, que vengan a emparentarse con la música producida por muchas generaciones de compositores de ese mismo país o esa misma región, sin necesariamente buscar lazos nacionales.

Para Locatelli (1993, 41) la proyección folclórica en la música académica americana se realizó sin rigor científico. Los primeros compositores que se dirigieron hacia lo nacional tuvieron que enfrentarse al prejuicio de que muchos lo considerasen un empobrecimiento artístico. Esta autora, en su estudio de las canciones de cámara argentinas, descubre tres formas de tratar el material folclórico: la de conservar todos sus elementos, enriqueciendo sólo el aspecto armónico según la orientación musical del compositor; conservar dos o tres elementos, mientras el resto es elaborado libremente por el músico; estas canciones suelen

alternar metros y llevar un acompañamiento más refinado y rebuscado; y, por último, composiciones que reúnen cadencias, vocalizaciones y diseños rítmico-melódicos de distintas especies, elaboradas libremente por el compositor. Esto significa que el compositor recrea, no ya una especie folclórica, sino que trata de absorber la esencia de un folclor musical.

Como posible cuarta modalidad, esta autora menciona obras que reúnen elementos de distintas especies, no de un solo folclore sino de diversas raíces, para acrisolar no obras nacionalistas sino americanistas, como en ciertas obras de Ginastera, Chávez, Silvestre Revueltas e Isabel Aretz. (Locatelli 1993, 42–43.)

Para resumir estas ideas sobre la adopción de la música artística europea por las élites latinoamericanas, así como sobre los obstáculos de las músicas locales para acceder a las instituciones musicales, cabe destacar la función epistemológica dada a la música en el sistema colonial (Hernández 2007). Desde la Colonia, se fue configurando una escala valorativa en la cual la polifonía religiosa europea aparecía como la más cercana a Dios, argumento religioso que legitimó y reforzó la escala social que se construyó sobre la base de la pureza de sangre de los criollos (Hernández 2007, 249). Sin embargo, ser blanco no se basaba tanto en el color de la piel como en la práctica cultural, dentro de la cual la música era un signo importante. El paradigma de lo blanco musical fue representado, luego de la polifonía católica, no tanto por la música académica como por músicas populares como el vals, la polka y la mazurca en el siglo XIX (id., 250), a la vez que se trataba de buscar una música nacional representativa, mediante el “blanqueamiento” de las características indígenas, negras o mestizas de los géneros nativos. Estos dos procesos, aparentemente contradictorios, se dan, según Hernández (id., 251), también en las músicas nacionalistas europeas de fines del siglo XIX. En ambos casos se trata de absorber la esencia de lo popular e integrarlo a un lenguaje universal, es decir, adoptar características similares a las del centro de poder.

Otra legitimación de la superioridad de la música europea se dio con la ayuda de los conocimientos científicos, que supuestamente comprobaban la escala evolutiva de las músicas. Este imaginario continúa influyendo en el siglo XX en las instituciones de formación musical, excluyendo cualquier tipo de música que no fuera artística urbana europea de los programas de los conservatorios. (Hernández 2007, 253.) Por medio de estos imaginarios coloniales, naturalizados por la élite criolla urbana, se creó un sistema de inteligibilidad musical basado en los parámetros de dicha música europea. En los primeros años del siglo XX el paradigma se traslada a las músicas difundidas desde los Estados Unidos de Norteamérica por los medios masivos de comunicación. Los imaginarios coloniales, según Hernández (id., 257) se adaptan a las nuevas condiciones, y al blanqueamiento étnico se suman transformaciones musicales necesarias para adaptarse a la industria sonora.

Desde la década de 1990, el discurso global del multiculturalismo reconoce positivamente las etnias minoritarias a nivel político, coincidiendo con el auge de sus músicas en el mercado global (la *world music*). Esto causa un estímulo para salir del purismo folclórico (Hernández 2007, 259). Pero deben aceptar cierto grado de

modificación para ser aprobados por la industria. En la época poscolonial, según Hernández, la construcción de sujetos ya no está basada en la exclusión sino en la inclusión/exaltación de lo otro. Se da así una disyuntiva entre el sentido identitario de la música local y su asimilación por un público masivo (id., 264).

En la música peruana, estas formas de utilizar el material nativo tradicional o popular se hallan presentes en el período estudiado, desde la orquestación de temas populares (Guevara Ochoa: *Valicha*), el uso de elementos como ritmos típicos andinos (Pulgar Vidal: *Cantata Apu Inca*) o de detalles como ornamentos o líneas melódicas (Garrido-Lecca: *Elegía a Machu Picchu*), hasta su inserción dentro de un contexto más amplio, que incluye otras músicas de la región latinoamericana (**Rajmil Fischman** (1956): *Alma latina*).

Jacovella (1986, 9–10) define como un compositor *nativista* al que “produce música de aspecto campesino o regional, según su entender artístico-popular. La intención es de tipo tradicionalista, pues trata de hacer valer la música que entiende es o podría ser la de su pueblo”. El *tradicionalista* sería el que “repite con algunas variaciones, sin ánimo documental, la música que verosíblemente solía cantarse o ejecutarse en un tiempo pasado, con una finalidad evocativa y sentimental”. Un compositor *nacionalista* es por último aquél que trata de crear “obras que en el lenguaje de las grandes formas expresen el modo de ser y sentir del hombre de su nación. Para eso reelabora libremente motivos folclóricos, tradicionales y hasta nativistas, pues su intención es proporcionar a su música el sabor de lo propio.” (Id., 11.)

Padilla (2006) igualmente encuentra diversos grados de elaboración de elementos nacionales y populares en la música artística. El primero corresponde al nativismo de Jacovella, y se reduce a una transcripción de música tradicional o popular para un ensemble de concierto. Esto se ha hecho en el Perú en obras como *Estampas criollas* de **Rosa Mercedes Ayarza** (1881–1969).

El segundo, que Padilla (id.) llama un *nacionalismo modernista*, es el que se dio principalmente en México, Cuba y Brasil en las décadas de 1920, 30 y 40, y que tenía un lenguaje modernista pero con elementos nacionales. En el Perú, este nacionalismo modernista estuvo representado por T. Valcárcel y Carpio, y en forma algo distinta para compositores para quienes la música nativa no era un lenguaje propio, entre ellos Sas, **Luis Pacheco de Céspedes** (1895–1984) y Holzmann. Sas y Pacheco tienen un estilo indigenista con elementos neoclásicos e impresionistas, y Holzmann un estilo neoclásico al cual incorpora elementos locales.

El tercer nivel sería una continuación del anterior, pero con un lenguaje compositivo diferente: el *modernismo nacionalista*, que se dio alrededor de 1950 a 1975, paralelamente a la música de vanguardia. Éste, en el Perú, está presente en obras de varios compositores, como **Luis David Aguilar** (1950) (*Huayno*), C. Garrido-Lecca (*Antaras*), Iturriaga (*Tres canciones*), Núñez Allauca (*Poema andino*), Pinilla (*Estudio sobre el ritmo de la marinera*), Pulgar Vidal (*Chullpas*) y E. Valcárcel (*M'akarabotasaq Hachaña*).

Veniard (1986, 15–17) estudia la mutua influencia entre música popular, folclórica y artística nacional y europea en Argentina. Las danzas populares europeas se transformaron en

música académica y luego en música de salón, la que llega a América, transformándose hasta convertirse a su vez en danzas tradicionales (por ejemplo minués criollos antiguos) y folclóricas (campesinas). Las danzas folclóricas europeas, como tales, llegaron con los inmigrantes, pero no arraigaron en toda la población, practicándose como bailes extranjeros de la antigua patria, pero no como bailes nacionales.

Veniard (1986, 17) hace notar que, cuando un argentino compone una mazurca o un vals, “está haciendo música académica de origen folclórico europeo y música académica criolla.” Sin embargo, si el compositor escribe una pieza “inspirada en la música criolla tradicional” tendrá “un sello local más distintivo que los anteriores” y “será criolla por nacimiento y nacional por carácter”.

Salmenhaara (1978, 215) analiza formas de utilizar la música folclórica en obras finlandesas de las décadas de 1960 y 1970. Ésta puede ser utilizada para crear efecto de contraste; como parte de una textura polifónica a manera de *cluster*,²¹ de manera que permanezca inaudible; en collages; en alusiones estilísticas; como punto de partida de todo el desarrollo motivico, o como material de partida para obras electrónicas.

Salmenhaara (id., 216–217) observa que la utilización de material folclórico puede lograr un efecto alienante al combinarse con otro tipo de textura como clusters cromáticos. La utilización de instrumentos populares también logra este efecto de alienación, pero puede servir también para evocar una atmósfera del pasado o crear situaciones de humor o parodia. También se puede crear una atmósfera que alude a la música folclórica sin utilizarla directamente, pero usando sus formas de interpretación o rasgos estilísticos, o imitando el color de la música folclórica con otros medios sonoros (id., 217, 221). Salmenhaara (id., 225) concluye en que la música folclórica puede cumplir las siguientes funciones dentro de la música artística: de alienación, debido al efecto de ser inesperada y ajena; de enriquecimiento sonoro mediante los instrumentos populares o sus sonoridades características; o de sugerir a la música —o al oyente— cierto significado particular.

Todos estos autores se refieren a la interacción entre la música de arte y géneros tradicionales y populares que se han formado a fines del siglo XIX o antes, y principios del XX. Menos se ha escrito sobre la relación de la música contemporánea en Latinoamérica con los géneros populares actuales. Merino (2006, 1) afirma que hasta la década de 1950 el canon musical y musicológico centroeuropeo de música de arte fue y representó el lenguaje musical por excelencia, al cual se refería toda la música. A partir de entonces, la formación de una cultura de masas moderna y el desarrollo de las varias tradiciones musicales hacen que la música de arte no sea ya el único posible referente canónico. En Chile, uno de estos referentes es, según Merino, la música de Violeta Parra. En el Perú algo equivalente podría ser el canon formado por ciertos vales criollos, huaynos y marineras que son reconocidos por toda la población.

²¹ Acorde de notas adyacentes, del inglés: grupo, racimo. Se conserva la forma plural del inglés.

Transculturalidad en la música académica del Perú

Uno de los rasgos característicos de la historia de la música académica peruana es su relación con la música tradicional y popular, ya sea ésta de negación, de imitación o de búsqueda de integración con ella; son pocos los casos en los que un compositor ha permanecido indiferente o ajeno a la problemática de la “peruanidad” de su música. Mucha de su riqueza y originalidad proviene de la interacción entre estos diversos tipos de música. Esta relación ha presentado diversas formas, desde la prohibición de ciertas músicas indígenas en la Colonia, pasando por un indigenismo romántico de carácter paternalista y llegando, en algunos casos, a un diálogo entre diversas tradiciones musicales. Por estos motivos, el nacionalismo musical y otros temas relacionados a éste como el regionalismo y el continentalismo siguen siendo actuales en el estudio de la música peruana.

A pesar de ello, las posibilidades que ofrecería el estudio y hasta la práctica de otras tradiciones ha parecido generar desconfianza y hasta animosidad en las instituciones, aunque a nivel individual esto sí se da en muchos casos. Por ejemplo, el tema de la enseñanza de músicas o instrumentos populares en los conservatorios y en los colegios ha generado polémica y oposición.²² En la composición, las posturas varían entre los extremos del indigenismo que exige partir de los géneros andinos y el internacionalismo que rehúsa toda referencia a géneros locales.

La cultura musical no es un bloque monolítico y homogéneo; se compone de diversos elementos que se entretajan. Los miembros de una comunidad pueden ser bimusicales o trimusicales (Seeger 2000c, 67) y utilizar una u otra lengua musical según la situación o el grupo en que se encuentren. Se debe ser consciente de esta permeabilidad, flexibilidad y simultaneidad de las identidades musicales:

Diferentes identidades pueden ser expresadas mediante diferentes formas musicales: podemos cantar un himno nacional como miembros de una nación y una canción regional como miembros de una región, o podemos interpretar música que nos identifica como una minoría étnica. La gente puede activar diferentes identidades a través de la música que elige interpretar o escuchar. O puede conscientemente introducir ciertos estilos en su música para indicar relaciones culturales específicas. (Seeger 2000b, 55).

Arguedas (ver Iwasaki 1988, 101–102) afirma que el arte popular surgió durante la Colonia, cuando los grupos subalternos urbanos y campesinos se apropiaron de las manifestaciones culturales de los sectores hegemónicos, reproduciéndolos primero y luego insertando sus propias creaciones. Este proceso se inició alrededor de las ciudades que correspondían a antiguos centros de redistribución. La existencia de una clientela estratificada dio origen a un arte provinciano y a otro campesino o popular, pero sin fronteras definidas, y donde uno crece a partir del otro. Al centralizarse el movimiento económico en Lima, las ciudades y rutas andinas languidecieron; finalmente la República criolla las sepultó en el

²² Por ejemplo el Taller de la Canción Popular fundado por Celso Garrido-Lecca en la Escuela Nacional de Música en la década de 1970 encontró el rechazo de muchos profesores de la institución (Garrido-Lecca 2003).

aislamiento, truncándose así el desarrollo de una cultura provinciana y popular, y de desarrollo del mestizaje desde abajo. Muestras de estos desarrollos podrían ser identificados investigando las tradiciones musicales locales de centros urbanos de provincias como Arequipa, Cuzco, Puno o Ayacucho, sobre cuya vida musical durante los pasados siglos se tiene muy poca información. Un ejemplo de ello es la investigación de Vega Salvatierra (2006a) acerca de una tradición de música litúrgica en la ciudad de Arequipa.

El siglo XX trajo transformaciones profundas en el interior del país. Los terratenientes perdieron poder; las haciendas costeñas se modernizaron, se construyeron caminos, y se dieron leyes ocasionando el traslado de pobladores andinos como mano de obra. Todo esto llamó la súbita atención de los intelectuales limeños por los pobladores andinos, su cultura y situación; aunque más bien lo que se dio fue un descubrimiento de Lima por los andinos. (Iwasaki 1998, 103.) Las músicas populares empezaron a difundirse y conocerse, proceso que se aceleró a mediados de siglo con la llegada de los medios masivos de comunicación.

La época de la globalización que se vive a fines del siglo XX y principios del XXI trae nuevas influencias. Una presión uniformizadora de los mercados internacionales envuelve a los habitantes con músicas de todas partes. Esto genera resistencia y un volverse a lo local para encontrar una identidad propia. Por otro lado, las influencias musicales pueden tener orígenes más variados y hasta lejanos geográficamente. La mayor movilidad de personas y materia hace que las instituciones nacionales no tengan ya el monopolio de la educación musical y sobre todo de la información. El aislamiento de los compositores puede disminuir gracias a nuevas posibilidades de contacto y comunicación con el público, sus colegas y el mercado laboral. A la vez, la mejoría de las comunicaciones amenaza la supervivencia de muchos géneros locales, regionales y nacionales ante la invasión sonora de los medios comerciales.

Composición transcultural

El uso de músicas exóticas como fuente de inspiración y material es muy antiguo en la música europea. En la época barroca, danzas como la sarabanda tuvieron su origen en músicas africanas o afroamericanas. En el Clasicismo vienés, la música húngara y la turca eran introducidas con frecuencia en las composiciones como un medio colorista. Durante el Romanticismo, los movimientos nacionalistas causaron la revalorización y la utilización de músicas locales, además de la utilización eventual de elementos de culturas extraeuropeas. Posteriormente, Debussy y Maurice Ravel tomaron influencias del gamelan, la música española o el jazz; Olivier Messiaen de la música de la India; Pierre Boulez y Luigi Nono tomaron elementos de músicas diversas de culturas orientales, africanas y americanas. Común a todos estos usos de elementos musicales de otras culturas ha sido el hecho de que el compositor europeo no ha sido partícipe activo de la otra cultura musical, a pesar de un sincero interés y hasta admiración y estudio. No se trataba, entonces, de un diálogo intercultural entre tradiciones.

El término de composición transcultural se viene usando en los últimos años en países de habla inglesa que han sido colonias británicas. La composición transcultural exige

un bi- o multilingüismo musical de sus practicantes, si no desde la infancia, sí a través de la práctica prolongada y seria de ambas culturas musicales. Este caso no es muy común entre los compositores europeos, pero sí entre los originarios de antiguas colonias en todos los demás continentes, en las cuales se han formado estados multiculturales. En Latinoamérica este fenómeno tiene una larga tradición, si bien el análisis de las composiciones de música de arte no se ha realizado desde un punto de vista de la transculturalidad, sino generalmente desde la óptica de la tradición europea.

Chapman (2006, 1–2) desarrolla un modelo de análisis bajo el término global de apropiación, definida como el uso de elementos musicales por personas o culturas con las cuales no están culturalmente ligados. El préstamo se ha convertido en uno de los métodos fundamentales de composición en el mundo posmoderno. Pero junto a la admiración, homenaje y respeto que muchas veces profesa, existe un elemento de poder y hasta control y dominación, que se hace más evidente en los casos de diferencias financieras muy grandes entre los apropiadores y los dueños culturales del material. El concepto de apropiación surge durante el debate sobre la *world music* para indicar “un gesto imperialista, asociado a nociones de poder, control y dominación cultural, frecuentemente en la forma de un músico occidental que se apropia de ‘músicas exóticas’ y las convierte en objetos de consumo sometidos a la lógica comercial del capitalismo” (Sánchez Fuarros 2005, 4). Sin embargo, el proceso de apropiaciones es imparable, vital, y hasta necesario. Sánchez Fuarros (id.) define otra forma más positiva y activa de apropiación que llama *apropiación desde dentro*, cuando se refiere a un proceso que es parte integrante de “una narrativa local que intenta la recuperación de las raíces, la preservación de la tradición”. Éste es, muchas veces, el caso de la música orquestal peruana que utiliza material nativo tradicional o popular.

Hay una gran variedad de métodos y prácticas que Chapman (2006, 4–6) clasifica en cuatro diferentes tipos de apropiación. La primera es el préstamo: incorporación directa de un sonido o grabación, sin alteración. La asimilación es el uso de un elemento, estructura o relación musical trasladada al nuevo contexto. Estos elementos pueden ser ritmos, escalas, armonías, timbres, formas de interpretar o estructuras. La tercera forma es el sincretismo, es decir, la creación de algo nuevo partiendo de por lo menos dos otras fuentes y con referencia a ellas. En este caso, el desarrollo de una nueva obra musical o estilo partiendo de por lo menos dos ya existentes. Y, por último, la apropiación conceptual abstracta, que es el uso de ideas de otra cultura musical en una forma conceptual, que sólo se revela a través del análisis. Los tres primeros tienen una superficie audible y reconocible, pero varían en la profundidad conceptual del préstamo; mientras que la última forma no es audible.

Chapman define cuatro niveles de análisis en la obra (2006, 8): el de elementos musicales, el de recursos técnicos, el de procesos transformativos y el de relaciones estructurales-retóricas, agrupados todos bajo el nombre de *parámetro de localización cultural*. Un segundo parámetro de análisis se refiere a cómo las diferentes culturas valoran cualidades en la música, y Chapman lo llama el *parámetro interpretativo*. (Id., 9.) Éste consiste en códigos expresivos, prescriptivos, corporizados y participativos. La música artística occidental ha enfatizado los códigos prescriptivos y expresivos, mientras que la música africana, por

ejemplo, le da más énfasis a la corporeidad y participación. Chapman propone un modelo analítico donde todos los códigos interpretativos sean igual de importantes y se pueda estudiar su relación e intersecciones.

García Canclini (2003, 2) presenta un concepto de hibridación que consiste en el proceso por el cual prácticas que existían separadamente se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. El mismo autor señala que es precisamente la hibridación la que “hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad” (id., 5). Este concepto se complementa con el de identidad y el de multiculturalidad, ya que la hibridación es vista como “algo a lo que se puede llegar, de lo que es posible salir y en la que estar implica hacerse cargo de lo in-soluble, lo que nunca resuelve del todo que somos al mismo tiempo otros y con los otros” (id.).

Tanto mestizaje como sincretismo designan ciertas hibridaciones específicas, biológicas o religiosas y en un sentido más amplio, culturales. En música, se utilizan términos como fusión en casos de deliberada mezcla de elementos en la música popular urbana. El término mesomúsica se utiliza aquí justamente para casos de hibridación entre géneros, formas o conjuntos instrumentales (ver 2.3.)

Christopher Adler (1998) considera que los compositores transculturales son aquellos que deciden componer *entre* categorías ya existentes. Esta composición transcultural consciente e intencional tiene una larga historia dentro de la tradición clásica euroamericana,²³ pero Adler afirma que la composición híbrida transcultural tiene un significado creciente en la música contemporánea de la era posmoderna, en la que fluyen rápidamente corrientes globalizantes artísticas, culturales y de productos. Muchos compositores se ven expuestos a músicos, artistas, grabaciones y documentación etnomusicológica sobre músicas de los rincones más alejados del globo. Si bien lo híbrido es fundamental para las músicas de todas partes, esta exposición a la diversidad global muchas veces depende de condiciones de poder y privilegio que favorecen a los músicos de centros urbanos, privilegio que no siempre garantiza una mejor comprensión. (Id., 1–2.)

Adler (1998, 2) destaca el papel de los discursos culturales e individuales en el análisis, que nunca es completo y cerrado. Por ejemplo, la consideración de una obra como perteneciente a cierta categoría más amplia es en muchos casos cuestionable, pero es un proceso que se realiza constantemente por parte del público y de los músicos, y por lo tanto es importante tenerlo en cuenta; especialmente en casos en los cuales el compositor intencionalmente trata de evitar estas categorías o componer entre ellas.

No siempre lo representado en la música corresponde a la intención del compositor. Pero algunos factores confluyentes pueden señalar una representación, tales como los antecedentes del compositor, la intención expresa de éste, programas o notas al programa, el uso de instrumentos de otras culturas, o el uso de elementos musicales de cierta categoría musical. (Id., 3.)

²³ Adler menciona a Olivier Messiaen, John Cage, Colin McPhee y Lou Harrison.

Adler (id., 4) reconoce que, aún si el análisis parte de una construcción analítica en la cual las categorías hibridizadas son consideradas anteriores, todas las músicas del mundo son, en el fondo, híbridas. El análisis requiere un conocimiento básico de las características musicales de ambas culturas. En algunos casos, los compositores utilizan recursos que son comunes a ambas, tales como ciertas técnicas de interpretación instrumental, lo cual aumenta su ambigüedad como elementos de representación de otra cultura (id., 9). La mayor hibridación de una obra no quiere decir que ésta será más fácilmente localizable en ambas tradiciones, sino que probablemente resista su posición en ninguna de ellas (id., 25).

La decisión de trabajar al margen de categorías musicales es un reconocimiento de la inevitable hibridez de la cultura, una crítica y una potencial liberación de categorías ideológicas y ataduras de los discursos dominantes sobre música. Pero lo híbrido no es algo inocente ni utópico sino que está inevitablemente infiltrado por las relaciones de poder de sus participantes. (Id., 31.) El espacio de la hibridez, el margen, puede ser un lugar de creatividad y poder de resistencia, desde donde criticar las categorías de la cultura y la distribución desigual de poder entre ellas. Sin embargo, la hibridación como estrategia es igualmente accesible a los que tienen el poder, que la pueden usar como un medio de apropiación (id., 32). En el análisis es importante tener en cuenta la actitud del compositor frente a la hibridez y su relación con dichas categorías, aunque ningún individuo representa totalmente a una categoría musical, ni ningún artista es posicionable unequivocamente en una sola categoría musical mayor (id., 35).

La representación del otro que surge de ciertos elementos confluyentes no depende de la veracidad o autenticidad de estos significantes, sino que basta que sean percibidos como tales. Una representación puede surgir igualmente de una percepción equivocada o de un malentendido. (Id., 35.) Por ello, Adler afirma que las obras híbridas invitan a un análisis que incluya estudios de la recepción en las múltiples tradiciones musicales que están siendo hibridizadas, o examinando las obras a la luz de criterios estéticos o simbólicos asociados con dichas tradiciones. (Id., 37.)

Clay McGraw (s.a., 12) utiliza el concepto de *difusión de ideas*, fenómeno mediante el cual un elemento de una cultura es sólo parcialmente aceptado, no totalmente aprendido, malinterpretado o de alguna otra manera incorporado incompletamente a otra cultura. En ella, el elemento es reinterpretado o reinventado en congruencia con valores locales.

En la comunicación transcultural, los errores, las incomprensiones y sus efectos son parte del proceso comunicativo. Estos errores pueden ser creativos, una forma de filtrar la música de otros a través de una sensibilidad propia, y favorecer conexiones inesperadas, comparaciones y apreciaciones (id., 16–17). Muchas veces estos malentendidos musicales derivan de un conocimiento teórico parcial y de una escucha decontextualizada (id., 18).

Según McGraw (id., 22) existen actualmente muchas formas emergentes de músicas étnicas experimentales que no dependen de la música de arte occidental como su referente estético primario. Estas músicas ofrecen una voz para la expresión individual en culturas musicales que históricamente han mantenido modos de composición más anónimos. Las tendencias progresistas y ahistóricas del experimentalismo occidental no siempre son

compartidas por los movimientos experimentales no occidentales. En países que han sido colonias, la memoria y la especificidad culturales son esenciales en el esfuerzo por mantener la identidad cultural local dentro del contexto de poscolonialismo y globalización. Ellas presentan un ejemplo de identidades fluidas que están conscientemente en construcción, identidades que conviven o están en contradicción con nociones “clásicas” heredadas de la identidad. (Id.)

La necesidad de partir de la realidad propia en el análisis es enfatizada igualmente por Blake (2005, 128) cuando afirma que en lugares como Sudáfrica, el mismo concepto de *tradicional* tiene significados que no podrían ser imaginados en Europa. La influencia de factores políticos y sociales se refleja directamente en la producción orquestal sudafricana, como se ve en el análisis de Blake (2005, 138). En el contexto sudafricano, la orquesta representa un medio eurocéntrico (id., 140). Blake, al igual que los otros autores citados anteriormente, advierte sobre la situación de desbalance de poder que se encuentra en el mismo centro del transculturalismo (id., 135). En esta investigación se observan los distintos casos de composición transcultural que se dan en la música orquestal peruana y los enfoques que han tenido los compositores en la utilización de material de distinto origen.

3. ASPECTOS DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA ORQUESTAL PERUANA

La institución orquestal peruana²⁴ ha evolucionado a partir de los pequeños conjuntos instrumentales coloniales que interpretaban música para la corte, la iglesia y el teatro. Esta última se independizó paulatinamente hasta convertirse en el género orquestal más importante del siglo XIX. La fundación de sociedades filarmónicas y la inmigración de músicos europeos impulsaron la práctica de la música orquestal de concierto fuera del teatro durante la segunda mitad del siglo XIX. En el siguiente siglo, esta práctica se oficializó al crearse las principales instituciones de música académica, al mismo tiempo que la aparición de la radio, el cine y la televisión cambiaron los usos sociales de la música orquestal.

La institución orquestal moderna incluye el personal artístico y administrativo y elementos físicos como mobiliario, instrumentos, local, archivo y partituras. La actividad de las orquestas y su programación está directamente relacionada a su dirección artística, pero además depende, en el caso de instituciones mantenidas por el Estado, de la política cultural oficial, del presupuesto nacional y de la legislación. La situación económica del país influye de manera importante en estas instituciones, que necesitan fuertes subvenciones públicas o privadas para existir. La situación de la enseñanza musical en el país se refleja en la calidad y cantidad de los músicos, y en la constitución del público de las orquestas, en el repertorio interpretado y en el conocimiento general que se tiene sobre la música orquestal peruana.

La evolución de las ciudades influye en la vida orquestal, al ser las orquestas instituciones urbanas. El centralismo, las migraciones internas y externas y las grandes diferencias socioeconómicas entre diversas zonas del Perú repercuten en la actividad orquestal. La coyuntura mundial ejerce igualmente influencia en la vida política, económica y cultural peruana. Esto se observa, por ejemplo, en la llegada de músicos europeos al Perú durante la Segunda Guerra Mundial o de las repúblicas de la ex Unión Soviética, de Europa Oriental y de Cuba desde fines de los 80.

3.1. Música instrumental en la Colonia: capillas catedralicias y música para teatro

La época colonial en el Perú puede ser dividida en una primera fase de la conquista y la época inicial de la Colonia (siglo XVI), en la época de apogeo del Barroco (siglo XVII), en una época de influencia italiana bajo los Borbones (siglo XVIII) y en la fase final de la Colonia hasta la Independencia (1821).

En las ciudades del virreinato se fundaron escuelas y universidades, y se inició la impresión de libros y de publicaciones periódicas, aunque bajo una estricta censura. Se formó así una clase urbana criolla, educada en la cultura europea, que tomó a Europa como la fuente principal de conocimiento y el modelo a imitar.

La sociedad colonial estaba jerarquizada en castas. Esta organización estamental fragmentó los intereses sociales y dificultó lograr una identidad común (Cotler 1978, 46).

²⁴ Las orquestas en el sentido moderno de la palabra existieron a partir del siglo XVIII aproximadamente. Ver la definición de orquesta en la página 38.

Existía oficialmente una división en República de españoles y República de indios, además de los esclavos y de las castas intermedias, a cada una de las cuales correspondían sus propias músicas y bailes. La coexistencia en las ciudades coloniales de la música de los diferentes grupos de habitantes se hacía particularmente visible en las fiestas, en las cuales cada uno de ellos presentaba sus propias danzas y música. Como sostiene Hernández (2007, 244) la racialización fue el eje central de las relaciones de poder coloniales. Las clases o castas se diferenciaban unas de otras no sólo por el color de la piel, sino por signos culturales, uno de los cuales –y uno muy importante– era la música (id., 250). Así, la élite se preocuparía por practicar músicas que se podían identificar fácilmente como europeas.

La música de la clase española y criolla aristócrata era una prolongación de la que venía de Europa, y también sus autores fueron, por muchos años, casi exclusivamente europeos. Esta música, al ser escrita, ha dejado más testimonios materiales que las otras. La música instrumental durante los siglos XVI–XVIII consistió en pequeños conjuntos de composición variada que tomaban parte en la liturgia y el teatro musical, e interpretaban música de baile para la corte o el salón. Esta última era puramente instrumental, pero en la música religiosa y la teatral los instrumentos doblaban las voces de los cantantes.

En los primeros años de la conquista ya había músicos activos en la colonia. Gonzalo Pizarro, gobernador del Perú de 1546 a 1548, tenía una capilla con seis ministriles, quienes cantaban acompañados de vihuela²⁵ cantares de gesta y romances tradicionales de Castilla o a las hazañas de los conquistadores. (Stevenson 1960, 55; Quezada 1985, 74.)

El contacto entre las culturas musicales causó generalmente una imitación de las clases dominantes por las dominadas, por las mismas razones de la dinámica de la colonialidad. Además de los instrumentos, se adoptaron ideas básicas de la armonía europea como la modalidad y la tonalidad, y elementos estructurales como melodías, escalas, afinaciones, formas, técnicas contrapuntísticas y principios polifónicos. También se tomaron de los europeos y de los africanos formas de hacer música, tales como el canto responsorial, el cantar acompañándose a sí mismo con una guitarra, y los conjuntos de instrumentos diversos.²⁶ (Padilla 2000, 16–25.)

La música andina durante la Colonia adoptó elementos españoles, pero también conservó los propios, adaptándose a las nuevas condiciones. Algunas manifestaciones musicales indígenas fueron perseguidas y prohibidas por idólatras,²⁷ pero persistieron en nuevas formas sincréticas. En varios casos se han conservado estructuras y funciones tradicionales ligadas a rituales, a pesar de adoptar a veces instrumentos europeos.²⁸ Las

²⁵ La vihuela de mano era parecida a la guitarra o al laúd: un cordófono con mango, caja en forma de ocho, tapa plana y mástil largo y estrecho con hasta diez trastes, y generalmente seis órdenes de cuerdas, aunque se conocen casos de siete y de cinco órdenes. Fue un instrumento muy importante en España en el siglo XVI, pero su popularidad disminuyó a fin de siglo a favor de la guitarra. (Griffiths 2002, 880.)

²⁶ Los conjuntos instrumentales en la música popular son tratados en el capítulo 3.4.

²⁷ Como ejemplo Bolaños (1985, 59) menciona las danzas de la *ayrihua*, *ayja* y *huanca* y la prohibición de tocar el instrumento llamado *succhas*. El arzobispo Lobo en 1614 ordenó la destrucción de los instrumentos indígenas en Lima (Quezada 1985, 76).

²⁸ Ver, por ejemplo, Romero 1985 y 1993.

danzas-drama se empiezan a desarrollar desde la época colonial, convirtiéndose en un vehículo importante por el cual los grupos subordinados expresan su identidad y su historia.

Los esclavos africanos que llegaron al Perú sufrieron un destino común que les dio un vínculo de identificación social y cultural (Vásquez 1982, 17). La música africana se transformó, tanto en sus recursos materiales como en sus usos y significados. La actividad musical expresaba, en algunos casos, el enfrentamiento de clases sociales más o menos abiertamente, de modo que algunas manifestaciones fueron prohibidas. Por otro lado, hubo prácticas impuestas como la *Danza de moros y cristianos* o la *Danza de negritos*, que eran representaciones dramáticas que celebraban la victoria española sobre los musulmanes o la adoración navideña respectivamente. Éstas reciben una nueva significación, incluso opuesta a la deseada (id., 21–23). En las plantaciones y ciudades, los esclavos africanos formaron sociedades de ayuda mutua y religiosas llamadas *cabildos*, *cofradías* o *hermandades*, en las que se interpretaba música tradicional y donde se desarrollaron expresiones religiosas sincréticas.

La influencia de las músicas indígena y africana en la de origen europeo es más difícil de identificar en los textos musicales de la época. La música conservada en los principales archivos catedralicios tienen pocos ejemplos de ella. Esto se debe, probablemente, al hecho de tratarse de centros importantes, en los cuales los cargos principales estaban reservados a europeos, que estaban en contacto directo con la cultura musical europea de su época. Se han hallado composiciones con rasgos mestizos en Cusco, en el código de Martínez y Compañón, y referencias al uso de yaravíes en las obras de teatro del siglo XVIII (Estenssoro 1989, 56–59). Otro punto de contacto entre las culturas musicales fueron los profesores de baile de origen africano y los profesores de instrumentos de origen nativo (id., 66–70).

La práctica musical tiene muchos elementos que se transmiten oralmente y que no han sido registrados en la notación escrita. El hecho de ser los intérpretes provenientes de otra cultura musical tuvo que influir en la música artística, pero esto se expresó principalmente en la tradición oral (Padilla 1994, 59–60). La influencia mutua debe haber sido fecunda en condiciones limítrofes entre ambas culturas, como iglesias y conventos de otras ciudades y pueblos más pequeños o alejados. La música practicada en las misiones jesuitas de Juli y Pomata en Puno; en la primera capital española, Jauja; en Huamanga, Ayacucho, y en otros centros regionales más grandes como Arequipa y Trujillo, está en gran medida aún por investigar. También en la región del Marañón los jesuitas enseñaron a nativos omaguas, andoas, yurimaguas y xeveros el uso de clarines, cornetines, flautas, arpas y violines, además de introducir el canto litúrgico. (Chantre y Herrera 1901, citado en Raygada 1964, 3–9.)

Ideológicamente, la música en la colonia se tenía como un reflejo de la armonía divina y del orden social. Era una forma de hacerse presente en la sociedad, mediante su poder para hacer efecto en los oyentes. Por ello tuvo un papel importante en las fiestas religiosas, civiles y personales. (Estenssoro 1989, 23–24.) Las fiestas religiosas eran verdaderos acontecimientos, en los cuales participaba toda la sociedad. La educación musical era parte de

la formación de las mujeres en la sociedad urbana colonial, y era también una posible vía de ascenso social al facilitar el ingreso a un convento (Estenssoro 1989, 37–38).

Iglesia y música

Desde el establecimiento del virreinato, la Iglesia fue el centro de la cultura colonial. La música fue importante para la Iglesia como instrumento de evangelización y como medio de atraer a la población a los servicios litúrgicos y de encauzar fenómenos diversos hacia su propio dominio y control. Las órdenes religiosas que llegaron al virreinato recibieron instrucciones de aprender quechua, erigir iglesias, enseñar a los indígenas a rezar y construir escuelas donde se debía enseñar canto y solfeo. (Stevenson 1960, 44, 51.) Asimismo, la función social de mucha de la música nativa llevó a considerarla peligrosa y a intentar su erradicación (Hernández 2007, 248).

Los jesuitas, llegados a mediados del siglo XVI, utilizaron en su trabajo evangelizador instrumentos que consideraron apropiados por su sonido celestial: el arpa y el violín, también usados para tocar el bajo en ausencia de un órgano. La guitarra, en cambio, fue considerada demasiado secular para ser utilizada en la música religiosa (Olsen 2000, 36). La polifonía sacra que alcanzó su apogeo en España en el siglo XVI se difundió muy rápidamente en América, así como la música para órgano y para vihuela de la época. La música europea alcanzó rápidamente el favor de los nativos quechuas, tanto que en 1560 ya habían conjuntos indígenas de gran habilidad en la interpretación de música polifónica en varias iglesias y conventos. Los indígenas se destacaron igualmente como instrumentistas. Existen composiciones religiosas en idiomas nativos, como el manual de lírica religiosa en quechua que el franciscano Gerónimo de Oré (1554–1629) elaboró en Jauja, para ser cantadas con melodías nativas o europeas. (Stevenson 1960, 43–44; Quezada 1985, 69–72.)

En la primera época de la colonia, la mayor presencia de la música europea en las provincias y el afán de evangelizar mediante la música a los nativos causaron probablemente un contacto mucho más intenso entre ambas culturas musicales que en épocas posteriores, en las cuales las provincias sufrieron un creciente abandono, y la cultura indígena una mayor represión por razones políticas. Algunos fenómenos de mestizaje musical en la música religiosa todavía sobreviven; un ejemplo de esto son los cantos religiosos en quechua que aún se practican en algunos lugares de los Andes.²⁹

La Iglesia determinaba las fiestas, reglamentaba los textos y su idioma, el repertorio y la instrumentación permitida, así como los lugares donde se podía practicar la música, que fueron principalmente las iglesias y conventos. A pesar de estas regulaciones, la Iglesia también absorbió manifestaciones populares a la esfera de la música religiosa, sobre todo en los primeros siglos de la Colonia. Así, hasta alrededor de 1790, permitió textos en otro idioma

²⁹ Por ejemplo, las *chaiñas* de Chinchero, Cusco, son mujeres que cantan himnos religiosos en quechua el Lunes Santo en la Catedral de Cusco, acompañadas del harmonio o *pampapiano*. Esta tradición que se originó en la colonia corre riesgo de desaparecer, entre otras razones, por falta de sacerdotes que hablen quechua. (*El Comercio* 23.07.2001.)

que latín, textos cómicos, disfraces, bailes y tanto música como danzas de origen africano o indígena. (Estenssoro 1989, 71, 79–80, 84, 101.)

Las fiestas religiosas en la época colonial incluían diferentes manifestaciones dramático-musicales provenientes de España, tales como *danzas de moros y cristianos*, *tragicomedias*, *pasiones*, *comedias a lo divino*, *autos sacramentales*,³⁰ *danzas de Corpus Christi* y otros espectáculos alegóricos. Éstos se adaptaron tan bien a las culturas indígena y africana, que el primer concilio de Lima (1552) ya restringió sus representaciones en las iglesias. Las fiestas religiosas más celebradas fueron las de Corpus Christi, que incluían comedias y danzas delante o en el atrio de la Catedral. Los bailes fueron abandonados oficialmente a fines del siglo XVI (Sas 1971, 199–200), pero las danzas-drama se han conservado hasta hoy en las fiestas de los pueblos andinos y costeños, en las que son un elemento de gran importancia, creándose además nuevas danzas de variada temática.

La música litúrgica de las catedrales y conventos fue, en su mayoría, música compuesta según el modelo español. En contadas ocasiones se incluyeron elementos no europeos en las composiciones religiosas; en algunos casos, éstos son un rasgo exótico, subordinado estéticamente al europeo.³¹ Las catedrales seguían atentamente la vida cultural y musical europea, y sus maestros de capilla encargaban e interpretaban las obras más importantes de España. En este sentido, como Tello (1998, 27) escribe, la música de las catedrales hispanoamericanas estaba situada “no en la periferia, sino en el centro de la cultura de su tiempo”.

La música religiosa tuvo una de sus principales formas en el *villancico*. Tello (1998, 20–26) diferencia el *villancico de cancionero* o *romancero* compuesto por músicos-poetas en la corte, que puede ser religioso o profano, del *catedralicio* o *chanzoneta*, hecho por un villanciquero que escribía los textos en series de ocho o nueve, y un maestro de capilla que les ponía la música; este tipo de villancico es siempre religioso y litúrgico. Estos villancicos llegaron en ocasiones a tomar un matiz representacional con la inclusión de tramoya, escenas y hasta baile. Tello (id., 26–27) destaca la importancia central de este género en la música barroca hispanoamericana, ya que en él se podía ensayar “una gran diversidad de esquemas formales y juegos metafóricos que trascienden la simpleza expositiva o didáctica de los contenidos”. A la vez dio a los compositores la oportunidad de ensayar modos más personales de expresarse.

La religión fue el tema principal de la música, tanto dentro como fuera del templo, y las Catedrales de Lima y Cuzco eran los centros más importantes, cuyos archivos han sido estudiados por varios autores. La evolución de las capillas catedralicias está ejemplificada aquí principalmente por la Catedral de Lima, sobre la cual Sas (1971) recoge información detallada. Por ello, es útil como referencia y por el papel central de Lima en el desarrollo de la música orquestal en el país en los siglos siguientes.

³⁰ Piezas dramáticas de un acto, representadas en carros, con alusiones a la Eucaristía (Becker 2002).

³¹ Aquí se pueden citar los villancicos “a la manera de negros”, también existentes en España, como *Los cóflades de la estlella* de **Juan de Araujo** (1646–1712), transcrito por Stevenson, y *Pascualillo*, también atribuido a Araujo, transcrito por Claro (Quezada 1985, 86).

La base de la música catedralicia eran el canto coral y su instrumento principal el órgano,³² aunque desde un principio se utilizaron otros instrumentos. Los organistas se elegían por oposición, y fueron en su mayoría sacerdotes, así como los cantores titulares. Para fiestas importantes se contrataban eventualmente trompetas, chirimías³³, clarines y atabales,³⁴ que se tocaban desde las torres, en procesiones, o en el coro. Los músicos de la capilla fueron en un principio españoles aficionados o músicos militares. (Sas 1971, 27, 66, 128–136.)

A fines del siglo XVI en la Catedral de Lima ya se contaba con dos órganos y algunos seises³⁵, una escuela de canto y un maestro de canto llano y canto de órgano; el primer maestro de capilla de la Catedral fue nombrado en 1612.³⁶ Los chirimiístas fueron los primeros músicos profesionales en llegar. Luego vinieron las vihuelas de mano y arco, la guitarra, el arpa y el clavecín, y más tarde la corneta³⁷ y el bajón.³⁸ Pronto se incorporaron los primeros músicos indios, mestizos, mulatos y negros. (Sas 1971, 138.)

En el Cuzco en 1551, el organista de la Catedral componía polifonías con melodías aborígenes, otro ejemplo de la influencia de la música nativa en la de tradición europea que ha llegado a nosotros sólo como referencia indirecta. Los conventos de monjas eran también centros activos de práctica musical, que compitieron con las catedrales por la supremacía musical. (Stevenson 1960, 56–67; Sas 1971, 34–40, 45.) Solían tener orquestas completas organizadas por las propias monjas, que atraían a personas talentosas a incorporarse a estos conjuntos (Estenssoro 1989, 108).

Stevenson (1960, 93–97) afirma que la situación de la vida musical en las catedrales peruanas difería de las españolas en la falta de garantías de salario y pensiones para los músicos, en los problemas en conseguir libros de música por la distancia y el costo, y en los problemas de mantenimiento y conservación. Otro rasgo peculiar americano era la transmisión de la especialización de los maestros de capilla en algún instrumento por familias, cosa que no se daba en España porque los maestros eran sacerdotes; en el Perú se formaron dinastías de intérpretes indígenas y criollas. Otras diferencias incluyen una escritura más simple y una

³² También el órgano tuvo una evolución propia en América. Godoy (1997) ha estudiado el órgano barroco andino y sus diferencias con el órgano barroco ibérico. El primero tiene su origen en el instrumento español del Renacimiento, pero sin desarrollarse en la misma forma que aquél, conservando ciertas características que en España se perdieron, o inclusive con ejemplos que se remontan hasta el estilo gótico tardío. El prototipo renacentista evolucionó muy lentamente en los Andes. Así, los órganos que aún se hallan en las iglesias andinas son de gran singularidad y valor artístico.

³³ La chirimía designa a una tipología de instrumentos de viento de varios modelos. Consiste en un cuerpo de madera recto de sección cónica, que remata en una campana abierta y en una embocadura de doble lengüeta. Fue primeramente un instrumento de los ministriles que se incorporó gradualmente a la liturgia. (Villanueva 2002, 662.)

³⁴ Atabal: timbal de forma semiesférica con un solo parche.

³⁵ Los seises eran niños que cantaban las voces agudas. El chantre era el responsable principal de la música en la catedral. El canto sagrado y la formación de los seises estaban encomendados a un sochantre, y la dirección técnica del conjunto vocal e instrumental al maestro de capilla, quien también debía componer obras religiosas, o al organista. Otros músicos de la capilla también compusieron obras para el conjunto. (Sas 1971, 49–68.)

³⁶ Ver en Quezada (2001) la lista de maestros de capilla de la Catedral de Lima.

³⁷ La corneta recta o curvada generalmente de madera, llamada en francés *cornet à bouquin*, era de un sonido más suave que el de las cornetas actuales. Llegó a fines del siglo XVI. (Sas 1971, 146.)

³⁸ El bajón, bajo de la familia compuesta por el bajoncillo y la chirimía, es el antepasado del fagot actual. Fue muy cotizado, a diferencia del bajoncillo que no se usó mucho (Sas 1971, 142–44).

menor proporción de latín en comparación al idioma vernáculo. En cuanto a rasgos comunes con España, Stevenson menciona el uso de doble o triple coro y el uso indispensable de instrumentos.

Desde fines del siglo XVI el arte religioso alcanzó su apogeo en Hispanoamérica. Entre las ciudades mayores de Lima, Cuzco y La Plata se formó un eje de intercambio musical tanto de obras como de maestros. Además, existía actividad musical organizada en Arequipa, Huamanga, Huánuco, Chuquisaca, Juli, Pomata, Cajamarca y Trujillo, y en varios conventos. (Quezada 1985, 81–82.)

En Lima se imprimió y editó la primera polifonía en quechua en 1631, *Hanac Pachap* (gráfico 1), por el franciscano terciario **Juan Pérez Bocanegra**. Esta obra es muestra del sincretismo cultural y religioso tanto en la letra como en la música, en la que se presentan giros pentafónicos, resoluciones armónicas y cadencias típicas de la música sacra renacentista europea, y una rítmica que se acerca a la *cashua*.³⁹ (Stevenson 1960, 46–50; Quezada 1985, 75.)

Entre los polifonistas más importantes del siglo XVII están el español **Tomás de Torrejón y Velasco** (1644–1728), maestro de capilla en Lima de 1676 a 1728 y autor de la primera ópera americana, *La púrpura de la rosa* (1701). Su antecesor, el español **Juan de Araujo** (1646–1712), fue también maestro en la Catedral del Cuzco y luego en La Plata, y de él se conservan unas 200 obras sacras y seculares. Otros autores fueron **Ignacio Quispe** (c. 1700) y **Antonio Durán de la Mota** (1672–1736) en el Cuzco y **Pedro Montes de Oca y Grimaldo** (?–1726) en Lima. (Quezada 1985, 85–87.)

A fines del siglo XVII el franciscano español Gregorio de Zuola recopiló en el Cuzco un código donde se incluyen, además de polifonías, 16 canciones en modos europeos medievales y usando una notación musical muy antigua. (Stevenson 1960, 151–155; 227; Quezada 1985, 84–85.) Esto muestra otra faceta de la historia musical latinoamericana, la conservación y la coexistencia de material de diversas épocas, incluyendo música europea muy antigua, debido al aislamiento geográfico.

La policoralidad, es decir el uso de varios coros, se instauró en América en el siglo XVII siguiendo el modelo español. Existió repertorio policoral en Lima y en Cuzco, probando la capacidad de sus capillas para ejecutarlo. (Tello 1998, 27–30.)

³⁹ Danza andina, ver 3.2.

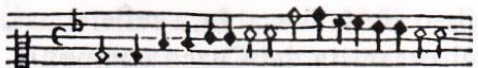
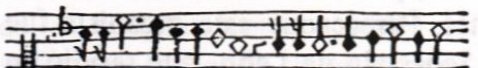
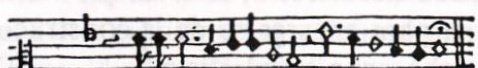
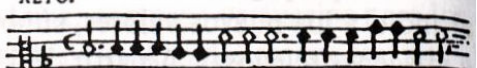
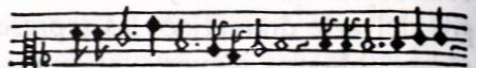
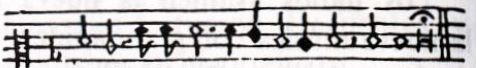
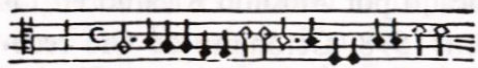
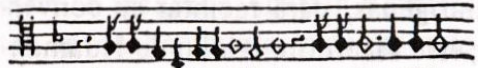
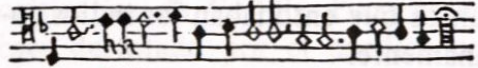
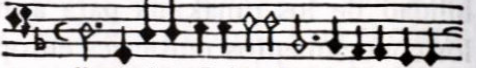
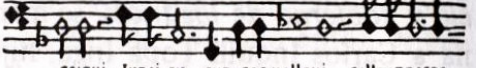
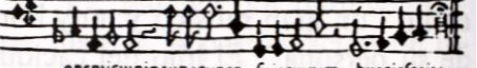
ORACIONES	DIVERSAS.
TIPLE.  Hanacpachapcullicuinin, huaracaeta muchalcaiqui,  Yupai rurupucoc mallqui, runacunap fuyacuinin,  Callpannacpa quemicuinin, huac iafcaita.	ALTO.  Hanacpachapcullicuinin huarancaeta muchalcaiqui,  Iupairuru pucocmallqui, runacunap fuya  Quinincallpannac paquemicuinin, huac iafcaita,
TENOR.  Hanacpachapcullicuinin, huaracaeta muchalcaiqui,  Yupai rurupucoc mallqui . runacunap fuya  cuinin, Callpannacpa quemicuinin, huac iafcaita.	BAXO.  Hanacpachapcullicuinin, huarancaeta muchas  caiqui, Iupai ru rurupucocmallqui, callpannacpa  quemucuinin runacunap fuyacuinin, huac iafcaita, Zz 3

Gráfico 1. *Hanac pachap.*

La capilla de música de la Catedral de Lima constaba en el siglo XVII de algunos cantores titulares, seises, dos órganos, un bajonista, un cornetista y un sacabuche,⁴⁰ todos instrumentos de viento. El acompañamiento instrumental tenía la función de doblar las partes de las polifonías, además de tener un bajo continuo para cada coro, y fue por ello indispensable. En el siglo XVII el bajo dejó de ser una línea melódica para convertirse en un bajo armónico, lo que causó la salida del sacabuche de la capilla y el ingreso del arpa en 1633; este instrumento tomó desde entonces un papel preponderante en el acompañamiento de la música policoral. El arpa fue muypreciada en la capilla y preferida por los indígenas, y su puesto fue abolido recién en 1832. (Sas 1971, 148–149; Tello 1998, 31–38.) Las chirimías fueron reemplazadas por dulzainas⁴¹ y relegadas a tocar en las fiestas grandes desde las torres, junto con otros instrumentos como clarines, atabales y repiques de campanas. (Sas 1971, 138–139).

Los responsables del funcionamiento de la música en la catedral eran el chantre, el sochantre, encargado del canto sagrado, y el maestro de capilla, quien dirigía el conjunto y componía obras religiosas. La cantidad de músicos de la capilla limeña fue variando, llegando a tener hasta unos 18 a 20 músicos y algunos seises. También existían

⁴⁰ El sacabuche era un trombón de vara primitivo. Se usó por primera vez en 1576 y desapareció en 1630. (Sas 1971, 146.)

⁴¹ La dulzaina es un aerófono de lengüeta doble formado por un tubo cónico de madera, a cuyo extremo superior se fija la lengüeta mediante una pieza metálica denominada tudel. Es semejante a la chirimía, pero de menor longitud. (Manzano Alonso 2002, 555.)

músicos supernumerarios, es decir, que colaboraban ocasionalmente sin recibir paga, en espera de una plaza fija (Sas 1971, 78). Los músicos de Lima recibieron salarios anuales desde el siglo XVII. Los instrumentos eran en gran parte propiedad de la Catedral, ya que su fabricación y mantenimiento eran muy costosos y los salarios de los músicos muy malos; eran necesarias todas las entradas adicionales de dinero en fiestas y otras iglesias, para que los músicos pudieran sustentarse. Esto causó constantes problemas de disciplina. (Sas 1971, 115–121, 124.)

Música secular: teatro musical y música de corte

La tradición de la música secular española llegó a América en numerosas formas musicales relacionadas con representaciones dramáticas, tales como los villancicos polifónicos cortesanos y romances históricos y novelescos de los trovadores y poetas de la corte. Con ellas llegaron también cantos y danzas españolas, que pueden tener elementos gitanos, árabes, bizantinos, sefarditas o celtas. (Quezada 1985, 71.)

Algunos cantares con métrica simple dieron origen a nuevas especies criollas, cuyos centros de difusión estaban en las sedes de los virreinos. Además, la poesía de arte mayor cultivada en círculos cortesanos se difundió en América entre las clases humildes. (Lavín 1984, 101–102.) La música de baile de salón y las danzas barrocas europeas llegaron a América para la clase alta, difundiéndose luego a través de los músicos a todo el pueblo muy rápidamente, creándose versiones propias de las mismas que eran reenviadas a Europa (Padilla 1994, 60–61). Los músicos de las capillas trabajaban naturalmente también en las cortes y los salones y en el teatro.

A fines del siglo XVI, las rebeliones indígenas fueron sofocadas violentamente y el sistema de trabajos forzados en la minería (mita) fue establecido, con lo cual la clase dominante del virreinato entró en una etapa de florecimiento económico y cultural. Los virreyes mantuvieron en palacio capillas con vihuelistas, cantantes, clavicordistas, organistas y violinistas. En Lima se construyó en los últimos años del siglo el primer corral de comedias, donde se practicaba la música teatral, y los salones limeños permanecían al tanto de los bailes de moda. (Quezada 1985, 78–80.)

La música hallada en los archivos coloniales de la época es en su totalidad vocal; sin embargo, debió existir la música puramente instrumental en las cortes y casas e inclusive en las iglesias y conventos, ya que los Arzobispos de Lima en varias ocasiones prohibieron tocar música no religiosa en las iglesias (Sas 1971, 41–44). Entre los instrumentos considerados de uso profano estaban los atabales, vihuelas, violones⁴² e instrumentos de cuerdas en general, clarines, caxas y matracas (id., 33–37).⁴³ En las descripciones de fiestas se mencionan varias orquestas y grupos de música (Estenssoro 1989, 62–65).

⁴² Instrumento grave de cuerda.

⁴³ El laúd también llegó a América desde España, pero al parecer se le incluía dentro de la denominación de “vihuelas” o guitarras.

El teatro musical español, en auge en los siglos XVI y XVII, fue profusamente practicado en las colonias americanas. Comprendía muchos otros entretenimientos además de la comedia, entre los cuales la música tenía un papel principal, y grandes cantidades de música incidental fueron compuestas para cada obra. (Claro 1969, 3–4.) Durante el siglo XVII compañías de actores recorrían las ciudades desde Lima hasta La Plata, pasando por Cuzco y Potosí. Los espectáculos eran presentados al aire libre, en las plazas y atrios de iglesias. En Lima y en el Cuzco se celebraban los acontecimientos principales de la vida de los reyes y otros personajes con festividades de varios días de duración, en las que había “torneos, veladas teatrales, música, bailes, fuegos de artificio, festines y desfiles”. (Claro 1969, 5–6.)

Ya en 1672 se presentó en Lima una obra sagrada con música recitativa y libreto de Antonio Martínez de Meneses llamada *El Arca de Noé*, que incluía aparatos de escenificación, iluminación, cambios de escena y vestuario (Stevenson 1960, 113). Además de óperas⁴⁴, se presentaban en Lima zarzuelas⁴⁵ y comedias con música o comedias líricas (Estenssoro 1989, 42–46). La primera ópera conocida escrita en América fue *La Púrpura de la Rosa* (1701), de Torrejón y Velasco, sobre un texto de Calderón de la Barca. El manuscrito sólo comprende las partes vocales y algunas indicaciones de cifrado en el bajo continuo. Según Quezada (1985, 88), la probable orquestación consistiría, según el uso de la época, en violines y violones, guitarras, arpa, clave, chirimías o dulzainas, bajones, clarines, trompetas y timbales. Stevenson (1960, 114–139) afirma que esta ópera es el único y probablemente el último ejemplo del estilo operático español en América, puesto que poco después se inicia la influencia italiana en la música española y americana.⁴⁶

Siglos XVIII y XIX: influencia italiana y últimos años de la Colonia

En el siglo XVIII el despotismo ilustrado de los Borbones realizó reformas administrativas como la creación de nuevos virreinos en La Plata y Nueva Granada, que desbarataron la economía peruana. Se limitó la concesión de cargos administrativos a los criollos, quienes se encontraron así en una situación ambivalente entre la pérdida de privilegios y su búsqueda de protección en la Corona. El movimiento liderado por Túpac Amaru II (1780) aglutinó por un momento a todos los sectores de la sociedad, pero los criollos se volvieron luego en su contra, ya que el peligro representado por la masa indígena los movió a aliarse al poder colonial. Las medidas de castigo que causaron supresión de los privilegios de los curacas locales y de sus funciones de mediación, mermaron fuertemente la identidad de la población y perjudicaron la formación de una identidad nacional en la que todos los grupos estuvieran representados. (Cotler 1978, 57–63.)

Musicalmente, el estilo español fue desplazado por la moda italiana con arias da capo, vocalizaciones, estructura armónica y moldes italianos, que invadieron la música de

⁴⁴ La ópera española propiamente dicha (totalmente cantada) tiene lugar recién a partir de 1660, pero ya antes se interpretaban obras que se asemejaban mucho a las óperas (Estenssoro 1989, 42).

⁴⁵ La zarzuela de Lorenzo de Llamases *También se vengan los dioses* se estrenó posiblemente en 1689. Es de tema mitológico y presenta constantes cambios de escena y trucos de tramoya (Estenssoro 1989, 42).

⁴⁶ Sobre Torrejón ver también Stevenson 1960, 81–84 y 250–285 (transcripción de parte de *La Púrpura de la Rosa*).

teatro y hasta la religiosa. Las mismas formas musicales se practicaban dentro y fuera de las iglesias. En los conventos de monjas, los servicios religiosos se habían convertido en conciertos, en los cuales las obras de música sagrada eran casi una especie de recitativos intercalados entre otras músicas. (Sas 1971, 79, 184–187.)

El virrey Castell-Dos-Rius implantó en los primeros años del siglo XVIII una orquestina de nueve instrumentistas, que actuó en los servicios religiosos, en las recepciones palaciegas y en las veladas de la Academia que estableció y dirigió el virrey (Raygada 1963, 3). Esta orquesta fue dirigida por **Roque Cerutti** (o Ceruti, 1688–1760), violinista italiano que compuso óperas como *El Mejor Escudo de Perseo* (1708) con texto del virrey y *Triunfos del Amor y del Poder* con texto de Pedro de Peralta y Barnuevo. Fue luego maestro de capilla de la Catedral de Trujillo (1721–1728), y a la muerte de Torrejón y Velasco lo sucedió en la Catedral de Lima. (Stevenson 1960, 84–87; Quezada 1985, 88–89.)

Cerutti introdujo la forma operática italiana, el estilo violinístico, la notación moderna, los villancicos al estilo de cantatas napolitanas con recitativo seco, arias y dúos, el uso de violines obligados y bajo continuo, y aumentó el número de instrumentistas. Además, Ceruti inicia el trato diferenciado a voces e instrumentos (Sas 1971, 114; Tello 1998, 38). Este nuevo estilo influyó mucho en el virreinato peruano.

A partir del siglo XVIII bajó el nivel de los compositores peruanos, por falta de enseñanza y de maestros; y la situación de la capilla fue empeorando, entre otras razones por un terrible terremoto en 1749. (Sas 1971, 79, 126.) La interpretación de música de compositores italianos y franceses contemporáneos a mediados de siglo demostró, sin embargo, que se habían mantenido los contactos con el ambiente profesional europeo. (id., 187–188) y que existía actividad teórico-musical en el Perú (Estenssoro 2001, 13–40).

A partir de mediados del siglo XVIII, además de la incorporación del violín, los instrumentos más antiguos como la dulzaina y la corneta fueron desapareciendo, y en su lugar se incorporaron el oboe (1759) y la flauta (1783). El clarinete fue utilizado sólo a manera de refuerzo ocasional en 1816. Otros instrumentos utilizados en alguna medida fueron el serpentón, la vihuela, el clarín y la trompa o corno, que llegó a la capilla recién a principios del siglo XIX. (Sas 1971, 140–149.) No se han hallado huellas de la viola antigua o moderna, aunque se han encontrado obras que la exigen. Muchas obras están escritas para dos violines y continuo, siguiendo el modelo de los italianos Tommaso Vitali, Francesco Maria Veracini o Arcangelo Corelli (Tello 1998, 36). El violón desapareció y a fines del siglo XVIII apareció el violonchelo, que se usó sólo ocasionalmente. El contrabajo fue el sucesor del violón, que fue reemplazado por el arpa y finalmente reingresó a la capilla, cuando se aumentó el número de instrumentos agudos como la flauta y el violín a fines del siglo XVIII. (Sas 1971, 151–156.)

Como el más importante compositor peruano de esta época se considera a **José de Orejón y Aparicio** (Huacho, 170?–1765). Alumno de Torrejón, fue gran organista y trabajó como maestro de capilla de la catedral de Lima de 1760 a 1765. Sus villancicos son elogiados por su maestría técnica, el buen tratamiento vocal y la escritura violinística de sus obras,

muchas de las cuales son para canto, violines y continuo. (Stevenson 1960, 87–89 y 286–303; Quezada 1985, 90–91.)

En Lima, las temporadas independientes de ópera en el Coliseo se iniciaron en 1762, instituyéndose así el espectáculo musical aislado (Estenssoro 1989, 39). A fines del siglo XVIII la zarzuela mítico-legendaria fue reemplazada en España por la ópera bufa italiana y luego por la *tonadilla escénica*,⁴⁷ que incluía danzas y otros géneros populares como yaravíes, giros melódicos y rítmicos de moda y un lenguaje cotidiano. En Lima la tonadilla fue introducida por el empresario y compositor italiano **Bartolomé Massa** (1721–1799) desde 1765. (Quezada 1985, 93–94.) También en Cuzco se han encontrado varias obras de teatro musical.⁴⁸

En el norte del país, Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda, obispo de Trujillo, recorrió durante tres años (1782–85) casi tres mil kilómetros por las regiones de su episcopado. Se propuso escribir una historia general de su diócesis, en el espíritu enciclopedista ilustrado de la época, con datos e ilustraciones sobre construcciones, flora, fauna y etnografía (gráfico 2). Debido a su traslado a Bogotá no pudo concluir su proyecto, pero el material recolectado en nueve tomos se encuentra hoy en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En el segundo tomo se han transcrito dieciséis canciones y dos danzas instrumentales que conforman el documento más antiguo con música popular peruana, con presencia de elementos aborígenes e hispanos. Entre las canciones se encuentran tonadas con rítmica propia de la cashua, una tonadilla escénica primitiva, una danza y tonada en lengua mochica (ahora extinta), piezas antecedentes de la marinera y cashuas a la Virgen y a la Navidad (gráfico 4), que son puentes entre la música indígena y los himnos y villancicos españoles. (Stevenson 1960, 157–167 y 304–320.)

Con la llegada paulatina de las ideas de la Ilustración, aproximadamente entre 1755 y 1820, la actitud tolerante de la Iglesia y de las autoridades temporales fue reemplazada por un mayor afán de orden, racionalidad y control. El temor de la dinastía de los Borbones a las nuevas ideas llevó a un control rígido en todos los sectores de la vida colonial. Se prohibieron los textos en idioma vernáculo y se exigió el uso de canto llano en las fiestas importantes; se prohibió el baile en las fiestas religiosas, la práctica de la música en casas particulares, y se buscó reglamentar hasta el tañido de campanas. Paralelamente a estas prohibiciones y

⁴⁷ Breve ópera cómica que no duraba más de veinte minutos, por constituir un intermedio de la representación teatral como antes de 1750 lo fue el baile y después el sainete o el entremés. Tenían uno o varios personajes, en ocasiones también coros. La nota satírica y la costumbrista fueron sus rasgos sobresalientes. (Cortizo 2002.)

⁴⁸ En 1743 se representó en el colegio del Seminario de San Antonio Abad la comedia *Antíoco y Seleuco*, de escritores desconocidos, cuya música se debió a **Fray Esteban Ponce de León** (ca. 1692–175?), maestro de capilla de la Catedral de Cuzco, quien compuso otras dos obras de música dramática: la *Opera Serenata* (anon., 1749) y la *Musica dela Comedia de S. Eustachio*, además de una *Musica dela Loa* (sic., 1750). En ellas utiliza solistas o coros, violines y continuo. Están realizados con las últimas técnicas del estilo italiano de ópera, demostrando dominio del tratamiento policoral y los procedimientos imitativos. (Claro 1969, 10, 18–21, 24–26.) La priora del monasterio de Santa Catalina, Madre Agustina de San Estanislao y Alegría, era famosa por sus obras para teatro, como su zarzuela *Los méritos excesivos, aunque duerman son atendidos*, escrita en elogio de un Obispo. De otra comedia de 1747, *Rendirse a la obligación*, de los hermanos Diego y José Figueroa y Córdoba, se conservan dos trozos de música de autor desconocido. (Claro 1969, 14–17.)

reglamentaciones se fue imponiendo la idea de una música teatral separada completamente de la litúrgica. (Estenssoro 1989, 92–99; 104.)



Gráfico 2. Trujillo del Perú, Vol. II, e. 146: Danza de Carnestolendas.

Según Quezada (1985, 97–98) en los últimos años de la Colonia hubo intentos de establecer instituciones filarmónicas fuera del ámbito de la Iglesia, pero éstos no prosperaron, de modo que los templos siguieron siendo el único lugar donde se podían escuchar públicamente obras de música de concierto. Tanto la música religiosa como la secular entraron en decadencia, ya que los músicos no tenían fácil acceso a enseñanza en las técnicas y formas del clacisismo, a pesar de que las comunicaciones con otros países mejoraron al abolirse el monopolio comercial español. Una excepción notable es el arequipeño **Pedro Jiménez de Abril Tirado** (1780–1856), quien compuso música para orquesta, obras de música de cámara como cuartetos y quintetos, cien minués para guitarra editados en París, y música popular en diversos géneros. Gran parte de estas obras se han perdido. Barbacci (1949, 465) cita menciones de estrenos de sus misas, yaravíes, sinfonías, conciertos para violín y clarinete y obras de cámara.

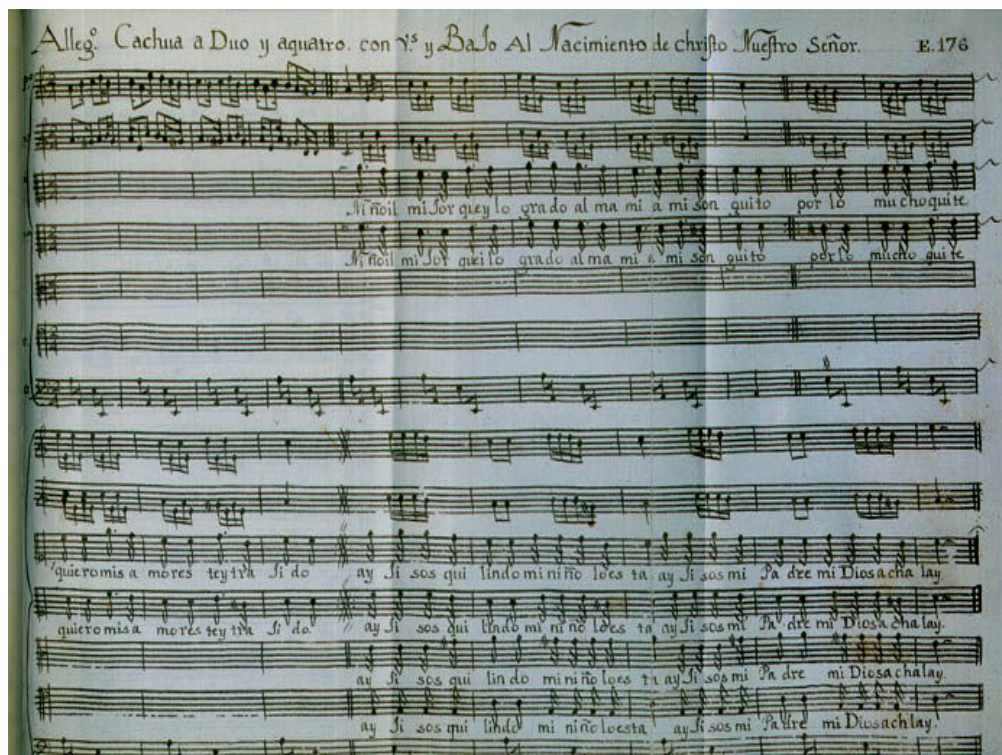


Gráfico 3. Ejemplo de partitura de Martínez y Compañón: *Cachua al Nacimiento de Christo Nuestro Señor*. *Trujillo del Perú*, Vol. II, E. 176.

Jiménez de Abril no sólo escribía música orquestal y de cámara sino que además organizaba veladas y conciertos en su ciudad natal, lo cual sugiere que pudieran haber habido otros compositores y músicos que practicaran el estilo y los géneros clásicos. No hay evidencias, sin embargo, de un florecimiento similar al de Venezuela o de Minas Gerais en Brasil, donde grandes colecciones de música europea existieron sin trascender al público, con obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Josef Haydn, Ludwig van Beethoven, Luigi Boccherini e Ignaz Pleyel. (Curt Lange 1984, 185–199.)

Santa Cruz ha investigado la música de la época para guitarra o instrumentos afines (laúd, vihuela) y todas las obras o cuadernos hallados son de esta época, indicando la importancia de estos instrumentos como solistas y acompañando el canto (Pajuelo 1997a).⁴⁹ Guestrin (2000, 23–24) considera a Jiménez de Abril “un consumado guitarrista y un exquisito compositor”, cuyo estilo, manejo polifónico y lenguaje armónico lo emparentan al catalán Fernando Sor (gráfico 4).

⁴⁹ Según Santa Cruz (ver Pajuelo 1997a) se conocen las siguientes obras o colecciones:

- Cuaderno* (1786) en propiedad privada: original manuscrito, contiene minuetos, sonatas, andante, rondó y fandango, fechado en Lima, 1 de enero de 1786;
- Libro de zifra* (1805) catalogado en el Museo Nacional de Historia, que contiene: minuet anglais, otro portugués, marcha de Nápoles, sonata de Misson, una obra de 18 compases escrita en tabulatura, y una obra peruana o referente a un personaje de Lima de 1761: *El Minuet del Conde de las Torres*;
- Cuaderno de Música para Viguela* (sic) (1830) catalogado en la Biblioteca Nacional, manuscrito anónimo con ocho minuetos, dos rondós, un andante y una sonata; y un
- cuaderno de cien minuets para guitarra del arequipeño Pedro Jiménez Abril Tirado.

Ocho Minuets para Guitarra

Pedro Ximenes Abril Tirado

(Perú 1780 - 1856)

Revisión de Néstor Guestrin

P. XIMENES ABRIL TIRADO

Minuet 1

Revisión de Néstor Guestrin

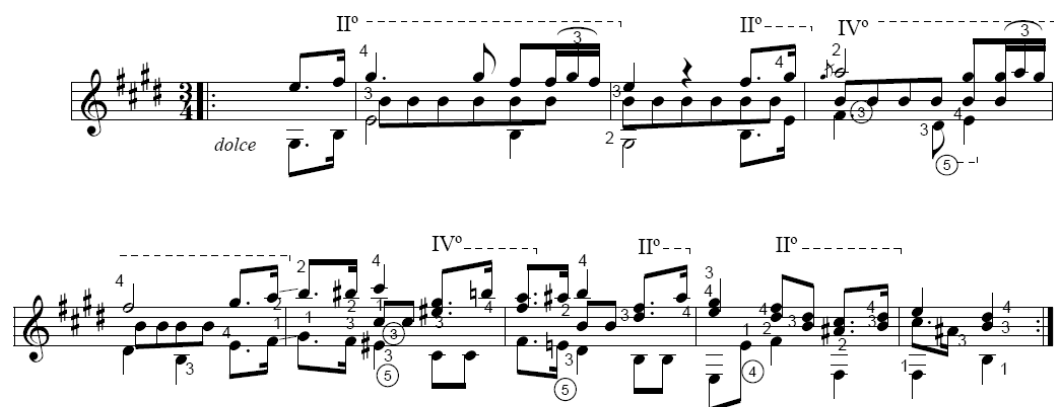


Gráfico 4. Fragmento de un Minuet para guitarra de Jiménez de Abril, revisado por Guestrin.

A principios del siglo XIX el poder temporal de la Iglesia fue decayendo, iniciándose la transición hacia el poder civil. A partir de 1813 se volvió en la música religiosa a las formas populares y al idioma propio. La música religiosa perdió recursos llegando hasta la total desaparición de la música de la capilla de la catedral, mientras que crecía la predominancia del teatro. (Estenssoro 1989, 127–128.) La educación musical del canto y órgano fue descuidada en los seminarios limeños después del siglo XVII, tanto que en 1804 no había en la ciudad nadie capaz de cantar *al facistol*⁵⁰ (Sas 1971, 86). Entre los compositores activos de la época se encontraban organistas y otros instrumentistas.⁵¹

La ópera italiana se convirtió en la música preferida por la élite urbana. El teatro musical (ópera, opereta, zarzuela, sainete) fue importante para el desarrollo de la actividad orquestal, y desde 1814 se iniciaron los conciertos de música sin conexión con la actividad dramática. En este siglo se inician también las visitas de virtuosos extranjeros: pianistas,

⁵⁰ Facistol: atril grande donde se pone el libro o los libros para cantar en la iglesia. El grande del coro solía tener cuatro lados.

⁵¹ **Manuel Avalos (o Dávalos) Chauca** (+ 1811), compositor y organista de la Catedral de Lima; **Toribio del Campo y Pando** (+ 1818), flautista en la Catedral de Lima y Maestro de Capilla de la Iglesia de San Francisco, organero, teórico musical y crítico; **Baltazar Tapia y Zegarra** (+ 1819), organista, arreglista y compositor; el dominico **Pascual Nieves**; el agustino **Cipriano Aguilar** (1770–1854); **Juan Beltrán** (Maestro de Capilla de la Catedral de 1799 a 1807); Pedro Jiménez de Abril Tirado; **Bartolomé Cueva Filomeno** (1785–185?) y **José María Filomeno** (1770–185?). (Quezada 1985, 99–102.)

violinistas y cantantes. (Estenssoro 1989, 39–40.) Los géneros más populares fuera del teatro fueron la canción y las piezas para piano.

Andrés Bolognesi (179?–1834), violonchelista italiano llegado a Lima a fines del s. XVIII, organizó la primera temporada de ópera e impulsó la actividad lírica que alimentaría la vida musical limeña hasta principios del siglo XX, formando para ello también una orquesta (Sas 1971, 108–113). Bolognesi asumió el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral en 1818 y se encargó de la última reorganización de la capilla durante el virreinato, en la que se aumentaron los salarios y se regularizó la selección de músicos. Pero la capilla siguió decayendo, a pesar de ciertos momentos brillantes. Su deterioro final coincidió con la Independencia y la escasez de recursos del Cabildo.⁵² (Stevenson 1960, 90–92; Sas 1971, 93–106; Quezada 1985, 99–102.)

A principios del siglo XIX, el arte clásico fomentado por el despotismo ilustrado de la Corona española coincidió en el Perú con una marcada crisis económica. Por ello tuvo características de simpleza, afán de orden y austeridad. Entre las composiciones de la época están las misas de **Melchor Tapia** (1760?–1818/19). Otro compositor fue el arquitecto y presbítero **Matías Maestro** (1760–1835); en su manuscrito de 40 obras para guitarra hay influencias tanto de la música clásica como de la música popular peruana (Muñoz-Nájar 2003).

Según Quezada (1985, 102) las instituciones musicales de la Colonia se extinguieron lentamente, siendo abandonadas y no sustituidas hasta inicios del siglo XX, y los documentos musicales fueron destruidos u olvidados. Bolognesi mandó transcribir todos los papeles inservibles por muy usados, lo cual lamentablemente también causó la pérdida de muchos originales. (Sas 1971, 183–185.) Con la desaparición de la capilla catedralicia, la actividad orquestal se trasladó principalmente al teatro.

3.2. Siglo XIX: independencia, romanticismo y primer nacionalismo

A principios del siglo XIX, el movimiento independista de otros países latinoamericanos era apoyado sólo por algunos criollos peruanos. Los intereses de las élites regionales diferían de los de los limeños, de tal manera que existían diferencias dentro del mismo nacionalismo criollo. Los criollos de provincias no se oponían al orden colonial sino a su carácter centralista. La rebelión de Mateo Pumacahua (1814) tuvo una gran participación indígena, lo que hizo que los criollos peruanos se unieran a la Corona para reprimirla. La campaña de José de San Martín y la rebelión liberal en España, empero, lograron que algunos grupos apoyaran la Independencia como un medio de preservar el orden en las colonias. Así, la Independencia tuvo también un carácter contrarrevolucionario, que se revela en el proyecto monárquico de San Martín y en la oposición de los criollos de provincias y de los estratos medios. (Cotler 1978, 66–67.)

El proyecto de la élite andina rural de curacas, nobles mestizos y mercaderes, que buscaba restaurar la dinastía Inca en una especie de protectorado bajo la Corona de

⁵² Cabildo: cuerpo o comunidad de eclesiásticos capitulares de una iglesia catedral o colegial.

España, fue derrotado por el proyecto republicano criollo, que significó la continuidad de la cultura de origen europeo y la marginación de la cultura autóctona. Simón Bolívar declaró la abolición de todos los títulos, incluyendo los de nobleza Inca. Las élites peruanas, a su vez, veían a los incas como un pasado dorado, pero menospreciaban a sus descendientes. (Thurner 1997, 9–11.)

El triunfo de Bolívar significó también un conflicto con la ambivalente aristocracia criolla (Cotler 1978, 68). El poder político se concentró en los caudillos militares sin poder económico, quienes hicieron diversas alianzas con sectores de la oligarquía, pero sin articular a la mayoría de la población, creando un vacío de poder que causó numerosas insurrecciones y guerras civiles durante todo el siglo XIX. Simultáneamente se dio una intensa presión social por parte de los criollos y castas intermedias (id., 70–72). Continuaron existiendo problemas sociales graves como la concentración de la propiedad, la esclavitud hasta 1854, y el tributo indígena colonial, reflejándose la inestabilidad política en la subida al poder de un nuevo caudillo cada nueve meses y en el decreto de ocho Constituciones. Así, en 1828 se concedió la propiedad de las tierras en su posesión sólo a los indios que supieran leer y escribir castellano; y el tributo indígena fue convertido en contribución personal recién en 1866 (Thurner 1997, 45). Se dictaron muchas leyes liberando de su situación precaria a indios y esclavos, pero las condiciones hicieron que la realidad colonial se impusiera (Cotler 1978, 79).

A mediados de siglo, el aparato productivo destruido totalmente por las guerras tuvo un repunte gracias a la extracción del guano, pero esto significó una nueva dependencia, sobre todo de Inglaterra. Los prestamistas del Estado y los agentes constituyeron una nueva plutocracia costeña, que no trasladó sus recursos a la vida política, y así los jefes militares y la oligarquía mantuvieron el poder local en el campo. (Cotler 1978, 87, 101.)

En la década de 1860 los comerciantes liderados por Manuel Pardo formaron el Partido Civil, cuyo proyecto consistía en canalizar los capitales acumulados a la extracción de nuevas materias primas para la exportación, lograr el equilibrio presupuestario y resolver la desarticulación territorial mediante la construcción de ferrocarriles. Pero la creciente deuda externa creó problemas que no pudieron ser solucionados con la producción de azúcar y algodón, a pesar de la venida de cien mil culíes⁵³ chinos que reemplazaron a los esclavos (Cotler 1978, 102–106). Tampoco se pudo evitar la bancarrota de la economía nacional y de la política burguesa, cuya última crisis fue la Guerra del Pacífico (1879–1883). (Id., 110–114.)

La guerra reveló la falta de una identidad nacional común a todos los grupos de habitantes, cada uno de los cuales defendía sus propios intereses. La intelectualidad civilista planteó la necesidad de integración física y fusión de las culturas andina y criolla en una cultura mestiza. Manuel González Prada, una excepción entre los pensadores de su época, propuso revolucionar la sociedad y la política y democratizarlas, atacando duramente a militares, terratenientes y comerciantes, y afirmando que los indios constituyen la Nación peruana. (Cotler 1978, 120–122).

⁵³ La palabra *culi* está reconocida por el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española; proviene del inglés coolie, que significaba en India y otros lugares de Oriente un servidor indígena. La forma culí se usa en Cuba y en el Perú.

La reconstrucción nacional fue lenta y ardua, incluyendo una guerra civil en 1895 entre Andrés Bello Cáceres y Nicolás de Piérola. Llegado Piérola al gobierno se recobraron el orden y la democracia, dándose algunos pasos para mejorar el aparato administrativo y reactivar la economía. Pero la deuda externa llevó al gobierno a firmar nuevos contratos con compañías extranjeras como la Casa Grace, que aumentaron la dependencia del capital extranjero. (OEI 2002; Cotler 1978, 124–128.)

El nacionalismo romántico musical nace en Latinoamérica en el siglo XIX. La mayoría de estados se independizó entre 1810 y 1840, y la independencia influyó en todos los niveles de la vida musical (Padilla 1994, 62). Carpentier (1977, 15–16) escribe que la manera de pensar del criollo se manifiesta en la necesidad de definirse a sí mismo y demostrarse a sí mismo y a los demás que no ignora lo que ocurre en el resto del mundo, a pesar de la distancia; y en el anhelo de estar al día. Esta actitud se refleja en el romanticismo americano y en las vanguardias estéticas posteriores.

Padilla (1994, 62) establece algunos factores que influyeron en el nacimiento del nacionalismo romántico en América Latina. Primero, el proceso nacionalista romántico europeo fue seguido con atención a través de los solistas virtuosos visitantes y de los estudiantes americanos de composición en conservatorios europeos. El gusto por la inclusión de música exótica, como la polaca o la húngara para los centroeuropeos, fue imitado por los compositores americanos. En segundo lugar, muchos géneros de música popular nacieron en el siglo XIX y se convirtieron en símbolos de la identidad nacional. Tercero, se buscó construir una sociedad con identidad cultural propia, una vez que la independencia política se había logrado.

Siendo la ópera el género más importante, se inició la composición de óperas propias, primero en italiano y luego en español y portugués. Un caso notable fue el del brasileño Carlos Gomes, quien vivió en Italia y cuyas óperas se estrenaron en La Scala de Milán. Sus obras tienen un tema indígena romantizado, tanto en el libreto como en la música. (Padilla 1994, 63.) El primer equivalente peruano fue *Atahualpa* (1877) de **Carlos Enrique Pasta** (Milán, 1817–1898).

La expansión del piano fue un fenómeno que ayudó a la secularización de la música, aumentando la práctica de la música de salón. La institución orquestal existía en Latinoamérica, pero tenía una técnica que no equiparaba a la europea. (De Andrade 1984, 137–141.) A fines del siglo XIX varios compositores empezaron a usar elementos melódicos, rítmicos o formales de la música popular, usualmente de diversas danzas, en su obra pianística. También se inició el uso de instrumentos populares. Las melodías se citaban, adaptaban o imitaban, incorporándose a un contexto armónico con lenguaje romántico o postromántico. (Padilla 1994, 63–64.)

Algunos ejemplos tempranos de inclusión de música popular mestiza dentro de la académica tuvieron como contexto el teatro, ya que los números bailables eran parte integrante de todo un espectáculo que constaba de una obertura orquestal, un drama, una comedia y números vocales, fragmentos orquestales y bailes, intercalados entre los anteriores. (Veniard 1986, 20.) Los bailes en teatro podían ser cómicos o coreografías

serias, adelantos de los *ballets* que se harían luego. La inclusión de estas danzas en el teatro y retretas militares indican un cambio de función y también una “elevación o traspaso del área de la música popular a la de la música académica.” (Id., 21.) También en la música de salón, que era la académica, se incluyó música criolla,⁵⁴ constituyendo otro ejemplo del cruce de niveles musicales (id., 23).

Tello (2004, 218) afirma que se dio un movimiento que recorrió América desde principios del siglo XIX, el mismo que se llamó en un momento específico *nacionalismo* de los años 1920 a los 1940, pero que existió antes, sin un término propio. Tello reconoce en este movimiento “diferencias regionales, con heterogéneos alcances estéticos y técnicos y proyecciones y trascendencias distintas que no dependieron tanto de los propios compositores cuanto de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas o sociales de cada país.” Para Carpentier (1977, 10) en esta época empieza además cierta jerarquización de géneros –por ejemplo de la opereta y la música de salón– como música más ligera, mientras que Wagner es considerado como el primer compositor de vanguardia.

La política cultural del Estado peruano se inició concretamente con el Decreto de fundación de la Biblioteca Nacional por San Martín (1821). Las sucesivas constituciones políticas evidenciaron cierta preocupación por lograr una educación para todos los habitantes, pero a la vez un alejamiento de las reales manifestaciones culturales de la época. El manejo del llamado *problema indígena* demuestra esta distorsión y los objetivos de imponer modelos europeos. La política cultural se expresó principalmente en la fundación de museos, ateneos y algunas otras instituciones, y en la política educacional. (OEI 2002.)

La actitud antiespañola de la época hizo que la influencia de España fuera sustituida por otras como la francesa y la italiana. La primacía de la música vocal continuó, aunque se escribieron obras orquestales y de cámara. En los espectáculos teatrales de la época se presentaba, como ya se mencionó, música artística y nativa popular. La aristocracia practicaba la música en salones y en sociedades filarmónicas. Paralelamente empezaron a llegar artistas extranjeros, primero para interpretar óperas italianas, sobre todo de Rossini. (Iturriaga y Estenssoro 1985, 108, 111–113.)

De la vida musical en provincias se sabe muy poco. Es excepcional el caso de **Mariano Melgar** (1790–1816), poeta y músico arequipeño de formación clásica y académica, quien compuso algunas obras religiosas y yaravíes basados en fuentes populares. Melgar, muerto por su participación en un movimiento rebelde, fue un precursor del romanticismo en esta época de transición, en la cual sobreviven en la música religiosa rasgos neobarrocos junto a la ópera italiana, la zarzuela española y otras obras ligeras para teatro musical, y a la música de salón. (Id., 108.)

⁵⁴ Veniard utiliza el término de “música criolla popular local” para aquella música que los extranjeros consideraban peculiar, que era difundida tanto en la ciudad como en la campaña y que era propia del país “en cuanto al uso, pues no era más que una recreación de la europea” además de ser de alguna manera tradicional para poder ser llamada “danzas nacionales” o “aires nacionales”. (Veniard 1986, 20.) Esta definición es diferente a la de la música criolla peruana, que es específicamente música popular urbana de la costa.

A pesar de la decadencia de la música religiosa, ésta fue practicada por casi todos los compositores durante todo el siglo XIX y principios del XX. La Iglesia, que había sido el factor unificador de la cultura durante la Colonia, siguió ofreciendo música a todos los pobladores en las fiestas litúrgicas, y educación musical en los conventos. En Lima, la Academia de música del Convento de San Agustín es la más antigua conocida, que funcionaba en los primeros años de la Independencia, además de otra situada en el Convento de los Dominicos. También existieron academias particulares como la del violinista Manuel Rodríguez (1834–1838). La Academia Filarmónica Nacional se fundó en 1840 y su reglamento y director eran aprobados por el Gobierno; esta Academia funcionó al menos hasta 1850. Una Academia Nacional de Música sin carácter oficial fue inaugurada por Mariano Bolognesi en 1873. (Raygada 1956–57, 9–13.)

Los primeros músicos activos durante la Independencia ya habían iniciado sus actividades durante los últimos años del Virreinato. Durante los primeros diez años de la Independencia trabajó en la Catedral de Lima como compositor Pedro Jiménez de Abril Tirado. En 1833 fue nombrado maestro de capilla el compositor y organista criollo **Bonifacio Llaque** (179?–1845), quien compuso música litúrgica dentro de las formas y tradiciones barrocas con rasgos clásicos. Luego de su muerte, la actividad musical en las iglesias ya no fue permanente ni sus conjuntos musicales estables. (Iturriaga y Estenssoro 1985, 110.)

El más importante compositor de inicios de la República, **José Bernardo Alzedo** (1788–1878), estudió en los conventos limeños de San Agustín y de Santo Domingo con los frailes Cipriano Aguilar y Pascual Nieves. En Santo Domingo profesó como terciario conventual y escribió sus primeras obras religiosas. En 1821, luego de componer el Himno Nacional, se incorporó al ejército como músico militar y viajó a Chile, donde fue nombrado en 1847 maestro de capilla de la Catedral de Santiago y donde residió hasta 1864, componiendo obras religiosas y patrióticas. Volvió al Perú a los 76 años, donde publicó en 1870 el libro *Filosofía de la Música*. (Barbacci 1949, 415; Iturriaga y Estenssoro 1985, 110–111.)

Alzedo solicitó varias veces al Congreso de la República y al Gobierno peruano el establecimiento de un conservatorio como el que existía en Chile desde 1847, aunque reconocía el buen trabajo de las órdenes religiosas y de los profesores particulares, gracias a los cuales existían en su época “doce orquestas bastante buenas”. (Sánchez Málaga 1994, 385; 2001, 2.)

La obra religiosa de Alzedo es analizada por Iturriaga y Estenssoro (1985, 111), quienes encuentran que ella muestra influencia del estilo virreinal, una estructura homofónica sin mucho uso del contrapunto y tonalidades claramente definidas, con algunas breves modulaciones y una rítmica inducida generalmente por el compás. Otra parte de su producción lo forman las obras patrióticas, como himnos, loas, marchas y la obertura *La Araucana*, en las que usa, según estos autores, ritmos marciales y una instrumentación que los realza. El tercer tipo de obras de Alzedo son piezas populares como las canciones *La chicha* y *La cora*, vales, boleros y pasodobles. (Id.)

En los primeros años de la Independencia se escribieron obras nacionalistas por su temática, nombre o letra, pero de un estilo musical clásico-romántico y europeo sin elementos nacionales; en ellas, el texto era esencial para expresar la ideología patriótica. Entre estas obras están las escritas por Alzedo, el himno *Dos de mayo* de **Isidoro Campos**, y *Melopea* de Rebagliati. Otro autor de la tendencia patriótica fue **Manuel Olmedo Bañón** (1785–1863). Este primer momento nacionalista en la música peruana fue de corta duración. En estos años muchos músicos emigraron, incluyendo a los más importantes de la época, Alzedo y Jiménez de Abril, y varias obras se perdieron. (Iturriaga y Estenssoro 1985, 111; Barbacci 1949, 420.)

Además de esta corriente *romántica patriótica*, existió otra tendencia, llamada por Iturriaga y Estenssoro *romanticismo nacionalista*, y que se diferencia de la anterior en el uso de material musical nativo. El romanticismo nacionalista tuvo su inicio en el exotismo de compositores extranjeros, quienes tomaron temas peruanos inicialmente literarios y luego melódicos. Entre ellos están Henri Herz, pianista alemán, quien visitó Lima en 1851 y compuso obras como *Regreso a Lima*, *Los encantos del Perú* y *Las gracias de una tapada*; y el pianista estadounidense Louis Moreau Gottschalk, que compuso *Variaciones peruanas* para piano. (Barbacci 1949, 463; Iturriaga y Estenssoro 1985, 116–117.)

Al iniciarse la vida republicana, la institución orquestal estaba representada por la capilla catedralicia, que dejó de funcionar paulatinamente, y por numerosas orquestas de teatro, que tuvieron una actividad muy intensa durante todo el siglo XIX. Su repertorio era principalmente lírico, con géneros que iban desde la ópera hasta el juguete y la zarzuela, pero también se presentaron en los teatros limeños conciertos que comprendían obras patrióticas, descriptivas, bailes de salón orquestados y números orquestales o concertísticos. El repertorio sinfónico clásico-romántico fue poco conocido durante la primera mitad del siglo XIX. Estas orquestas de teatro⁵⁵ daban trabajo a numerosos músicos peruanos y extranjeros así como a compositores y directores de orquesta nacionales, sobre todo en el género lírico. En este siglo se compusieron varias zarzuelas nacionales.⁵⁶

Paralelamente se formaron en Lima y otras ciudades⁵⁷ numerosas sociedades filarmónicas dedicadas a la difusión y práctica musicales. Algunas filarmónicas eran clubes de aficionados que organizaban reuniones para practicar música de cámara, conciertos y fiestas donde se bailaba y comía luego del concierto (Raygada 1963, 30–32). Otras tenían un carácter gremial y profesional, siendo establecidas por músicos, como la

⁵⁵ Entre los teatros de la época en Lima estaban el Teatro Principal, el Teatro Olimpo, el Politeama y el Variedades (Raygada 1956–57, 39, 68; 1963, 27).

⁵⁶ Raygada (1956–57, 1963 y 1964) menciona las siguientes zarzuelas compuestas en el siglo XIX: **Alva, Romualdo**: *Las Calabazas*; **Veintemilla, José Ignacio**: *El practicante Colirio*, *Flor de Mayo*; **Amézaga, Emilio**: *La esquina de Mercaderes*, *Gotas mortales* y *Niño Pancho*; **Cabral, José María**: *Bodas de artista*; **Mantilla, Víctor**: *La Gran Calle*; **Márquez, Antonia**: *La Novia del Colegio*; **Masferrer, Luis**: *A media noche*; Pasta, Carlos Enrique: *El loco de la guardilla*, *Rafael Sanzio*, *Pobre indio*, *La cola del diablo* y *Placeres y dolores*; **Rebagliati, Reynaldo**: *La luna de Paíta*; **Ugarte, José Benigno**: *El Padre Benito*, *El Manchaypuito*, *Soledad*.

⁵⁷ Raygada (1963, 26) menciona la Sociedad Filarmonica del Orden fundada en 1867 en Chíncha Alta, y la Sociedad Filarmonica “Callao” de 1884 (id., 27). En Arequipa se fundó la primera Sociedad Filarmonica en 1886, por iniciativa de José María Octavio Polar, quien también dirigió la segunda Filarmonica en esta ciudad unos años más tarde (Raygada 1964, 55).

Sociedad Filarmónica del Orden o la fundada por César Lietti en 1863 (Raygada 1963, 26, 35). Algunas se dedicaban también a la enseñanza, como la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia de 1856 (id., 27). En Lima se fundaron sucesivas Sociedades Filarmónicas desde 1825, refundándose con el mismo nombre en 1827, 1829, 1836, 1842, 1860, 1862, 1863, 1867, 1873 y 1892, antes de llegar a la actual, fundada en 1907. En el seno de estas asociaciones se organizaron muchas orquestas y se presentaron programas que incluían obras orquestales. (Raygada 1963, 28–37.) Por ejemplo, la orquesta de la Filarmónica de Santa Cecilia tenía más de sesenta instrumentistas y treinta y seis cantantes (id., 28). La de 1866 tenía una orquesta de cuarenta músicos, que interpretó en su concierto inaugural la obertura de *Fra Diávolo*, una reducción del *Stabat Mater* de Gioacchino Rossini, números de cámara y una obertura de Claudio Rebagliati, quien dirigió el concierto (id., 35–36). Entre los autores interpretados en los conciertos de las filarmónicas de fines de siglo Raygada (1963, 37) menciona a Haydn, Johann Nepomuk Hummel, Beethoven, Mozart, Felix Mendelssohn, Ferdinand Hérol, Saverio Mercadante, Friedrich Kalkbrenner, Carl Maria von Weber, Rossini, Giuseppe Verdi, Daniel Auber, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Francois Boildieu, Franz Schubert, Sigismond Thalberg y Giacomo Meyerbeer.

Tanto las orquestas de teatros como las de las filarmónicas posibilitaron el entrenamiento de músicos y directores de orquesta. Gracias a ellas existía la oportunidad de escuchar, practicar y componer música orquestal. Su debilidad estuvo en su carácter efímero: en total Raygada (1963, 26–41) menciona 18 filarmónicas distintas y de duración variada. Las orquestas de teatro estaban formadas por profesionales, pero su programación debía responder a las demandas del público de la época, no pudiendo ocuparse de la difusión artística y la educación musical. Las filarmónicas muchas veces se proponían llenar estos vacíos, pero sin un apoyo oficial esto era posible sólo en una escala reducida y esporádicamente.

También se organizaban orquestas para ocasiones o composiciones especiales. Raygada cita diversas compañías de ópera que funcionaron a principios del siglo XX. Por ejemplo, el músico Julio Kuapil Hidalgo trabajaba como violinista en "las orquestas teatrales que dirigía su padre"... y en "diversas compañías de zarzuela así como en conciertos locales" (Raygada 1963, 69).

En una época en que los ejércitos y caudillos tenían un rol central en la vida de la ciudad, las bandas militares eran agrupaciones musicales importantes y con status institucional. El concepto de bandas militares de viento de origen europeo, especialmente alemán, fue introducido en los siglos XIX y principios del XX en las recientemente independizadas repúblicas y coincidió con el desarrollo de los ejércitos modernos. Las bandas tocaban en procesiones y desfiles, durante festivales religiosos y rituales militares y para bailes (Olsen 2000a, 38–39.)

El Gobierno peruano contrató en 1870 al director y violinista José Kuapil Urbanek (1843–1911), nacido en Moravia y graduado en el Conservatorio de Viena, quien llegó con un conjunto de instrumentistas para hacerse director de las bandas del Ejército, trabajo que continuó durante 25 años (Raygada 1963, 68–69). Además de las bandas, el acordeón y la

armónica fueron introducidos por inmigrantes alemanes a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Las bandas tuvieron también una importante influencia en la música popular de varias regiones del país a través del servicio militar prestado por habitantes de provincias, formándose bandas populares que incorporaron los instrumentos de dichas agrupaciones.

La exportación de salitre y de guano a partir de la década de 1840 trajo prosperidad a los empresarios y una estabilidad política relativa, que se tradujeron en el consumo de productos suntuarios europeos. En Lima el auge se reflejó en la llegada de muchas compañías de ópera⁵⁸, compositores e intérpretes europeos, la creación de varias sociedades filarmónicas y la fundación de una casa editora, la Ricordi de Lima, en 1843. A mediados de siglo la gran mayoría de músicos importantes en Lima eran extranjeros. (Iturriaga y Estenssoro 1985, 115.)

Entre ellos estuvieron los hermanos Reynaldo y Claudio Rebagliati, violinistas italianos, quienes llegaron a Lima en 1863 en gira de conciertos. **Claudio Rebagliati** (1843–1909) influyó mucho en la vida musical peruana como solista, concertino del Teatro Principal de Lima, maestro de violín, canto y piano y como organizador y director de conciertos de gran magnitud, para los cuales reunió, según Raygada (1963, 36), orquestas de hasta 150 músicos. Entre el repertorio nuevo que Rebagliati presentó en Lima estuvieron conciertos para piano y orquesta y música clásico-romántica de cámara. (Raygada 1964, 59.)

Rebagliati fue uno de los primeros en utilizar melodías y ritmos populares en composiciones sinfónicas y pianísticas. Su *Rapsodia Peruana "Un 28 de Julio"* (1868) incluye temática de pregones callejeros, cantos tradicionales, bailes indígenas, aires marciales y los temas del Himno Nacional. Rebagliati fue además uno de los primeros recopiladores folklóricos. Su *Álbum sudamericano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano* (ca. 1870) consiste en 22 piezas: zamacuecas, yaravíes, tonadas chilenas, una cashua y un baile arequipeño, todos con acompañamiento pianístico y armonización simples. También compuso una sinfonía, una obertura, himnos patrióticos y danzas. Muchas de sus composiciones se perdieron en 1881, al incendiarse su residencia. (Raygada 1964, 60–62).

La inmigración a Latinoamérica aumentó alrededor de 1850. Fundamentalmente se debió a la necesidad de mano de obra para la agricultura y, en el Perú, para la industria del guano, y a la abolición de la esclavitud. También existió migración interna y emigración en la región latinoamericana, debido a crisis económicas y políticas. En el Perú los primeros y mayores grupos de inmigrantes fueron los de China desde 1849 y de Japón desde 1899; aún hoy, la colonia peruano-japonesa es la tercera mayor del mundo. Tanto chinos como japoneses se trasladaron paulatinamente a las ciudades y fundaron

⁵⁸ Raygada (1956, 1963 y 1964) menciona las siguientes compañías de zarzuela, ópera y ópera bufa que visitaron Lima en la segunda mitad del siglo XIX: Pantanelli, 1840; Schieron, 1849; Barilli, 1852; Biscaccianti, 1853; Rossi-Ghelli, 1859; Mur, zarzuela, 1863; Geraldine, ópera bufa, 1870; Zamacois, zarzuela, 1871; Lafourcade, 1873; Carrozzi-Succhi, 1874; Black Crook, 1875; Ópera bufa francesa de Zoe Belia, 1876; Alhaiza, 1877; Ópera bufa francesa de la Minelli, 1878; Césari, 1884; Jáquez, zarzuela, 1886; Monjardin, 1886; Gabbi, 1886; Falconier, 1887; Palou, 1892; Abella, zarzuela, 1893; Palmada, 1893; Rupnick, 1896; Diez, 1897; Reig, 1897; Campos, 1898; Barrera, 1899.

pequeñas empresas familiares. También llegaron inmigrantes de varios países de Europa y de Asia occidental: Líbano, Siria y Turquía.

La influencia alemana se refleja en el uso del acordeón y en formas como el vals criollo y la polca; la italiana, en el uso del acordeón y en el gusto por la ópera italiana (Olsen 2000b, 84–90). La actividad de la colonia alemana en el mundo musical fue importante, a juzgar por la existencia en 1876 de dos sociedades alemanas de música, la Teutona y la Vaterland, que funcionaban en Lima en el local llamado Verein Germania. En 1878, funcionaba en el Callao un Club Alemán Musical “Froshin” (Raygada 1956–57, 24.)

Músicos importantes de origen extranjero fueron **Napoleone Maffezzoli** (1862–19?) compositor, director y pedagogo italiano, quien en Lima se dedicó a la enseñanza de música, piano y canto (Raygada 1963, 76); **Francisco de Paula Francia** (Nápoles, 1834–1904) y el ya mencionado Pasta, quien compuso la ópera *Atahualpa*, zarzuelas, obras corales y canciones. La música de peruanos como **Mariano Bolognesi** (1825–1899), **Pedro Ramírez** (activo de 1836 a 1848) e **Ignacio Cadenas** (1826–1903) es desconocida actualmente, aunque Barbacci menciona algunas de sus obras, de títulos mayormente patrióticos. (Barbacci 1949, 430, 435, 455 y 489; Iturriaga y Estenssoro 1985, 117–118.) **Carlos Juan Eklund** (Suecia 18??–Lima?) trabajó de clarinetista en orquestas de teatro y como solista, propuso mejoras al sistema de bandas del país y fue algunos años director de bandas. Publicó obras de inspiración local sobre danzas populares, tales como el galop *El ferrocarril de Lima al Callao* (1851) donde imita los sonidos del tren. Eklund intentó en 1858 publicar una colección de música nacional, uno de los primeros intentos de recopilar y editar la música popular urbana. Su ópera *La conquista del Perú* quedó inconclusa, pero es el primer intento conocido de ópera nacionalista en el Perú. (Estenssoro 1999b.)

En la década de 1870 la inestabilidad política regresó junto a la crisis económica. La Guerra del Pacífico causó gran daño en la vida musical limeña, entre otras cosas por el incendio de la Biblioteca Nacional y de las partituras de Rebagliati. La guerra fue causa, según Iturriaga y Estenssoro (1985, 118), del afianzamiento de la tendencia romántica nacionalista. Se buscaron nuevos contenidos musicales que representaran al Perú de una forma propia, y éstos se encontraron en los ritmos y melodías andinos y populares urbanos. Reaparecieron temas incaicos en la iconografía, en política y en la literatura.

En esta época se crearon obras vinculadas directamente a los acontecimientos políticos de la época, como marineras, polcas y valsés de corte oficialista, y el primer himno a una organización gremial, escrito por **Manuel de la Cruz Panizo** (1839–1889), compositor que escribió además numerosas obras religiosas y educó a muchos músicos peruanos. (Raygada 1964, 51–53; Iturriaga y Estenssoro 1985, 119.) Se dio un segundo momento de música política, que coincidió nuevamente con una conciencia de crisis al fin de un conflicto bélico (el anterior fue la Guerra de Independencia) y un intento de (re)construcción nacional, que todavía no lograba incorporar a todos los habitantes del país.

En cambio, algunas zonas del país afianzaron su identidad regional. Desde 1880 el florecimiento del comercio de lanas impulsó la economía de la zona sur y las

plantaciones de azúcar y algodón generaron crecimiento económico en el norte. Durante la última década del siglo aparecieron en la vida musical del país músicos de provincias cercanos a la música popular. Algunos de ellos hacían simples transcripciones al piano o guitarra, mientras que otros elaboraban más la armonía, extendían las dimensiones de sus obras, las ornamentaban o añadían nuevas secciones. Estos compositores regionalistas escribían tanto música de salón como obras populares. Iturriaga y Estenssoro (1985, 120) llaman a este grupo el movimiento pre-indigenista.

En Arequipa, el compositor, director, pianista y maestro **José María Octavio Polar** (1856–1942) fundó en 1886 la primera Sociedad Filarmónica y también dirigió la segunda filarmónica y la homónima de La Paz, incluyendo conciertos sinfónicos (Raygada 1964, 55).

En el Cuzco, la cercanía a la cultura autóctona andina impulsó la vocación por el estudio y la investigación musicales, que se inician con el trabajo de **José Castro** (1872–1945) *Sistema pentafónico en la música indígena y precolonial* (1897) (Iturriaga y Estenssoro 1985, 122). Surge una nueva sensibilidad estética que percibe de manera nueva la cultura indígena entre los estratos medios y altos de la sociedad cuzqueña. Los músicos Francisco Herrera Garmendia y José Francisco Nieto, éste último ecuatoriano, eran ejecutantes y compositores europeístas, aunque Nieto ya se acercó a ritmos locales en algunas obras. **José Calixto Pacheco Porras** (1853–1919) fue el primer cuzqueño que cultivó deliberadamente las melodías andinas, sobre todo el yaraví, pero combinadas con estilos europeos y costeños. Otros músicos pre-indigenistas de fines del siglo XIX en Cuzco fueron **Mariano R. Ojeda** (1853–1940), alumno de Nieto, **Pío W. Olivera**, **Manuel Monet** y **Marcelino Ponce de León**. Con estos pioneros de la música regional, las melodías indígenas de ser vistas como algo inferior “ascienden al gusto y la consideración del sector ‘misti’ dominante.” (Tamayo 1980.)⁵⁹

3.3. 1900–1945: posromanticismo, indigenismo, nuevos estilos

La música orquestal europea de principios del siglo XX heredó elementos del impresionismo del siglo XIX. La evolución de la armonía tonal causó el aumento paulatino de importancia de otros aspectos sonoros, tales como el color instrumental. Los elementos de agógica, dinámica y timbre empezaron a ser manipulados de una manera más prominente, hasta llegar al virtuosismo en manos de Debussy, Arnold Schoenberg, Anton Webern y Busoni. Debussy dio una nueva importancia a la percusión que anticipaba la emancipación del ruido, y usó la voz como un color adicional de la orquesta. Schoenberg utilizó el concepto de melodía de colores (*Klangfarbenmelodie*), en la que el interés se centra en el tratamiento del color instrumental con una actividad rítmica, armónica y melódica mínima. (Hopkins y Griffiths 2006.)

La vuelta a modelos clásicos y preclásicos en la música del siglo XX llevó a algunos compositores a reducir la dimensión de la orquesta utilizada, reaccionando contra las enormes orquestas de Richard Wagner, Gustav Mahler o Richard Strauss. Otros factores que

⁵⁹ Misti (señor en quechua) es un término utilizado en los Andes para denominar a la clase dominante.

contribuyeron a ello fueron consideraciones económicas, y la exploración de nuevas variedades de balance orquestal, como en la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky (1930) sin violines ni violas, con una predominancia de los vientos en *Renard* (1915) o de la percusión en *Las bodas* (1923). Webern explora las texturas solísticas, y Varèse, a su vez, parte de una gran orquesta, reteniendo finalmente sólo la percusión. Schoenberg, luego de usar también orquestas grandes, redujo la orquesta a 15 solistas en su primera Sinfonía de cámara op. 9 (1906). (Hopkins y Griffiths 2006.)

Las orquestas de cámara, que se hicieron más comunes en las primeras décadas del siglo XX, eran un medio más flexible para el uso de la polifonía y permitían alusiones a las sonoridades clásicas centrales al neoclasicismo. También se encuentran en composiciones de la época referencias a grupos de jazz, pero generalmente lo que se buscaba eran combinaciones sin precedentes, que en el caso extremo llevaron a construir nuevos instrumentos. (Hopkins y Griffiths 2006.)

En el siglo XX algunas danzas latinoamericanas como el maxixe, el tango, la rumba y la conga irrumpieron en el baile europeo de sociedad. Simultáneamente tuvieron éxito algunas canciones de estilo popular y salonesco: *La paloma*, habanera de Sebastián de Yradier; el vals *Sobre las olas* de Juventino Rosas y la canción *Estrellita* de Ponce. (Mayer-Serra 1984, 60–61.) Además de la música popular, el nacionalismo musical florecía en algunos países de Latinoamérica, notablemente en México con Ponce y Chávez, y en Brasil, con Alberto Nepomuceno y Heitor Villa-Lobos, entre muchos otros. Estos compositores incluyen en su música elementos indígenas reales o imaginarios, como sonoridades, instrumentos, escalas o temas; su modernismo tiene momentos de primitivismo.⁶⁰

En el Perú, el inicio del siglo XX se ha denominado la República Aristocrática, por los gobiernos de fuerzas civiles conservadoras que trataron de modernizar el país e integrarlo a la escena mundial. Para ello marginaron a las clases populares, generándose protestas, huelgas y rebeliones incesantes. Augusto B. Leguía gobernó en 1908–1912 y nuevamente en 1919–1930, período conocido como el Oncenio. La recuperación del país necesitaba de capital extranjero, que penetró el país desde la primera década del siglo. Las fuentes más importantes de producción fueron cedidas a la Peruvian Corporation mediante el Contrato Grace, y se formaron enclaves en las zonas mineras y en las azucareras del norte. Los enclaves también se dedicaban a la importación, haciendo cerrar fábricas, destruyendo la actividad artesanal de la zona y limitando las oportunidades de empleo fuera del enclave. Así se consolidó el desarrollo desigual de la economía y cultura peruanas: la costa se fue haciendo más capitalista y configuró un patrón cultural criollo, mientras que en la sierra se mantuvieron formas arcaicas de producción, reforzándose las distancias culturales. El indígena se distanció de la economía monetaria y la sierra de la costa. El sistema de enganche explotaba y endeudaba a los trabajadores, y la agricultura era una colonia de los enclaves. (Cotler 1978, 132–254).

⁶⁰ La vasta producción de Chávez y Villa-Lobos comprende diversas fases estilísticas, que no pueden ser tratadas debidamente aquí. Sobre la música de los compositores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, ver Béhague (1979, 96–223).

Esta época está caracterizada por incesantes protestas ante la injusta situación social. Los primeros movimientos obreros y artesanales se dieron a fines del siglo XIX. En los primeros años del siglo XX los trabajadores realizaron varias huelgas pidiendo mejoras en el salario, atención médica e indemnizaciones. Los primeros círculos anarquistas aparecieron en 1905; además, la Asociación Pro-Indígena tuvo un rol importante al denunciar la explotación de la población andina de 1909 a 1916. A pesar de varias medidas para mejorar la situación de los trabajadores durante los sucesivos gobiernos de Leguía (primer período), Guillermo Billinghurst (1912–1914), Oscar Benavides y José Pardo (1904–1908 y 1915–1919), se siguieron dando manifestaciones y huelgas que crecieron al fin de la Segunda Guerra Mundial y fueron reprimidas violentamente. Durante el Oncenio, Leguía concentró el control del Estado en sí mismo y ejerció una represión que aumentó la influencia de los movimientos de izquierda liderados por Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA, y por José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano.

En 1930, la crisis internacional repercutió en el Perú y causó la rebelión del comandante Sánchez Cerro (1931–1933). Lo sucedieron el general Benavides (1933–1939), autoproclamado Presidente en 1936 luego de muchas revueltas, conflictos y crisis, y Manuel Prado, que gobernó durante la Segunda Guerra Mundial (1939–1945) aliándose en este conflicto el Perú a los Estados Unidos.

En la política cultural de principios del siglo XX se definió la protección del patrimonio prehispánico y se crearon el Instituto Histórico del Perú (1903), la Colección de Autores Peruanos (1906), la Academia Nacional de Música Alcedo (1908) y la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919).

A pesar de lo limitado de la política cultural del Estado, que seguía sin reconocer y apoyar las manifestaciones culturales de la mayoría de la población, en esta época existió cierta preocupación por la vida cultural. Un cambio en la percepción general del mundo indígena por parte de la población no andina y por los analistas culturales y políticos, dio lugar al nacimiento del movimiento indigenista.⁶¹ Dentro de éste existieron diferentes corrientes, desde el arielismo⁶² hasta el incaísmo.⁶³ Estéticamente, el indigenismo variaba desde el

⁶¹ Ver introducción al indigenismo en Fernández Fernández 2002.

⁶² Derivado de la obra *Ariel* del pensador uruguayo José Enrique Rodó (1871–1917). El arielismo expresa una visión idealista de la cultura latinoamericana como modelo de nobleza y elevación espiritual en contraposición a la cultura de los Estados Unidos como ejemplo de sensualismo y grosería materialista. El arielismo rodoniano está fundado en una concepción elitista: la minoría selecta de los mejores debe guiar a la sociedad siguiendo un ideal desinteresado, lo que redundaría en una mayor unidad latinoamericana. (*Biblioteca Virtual Latinoamericana*, <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/arielismo.htm>, 18.1.2008.)

⁶³ Entre 1912 y 1913, en el Perú eclosiona un fenómeno cultural amplio y complejo que se expresa en el renacimiento del interés por lo incaico, y que refleja parcialmente al que más tarde, en la década del veinte, genera el indigenismo. El incaísmo se refleja nitidamente en el desarrollo de la música peruana. Gracias a las investigaciones de José Castro, Leandro Alviña y Daniel Alomía Robles sobre la gama pentáfona de las melodías indígenas, la música peruana experimenta uno de sus momentos más originales, que César Vallejo, refiriéndose a la obra de Alomía Robles, califica como el “folklorismo incaico”. (Arroyo 1999.)

El término *indianismo*, a su vez, se viene utilizando en los últimos años para designar la ideología reivindicativa de los indios y su lucha contra el colonialismo interno en contraposición al indigenismo, nacido del interés, no exento de paternalismo, de los no indios por los indios. (Fernández Fernández 2002.)

romanticismo hasta el vanguardismo.⁶⁴ En Cuzco, los indigenistas se reunieron en el grupo Resurgimiento, cuyas principales figuras eran Luis E. Valcárcel y Uriel García.

En las ciudades de la costa surgió una cultura política anarquista que incluyó círculos culturales exclusivos para trabajadores, obreros y artesanos, donde se cultivaba la poesía, el teatro y la música. La mayoría de estos obreros y artesanos limeños eran alfabetos y descendientes de europeos inmigrantes. (Kudó 1982, 44.) Además de los acontecimientos políticos y la situación económico-social de la época, hitos culturales importantes fueron la celebración del centenario de la Independencia en 1921, la creación de la revista *Amauta* en 1926, los ensayos de José Carlos Mariátegui,⁶⁵ la crítica literaria de Luis Alberto Sánchez y el redescubrimiento del arte prehispánico por Max Uhle y Julio C. Tello. (Pinilla 1985, 135–136.)

La Orquesta Sinfónica Nacional fue fundada en 1938 por Benavides, y en los siguientes años se continuó creando o transformando las instancias que debían asesorar la política cultural en las áreas de difusión y enseñanza musicales, evolución que se describe más adelante con detalle.

Los gobiernos que sucedieron al de Prado crearon la Escuela Nacional de Arte Escénico (1945), la Compañía Nacional de Teatro y otras instituciones afines, y siguieron regulando la protección y conservación del patrimonio cultural. (OEI 2002.) Sánchez Málaga (2001, 2–3) revela la inclusión de la educación musical escolar obligatoria en los planes de enseñanza de principios de siglo, uno de los cuales hasta recomienda la formación de orquestas escolares y la adquisición de instrumentos.

1900–1920

En los primeros años del siglo XX, el indigenismo reveló la condición marginada de la población andina rural a los artistas de las ciudades. La actitud de admiración por la cultura andina estuvo mezclada generalmente con un paternalismo más o menos evidente: era preciso “elevar” la música andina al nivel de la música europea. Esta actitud se mantuvo a pesar de los avances en musicología, que ayudaron a conocer mejor la música tradicional y popular. En este momento se escriben composiciones transculturales de diversa índole, utilizando sobre todo el préstamo de temas andinos e incorporándoles armonización occidental. Algunos compositores revelaron un acercamiento mayor a la cultura andina, destacando entre ellos Daniel Alomía Robles y Theodoro Valcárcel, quienes por su historia personal tuvieron un conocimiento más profundo no sólo de la música sino de otros aspectos de la cultura andina.

⁶⁴ Como el del Grupo Orkopata, formado por intelectuales de Puno que intentaban reivindicar la cultura andina, y a la vez constituir un movimiento literario de vanguardia (Paz Soldán 2002, 1).

⁶⁵ José Carlos Mariátegui (1895–1930) analizó cómo se enraizan la ignorancia, el atraso y la miseria de los indios en el régimen de propiedad de la tierra y la economía basada en la enajenación del trabajo de los hombres, un orden creado por la conquista que se agravó y acrecentó durante la República. Se planteaba así, por primera vez, una solución al “problema indígena” que no pasaba por la exigencia previa del abandono de sus atributos étnicos por parte de los indios, sino por su liberación como clase explotada, mediante el cambio del orden económico. Desde la perspectiva del indianismo actual se le puede criticar a Mariátegui el dejar en un segundo plano el factor cultural para resaltar el económico. Sin embargo, este pensador tuvo el mérito de romper con el indigenismo romántico, convirtiéndolo en una tendencia más realista y más peligrosa para las clases dominantes. (Fernández Fernández 2002.)

En las ciudades mayores, la música académica era practicada por músicos profesionales y activos aficionados. Una figura de excepción en la época fue la de **José Benigno Ugarte** (Arequipa 1857–Lima 1919), juez y abogado que escribió varios trabajos jurídicos. Fue maestro y director en colegios importantes de Lima, y escribió numerosos textos escolares y trabajos sobre pedagogía. Durante su época de estudiante ejerció también de profesor de piano. A pesar de ser autodidacta, tuvo amplios conocimientos musicales teóricos y prácticos, que produjeron un *Tratado de Harmonía* (inédito) y dos volúmenes de *Lecciones de Música* que se usaron mucho en los colegios de Lima. Ugarte compuso muchas zarzuelas, juguetes, pasos de comedia, una ópera, *El Lago de Amor*, y el drama *El Regreso*. Su obra abarcó varios géneros, destacando las danzas y obras vocales y sus composiciones para banda. También fundó y sostuvo el Orfeón⁶⁶ Popular y realizó crítica musical en el diario *El Comercio*. (Raygada 1964, 84–88).

La actual Sociedad Filarmónica de Lima fue la encargada de introducir a los compositores clásicos y románticos de los países de habla alemana en Lima (Raygada 1963, 40–41). Esta sociedad nació de la actividad de un grupo de aficionados limeños que se reunían quincenalmente para ejecutar música de cámara con la asesoría de algunos músicos profesionales. Sus reuniones se realizaban en la residencia de Carlos Eifeldt en la Quinta Heeren, llamada por ellos el "Manicomio musical de la Quinta Heeren". Este grupo avanzó hacia la formación de una orquesta, decidiendo sus miembros formar la nueva sociedad en 1907 (Raygada 1963, 80–81).

Para dirigir la Filarmónica y también la Academia Nacional de Música fundada por José Pardo en 1908, fue llamado de Alemania por el gobierno **Federico Gerdes** (Tarma, 1873–1953), quien trabajaba allí como director de orquesta y profesor de repertorio en ópera y lied. Gerdes impulsó la educación musical al frente de la Academia, sobre todo la de intérpretes y conjuntos. En 1912 la Academia fue separada de la Sociedad Filarmónica para ser organizada y reglamentada por el Poder Ejecutivo. (Pinilla 1985, 136.)

Gerdes introdujo en el medio musical peruano las sinfonías de Beethoven, los grandes maestros clásicos, los poemas sinfónicos y los grandes corales. Dirigió la Academia de 1909 a 1929 y de 1932 a 1943. Como director de la Sociedad Filarmónica organizó más de 350 conciertos de música de cámara. (Raygada 1963, 54–58; Pinilla 1985, 141–142.) Otras orquestas privadas de existencia y tamaño limitados se formaban continuamente. En 1913 llegó a Lima el violinista italiano Santé Lo Priore (1885–1929) que actuó como profesor en la Academia Nacional y como concertino en las "temporadas líricas y en todos los conjuntos orquestales que se organizaron en sus días. Fue, asimismo, solista-conductor en pequeñas orquestas por él organizadas." (Raygada 1963, 72–73.)

En 1917 el compositor, director y pedagogo **Vicente Stea** (Italia, 1884–Lima 1943) abrió una academia de canto y se dedicó a la organización y presentación de espectáculos líricos. También fundó la Sociedad del Cuarteto y organizó temporadas de conciertos de música de cámara. Igualmente presentó conciertos sinfónicos, en los cuales se ejecutaron

⁶⁶ Orfeón: coro a cappella.

sinfonías clásicas y obras suyas. Stea escribió sinfonías como la *Sinfonía Autóctona*, con temas pentatónicos, sonatas y fugas e instrumentó *El resurgimiento de los Andes* de Alomía Robles. Fue director de la Academia Nacional de Música en 1929 y también dirigió la OSN. (Chase 1958, 68; Raygada 1964, 80.)

Otro compositor extranjero activo en el país fue el sacerdote **Alberto Villalba Muñoz** (1872–?), también musicólogo y director, que compuso “algunas composiciones pianísticas con armonías muy avanzadas, complejos ritmos y extraños contrapuntos como lo evidencian sus *Oraciones Nos. 1, 2 y 3*” (Pinilla 1985, 144). En la composición de lieder en esta época destacó **Walter Stubbs** (1854–1902).

En el Perú de principios de siglo no se puede definir un solo estilo dominante, pero la corriente principal de la época consistió en diversas variaciones del romanticismo. Sin embargo, se dieron casos de compositores que emplean recursos armónicos que en algunas ocasiones ya traspasan las fronteras del romanticismo, tales como Villalba y **Francisco González Gamarra** (1890–1972). También se observan algunas influencias del impresionismo. Según Pinilla, el estilo melódico y armónico de esta generación es esencialmente romántico y la estilización del folclor “un tanto ingenua y primitiva”. (Pinilla 1980, 534; 1985, 137.)

Los dos compositores más importantes de la época son **José María Valle Riestra** (1859–1925) y Daniel Alomía Robles. Valle Riestra recibió una buena preparación académica en Europa, excepcional entre los compositores peruanos de su tiempo. Su romanticismo tiene influencias de la ópera italiana y también de Wagner. Su obra más ejecutada es la *Elegía* para orquesta (1908), dedicada a las víctimas de la guerra. Su ópera *Ollanta* de tema incaico (texto de Federico Blume) se estrenó en 1900 y fue modificada en 1920, siendo la segunda versión recibida con éxito. Otras obras orquestales de Valle Riestra son el boceto para orquesta *En Oriente* y la Misa de Réquiem para coro, orquesta y solistas. Además de componer, Valle Riestra trabajó como maestro en la Escuela Correccional de Varones y en la Academia Nacional de Música. (Pinilla 1985, 139.)

Iturriaga y Estenssoro (1985, 119) destacan su dominio de la armonía, de fuerte cromatismo, y su orquestación refinada. Según estos autores, su mérito no consiste solamente en la utilización de melodías peruanas dentro del marco de la ópera italiana tradicional, sino en su búsqueda de una forma original que permitiera expresar estos nuevos contenidos. Valle Riestra dejó terminados, además, el primer acto de otra ópera, *Atahualpa* (1909), zarzuelas, obras para coro, canciones y piezas para piano. (Raygada 1964, 92–95.)

Daniel Alomía Robles (Huánuco 1871–1942) recibió clases de solfeo, piano, armonía y composición de Panizo y Rebagliati en Lima. Además hizo estudios en otros campos como medicina, zoología y botánica. Viajando por el Perú transcribió más de 600 melodías, anotando el lugar de recolección, la edad del ejecutante y su vestimenta y baile. Continuó su labor musicológica con estudios sobre la pentafonía, sobre la clasificación de las melodías recolectadas en “puras y mestizas” y con una larga labor de conferencista. Alomía Robles fue también integrante del Comité Central de la Asociación Pro-Indígena.

En 1919 se trasladó a Estados Unidos, donde presentó conferencias y realizó algunas grabaciones. (Pinilla 1985, 138–139.)

Alomía Robles produjo obras para piano, canciones, obras de cámara y esbozos de obras orquestales. Su ópera *Illa Cori o la conquista de Quito por Huayna Cápac* (libreto de David Rubio) existe sólo en versión para piano, solistas y coros. Algunos fragmentos de la misma han sido divulgados en versión orquestada por Holzmänn, como el *Himno al Sol* y la *Danza Huanca*. (Pinilla 1985, 139–141.) Alomía Robles presentó un “concierto incaico” en el Teatro Municipal (2.1.1912) que incluyó fragmentos de *Illa Cori*, que nunca llegó a representarse completamente. (Arroyo 1999.) Su obra más famosa es la zarzuela *El cóndor pasa* (1913) con texto de Julio Baudouin, de un argumento revolucionario por su oposición al imperialismo norteamericano. La acción tiene lugar en una región minera de la sierra peruana, donde se enfrentan explotadores y explotados, y donde el cóndor simboliza la libertad. El éxito de la zarzuela fue muy grande, y en cinco años se presentó 3000 veces. El tema conocido con el nombre de la obra es una cashua. Pinilla (1985, 141) ha indicado su correspondencia con un tema recogido por D’Harcourt, si bien el libro de éstos es posterior. Robles puede ser considerado el primer compositor nacionalista de importancia en el Perú (Pinilla 1985, 141; Padilla 1998, 231). *El cóndor pasa* se constituye además, por su temática, en un hito de la música política en nuestro país.

Arroyo (1999) afirma que *Illa Cori*, *El cóndor pasa* o *Ballet Inca* son algo más que un trabajo de restauración de la música incaica. Al incluir instrumentos musicales andinos y convertir lo exótico –lo inca– en un elemento dramático central, Alomía Robles termina subvirtiendo las convenciones establecidas, como afirma Podestá (1994, 111–112, cit. en Arroyo, id.). Su manejo de lo exótico excede lo que hubiera sido considerado aceptable en Francia o Italia para una ópera seria, donde se utilizaba este factor para destacar a los compositores el virtuosismo de la orquesta y permitir a los directores el diseño de escenas fastuosas. No obstante, mantuvo otros requisitos del género, tales como la distancia temporal entre el público y los eventos del drama. Esto se adaptaba bastante bien a un indigenismo que necesitaba de la arqueología para revalorar al indio que le es contemporáneo. (Podestá 1994, ver Arroyo, id.)

Entusiasmados por el yaraví incluido en *El cóndor pasa*, los esposos Raoul y Marguerite D’Harcourt iniciaron sus investigaciones sobre música indígena hasta 1914, cuando debieron regresar a Europa debido a la Primera Guerra Mundial. En 1919 los D’Harcourt volvieron al Perú a continuar este trabajo de recolección de música tradicional y popular andina, en los años de mayor fervor indigenista. *La musique des Incas et ses survivances* se publicó en 1925 en París. (Sánchez 1990, ix–xii.)

En Arequipa existieron varios compositores activos como Octavio Polar, **Juan Francisco Chanove** (1885–?) y **Benigno Ballón Farfán** (1892–1957). Estos autores escribieron canciones y piezas cortas características, sobre todo para piano, y piezas de salón sobre temas de su región. (Pinilla 1966, 20; 1985, 143.) **David H. Molina** (1858–1939) fue profesor, director y organizador de conciertos, espectáculos artísticos y veladas líricas, y de

1907 a 1912 dirigió el Conservatorio de La Paz en Bolivia. En Arequipa, organizó varias instituciones musicales como la Sociedad Progreso Musical, la Liga Musical y el Club de Los Despankados, y reorganizó la Sociedad Filarmónica. (Raygada 1964, 30–31).

Los estilos regionalistas están representados en Arequipa principalmente por **Manuel Aguirre** (1863–1951) y **Luis Duncker Lavalle** (1874–1922). Duncker utilizaba melodías andinas dentro de formas europeas como el vals. Su obra está escrita casi en su totalidad para el piano, y su lenguaje es según Iturriaga y Estenssoro (1985, 121), “muy limpio y se mueve dentro de una armonía de gran finura”. Aguirre también presenta estas dos facetas del romanticismo europeo, por un lado, y piezas de raíz popular y mestiza, por el otro. Su producción consiste en algunas canciones y muchas obras cortas para piano, de estilo lírico y sin rasgos dramáticos.

En Cuzco se continuó con la investigación musicológica iniciada por Castro a fines del siglo anterior. Los investigadores principales fueron **Leandro Alviña** (1880–1919) con el trabajo *La música incaica* (1908); el ensayista **Policarpo Caballero** (1901–1973), coleccionista de canciones y danzas populares y autor de los libros *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte de Argentina* y *Música incaica*, y de la ópera *Ito-krosnipa*; y Daniel Alomía Robles, también activo en el Cuzco. (Iturriaga y Estenssoro 1985, 122.) Entre 1910 y 1920 funcionó la Agrupación Filarmónica Cusco, que ofreció conciertos de música clásica romántica y europea. (Estenssoro 1999a, 333). Compositores cuzqueños como Calixto Pacheco, Mariano Ojeda, **Juan de Dios Aguirre** (1879–1919), Pío Wenceslao Olivera, Manuel Monet, Leandro Alviña o **José Domingo Rado** transcribieron y armonizaron melodías populares. Otros músicos de importancia fueron **Roberto Ojeda** (1898–1983), **Baltazar Zegarra** (1897–1967), José Castro y González Gamarra. Si bien ellos escribieron obras para orquesta y conjuntos de cámara además de canciones y piezas pianísticas, en su mayoría se limitaron a pequeñas variaciones sobre originales populares. Los dos últimos autores fueron la excepción: Castro compuso vales de salón y González Gamarra, también pintor, se acercó en sus composiciones a técnicas como el impresionismo y la politonalidad. Pinilla (1985, 144) destaca su obra orquestal *Paisajes musicales (Noche de luna en el Cuzco)* (1914) y su Suite para orquesta. Según Tupayachi (2009) la Filarmónica Cusco fue la motivación principal para la creación de estas obras orquestales, que luego se han perdido o no están debidamente archivadas. De 1915 a 1920 existió la Compañía de Dramas Incaicos, que contó con la colaboración de Alviña, Pacheco y Caballero y presentó teatro quechua con música y danzas en Bolivia (Estenssoro 1999a).

También utilizaron temas populares **Daniel Hoyle** (1869–1940), compositor de obras para piano, y **Carlos Valderrama** (1890–1950), ambos de la región norteña. (Iturriaga y Estenssoro 1985, 122). Estos autores crearon obras enraizadas en la música popular regional, pero su escritura y los medios instrumentales utilizados entablaron un diálogo con la cultura musical académica y la estética europea.

1920–1939

Mayer-Serra (1984, 61–62) refiere que muchos músicos latinoamericanos llegaron después del armisticio de 1918 a París para estudiar con Paul Dukas o Nadia Boulanger. Eventos importantes en los que compositores latinoamericanos presentaron sus obras fueron la Exposición Universal de Barcelona en 1929, los dos conciertos de música americana dirigidos por Slonimsky en 1931, y los festivales de Venecia, Londres, Amsterdam y Barcelona en las décadas de 1920–30. Al comenzar la Guerra Civil de España (1936–1939) se trasladó la vida musical representativa a América del Norte. De la cooperación con EEUU se beneficiaron Chávez, Villa-Lobos y muchos otros compositores. Después de 1925, concluye Mayer-Serra, la música latinoamericana aporta una nueva nota al idioma musical mundial, en un lenguaje basado en las músicas tradicionales y populares americanas. (Id., 63.)

En el período entre guerras, el indigenismo influyó en la política cultural del Estado peruano, que reconoció la existencia legal de las comunidades indígenas en la Constitución de 1920, pero siempre con un afán paternalista de proteger y asimilar a los indígenas a la vida nacional, continuado por la Constitución de 1923. El debate ideológico y las actividades culturales siguieron en expansión gracias a la reflexión teórica y a las necesidades crecientes de algunos sectores de la población. En 1929 se dio la primera ley general sobre patrimonio cultural y se crearon nuevos museos, y en 1930 se estableció el Registro de Especies Arqueológicas. (OEI 2001.)

En 1929 el profesor **Alberto Mejía** (Piura, 1896–?) fundó con otros músicos en Lima el Instituto Bach, importante institución educativa musical que dirigió hasta 1934. Mejía fue Presidente de la Sociedad Orquestal Lima en 1931 y participó en numerosas organizaciones similares, además de conducir grupos orquestales en Radio Nacional y enseñar música y canto en el Colegio Nacional Dos de Mayo, dando preferencia a las obras nacionales. (Raygada 1964, 22.) Otras instituciones musicales importantes de la época eran la Orchestra d'archi dirigida por Virginio Laghi y la Academia Sas-Rosay.

En el campo de la educación musical, Sanchez Málaga (2001, 3) refiere la inclusión en los planes y programas de 1934 de cantos escolares y patrióticos, rondas y canciones infantiles compuestas por Mons. Chávez Aguilar para el repertorio escolar.

Radio Nacional del Perú se inauguró en 1937.⁶⁷ El programa inaugural y su primer programa artístico se transcriben a continuación como un ejemplo de la programación de la época. Se incluyen en él obras nacionales, europeas y latinoamericanas, y diversos géneros populares; son preferidas las obras cortas, como oberturas o movimientos de obras más extensas, y el género lírico. La orquesta de la radio actúa junto a orquestas bailables, un

⁶⁷ Existían ya otras estaciones de radio en Lima. La Estación OAX se fundó en 1925, por el consorcio peruano-británico Peruvian Broadcasting Co., de la cual pasó a depender del Estado en 1926. Basado en esta broadcasting y en la experiencia de los servicios de radiocomunicaciones del Ejército y la Marina es que el Estado encarga a la Marconi Wireless Telegraph Co. la instalación de una estación radial, inaugurada el 30 de enero de 1937 con el nombre de Radio Nacional del Perú. (Radio Nacional, reseña histórica en <http://www.radionacional.com.pe/resena.asp>, consultada el 19.2.2008). Por Raygada (1956–57, 52) se sabe que Luis Gazzolo fue desde 1935 director de orquestas y coros en Radio Grellaud, que luego se llamó Radio Lima.

conjunto típico, un conjunto folclórico nacional, una orquesta de jazz y un cuarteto de cuerdas (Radio Nacional 2005):

7 p.m. – Apertura de la Estación – Notas de sinfonía. Características de la Estación.

Serán transmitidos los discursos del señor Presidente de la República, General Oscar R. Benavides y del representante general de la Marconi's Wireless Telegraph Co. Ltda., señor don Miguel Mc. Nulty.

Himno Nacional.

Obertura: Beethoven: Orquesta de 45 profesores, dirigidos por el maestro don Federico Gerdas [sic.], Director de la Academia Nacional de Música. En Oriente, José María Valle Riestra, Peruano. Dirección del maestro Federico Gerdas con el mismo conjunto orquestal.

Cierre de la Estación.

Emisión del primer programa artístico.

9 p.m. - Himno Nacional – Coros municipales dirigidos por el maestro A. de Antonof, Solistas: Srta. Blanca Caro y el señor Víctor Martínez Berceúfo Gerdas – Coros municipales solista aria Julia Sobrino.

El Abadul [sic.], canción popular rusa. Coros municipales. Solista Srta. Blanca Caro.

Números bailables a cargo de la Orquesta “Romeu”, que actúa en “La Cabaña” transmitiendo directamente desde la Estación “OAX” 4-A y “OAX” 4-Z actuando de “Corner” Duarte.

El momento de la Canción

Amor ingrato, canción mexicana, de Agustín Lara – Columba Quintana de Callaux.

Un beso, canción mexicana de María Greber.

Tengo dentro del alma, lied de Pablo Chávez Aguilar y Lupercio Olivares.

Canción chilena del maestro Rengifo – Lupercio Olivares.

Vals criollo, por la Limeñita y su conjunto típico.

Tondero y fuga por el conjunto. No hay en Lima mazamorra – interpretación por Terecita Arce.

10 p.m. a 11 p.m.

Presentación de las estilistas chilenas, hermanas Angela y Lila Cobo.

Tonada chilena.

Conjunto folclórico nacional a cargo de las hermanas Pagaza Galdo

La esperanza Yaraví a dúo.

Suray surita. Canción cuzqueña.

Lunes Santo de Cuzco nota original del violinista señor Ulises Lanao.

Palabras del Alcalde Lima, Señor Luis Gallo Porras.

Preludio incaico. Chávez Aguilar

Orquesta de la Estación bajo la dirección de Virgilio Laght [Laghi, sic.]

Castilla. Albeniz – Orquesta de la Estación

Andaluza. Falla.

Vals. Chopin. Solista de piano señora Marina Vantosa de Pástor.

Cuarteto vocal “Armonía”.

Volga Volga; canción popular rusa.

India bella, Rosa Mercedes Ayarza de Morales. Cantantes: señora Nina de Antonoff. Señoritas Rosa Elvira Figueroa. Tenor: señor Víctor. Bajo: señor Francisco Jimeno.

Nota de declamación por la insigne actriz María Palau de Sassona.

Canto a Lima – Juana de I

Nocturno – José Asunción Silva.

Dos palabras por el escritor Felipe Sassona.

Rondo Mozart – Cuarteto de cuerda de la Estación.

11 p.m. a 12 m.

Momento de Música Lírica

Y Mozart

Rosas Selvagg Schubert. Conjunto, coros a 4 voces sociedad filarmónica, Bergeretes. Soprano Srta. Jeanne Ricome, acompañamiento al piano maestro Federico Gerdas.

Los cuatro húsares. Alfonso Silva, Barítono Luis de Alvarez.

Amarili. Romanza de Canoccini

Soprano: Señora Natalia Garland de Cook.

Dúo de la ópera la Gioconda, de Ponchenili soprano señora Teresa Paz de Jordán. Contralto: señora Sara R. De Llop.

Apri la Tua finesta Mascagni por el señor Daniel Ledesma.

Aria de Santuza. Caballería Rústica, soprano: señora Teresa Paz de Jordán.

Música Internacional

Tú me haces falta, bolero cubano

Prisma, Canción blue

Malaya marinera de folclore de la señora Rosa M. Ayarza de Morales – Dúo Internacional. Programa típico argentino a cargo de Alcio López y la orquesta Florida.

Alma de bohemio tango de Roberto Firpo.

Cortando camino. Vals. Canta Alejo López

El Faita tango de Grupillo

Orquesta de Jazz bajo la dirección de Harry Trabott en programa bailable “Crooner” señor Mazat.

La radio tuvo también efectos negativos sobre la situación de las orquestas. Raygada (1956–57, 52) refiere que la Asociación Musical del Perú, existente en 1938, elevó un memorial al Presidente de la República solicitando una iniciativa parlamentaria para que las salas de espectáculos de Lima, Callao y balnearios incluyan en sus programas números de música, a fin de dar trabajo a las orquestas, que se habían visto desplazadas por “discutibles razones económicas” por las transmisiones de radio; y que el gremio musical afrontaba “una seria competencia en los teatros y cines”. Proponían cinco puntos: la actuación de orquestas nacionales en lugares públicos, orquestas en teatros y cines, radiaciones de bailables hasta las 12 de la noche, música nacional, y colaboración con dicha Asociación Musical del Perú en este programa de apoyo a los músicos de orquestas. Este planteamiento parece no haber tenido resultados concretos.

El estilo romántico nacionalista continuó presente con la utilización de melodías indias por Alomía Robles y criollas o mestizas por Duncker Lavalle. La profundización de la investigación de la música peruana contribuyó al surgimiento de autores que no se limitaban a la mera imitación del folklore en su obra: Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio y Carlos Sánchez Málaga. Según Pinilla, estos compositores logran cierta integración entre el arte y el mundo indígena, similar a la lograda por Ciro Alegría y José María Arguedas en la literatura y por Julia Codesido y Mario Urteaga en la pintura. La mayoría de compositores de este período escribieron casi exclusivamente canciones y obras para piano, muchas de las cuales fueron orquestadas posteriormente por otros. El estilo utilizado era mayormente romántico, con algunas incursiones en el impresionismo; el empleo de elementos nativos llega a una mayor estilización transformando las melodías y armonías. (Pinilla 1985, 151; 153.) Como las obras orquestales más importantes de este período Pinilla (id.,152) cita la ópera *Ollanta* de Valle Riestra (segunda versión, 1920), la suite para orquesta *Instantes* (1923) de Silva, y la ópera *Cajamarca* de López Mindreau.

Los músicos extranjeros siguieron teniendo un papel importante en la vida musical académica como solistas, integrando orquestas sinfónicas y de teatros, actuando en conjuntos de música de cámara y en conciertos de salón, y como profesores. Pero la migración se dio en ambas direcciones. En 1920 volvió a Lima el compositor puneño **Theodoro Valcárcel** (1900–1942) quien había sido enviado a Milán a estudiar en 1914, y residió luego también en La Paz, Puno, Cuzco y Arequipa. Valcárcel estrenó obras que revelaban una modernidad desusada en su sonoridad, además de utilizar la música indígena de una manera nueva. Fue designado para representar al Perú en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla y en los Festivales de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929, y antes de partir presentó un concierto sinfónico en Lima. Su viaje tuvo gran éxito de público y de crítica en varias salas europeas.

En 1935, Theodoro Valcárcel fue nombrado Jefe de la Sección Folklore en la Academia Nacional, y luego pasó a la Sección Bellas Artes del Ministerio de Educación y en 1939 al Instituto de Arte Peruano, donde se creó después el Gabinete de Música, y donde trabajó con Daniel Alomía Robles. (Raygada 1964, 90.)

Valcárcel no siguió estudios musicales muy sistemáticos ni largos en conservatorios europeos. Chase (1958, 67–68) considera a Valcárcel como un compositor “precoz, intuitivo y ampliamente dotado, puede ser considerado como el precursor de una música genuinamente peruana...”. También Pinilla (1980, 535) lo considera “uno de nuestros compositores más auténticos, por haber sabido juntar los recursos de la música culta europea, con lo mejor de nuestro folklore serrano.” En sus obras pianísticas o para voz y piano las melodías populares se han transformado y desarrollado y el tratamiento pianístico es, según Pinilla (1985, 156), muy imaginativo y variado. El lenguaje de Valcárcel es modal y tonal, y en ocasiones utiliza efectos cromáticos dramáticos (Padilla 1998, 232). También usa escalas pentafónicas, de tonos enteros o tomadas de instrumentos nativos, y ritmos complejos (Pinilla 1980, 539–541). Valcárcel estuvo muy interesado en la nueva música de su tiempo, estudiando la obra de Falla, Mompou, Stravinsky, Honegger y

Chávez, a quienes dedica sus *Estampas del ballet Suray Surita*. En esta y otras obras⁶⁸ incorpora instrumentos tradicionales peruanos (Valcárcel 1999d). Valcárcel busca así un sincretismo que no se limita al préstamo y a la asimilación de elementos musicales.

Valcárcel representa un indigenismo de vanguardia, abierto a la modernidad y a la vez a la cultura indígena puneña. Sus obras fueron mejor recibidas en el extranjero que en su propio país. El medio musical peruano, centralizado en la capital, no estaba todavía preparado para reconocer o comprender música que surgiera de la cultura musical andina, acostumbrados a que la dirección del movimiento fuera la inversa. Lo mismo sugiere la actividad de la llamada Misión Peruana de Arte Incaico, activa entre 1923 y 1928, que viajó con gran éxito por Argentina, Uruguay y Bolivia dirigida por el antropólogo Luis E. Valcárcel y con Roberto Ojeda como director musical (Estenssoro 1999a).

En Cuzco, el indigenismo musical tuvo una época de auge en estos años; el material melódico indígena dejó de considerarse un elemento exótico y ganó en prestigio, hasta convertirse en un valor buscado y hasta paradigmático durante todo el resto del siglo. Contribuyeron a esta transformación del gusto musical cuatro compositores que han sido llamados “los cuatro grandes de la música cuzqueña”: Roberto Ojeda Campana, Juan de Dios Aguirre, Baltazar Zegarra Pezo y Francisco González Gamarra. (Tamayo 1980.)

Una de las figuras centrales de la vida musical peruana de la época, el arequipeño **Carlos Sánchez Málaga** (1904–1995), se inició como músico profesional acompañando a cantantes en el piano y dirigiendo compañías teatrales; actividades que disminuyeron luego notablemente con la aparición del cine y la televisión. Viajó en gira por ciudades del Perú, y luego de permanecer dos años en Santiago enseñó en el Conservatorio de La Paz de 1923 a 1929. Volvió al Perú para enseñar teoría y solfeo en la Academia Nacional de Música Alcedo,⁶⁹ siendo nombrado su director en 1932. Sánchez Málaga pudo ejercer este cargo sólo seis meses por motivos políticos, pasando a enseñar piano en el Instituto Bach y siendo elegido director del mismo en 1934. Allí desarrolló una intensa labor educadora hasta fines de 1943, en que fue elegido para la dirección de la Academia Alcedo. (Raygada 1964, 69.) Carlos Sánchez Málaga es recordado por su importante y larga labor pedagógica en dichas instituciones y en el Conservatorio Nacional de Música. Como compositor fue autodidacta; Pinilla (1985, 156) destaca sus piezas pianísticas, sus canciones y sus arreglos para coros de música indígena y mestiza, andina y costeña.

Alfonso de Silva (Callao, 1903–1937) estudió violín y piano en Lima y luego composición en Madrid. También hizo breves viajes a París y Berlín. Silva escribió una serie de canciones, obras para piano, la *Canción india* para violín y piano, única obra suya que usa la escala pentafónica, y tres obras orquestales: *Cuentos de hadas*, *Canción amarilla* e *Instantes* (1923). En ellas presenta influencias impresionistas y ravelianas. Otras influencias en su obra son las de autores románticos y posrománticos como Robert Schumann, Frédéric Chopin, Wagner, Mahler y Giacomo Puccini. Pinilla destaca la suite

⁶⁸ Sus *Tres ensayos para instrumentos típicos* fueron compuestos en la década de 1930; esta obra se adelanta inclusive a obras similares para conjuntos de instrumentos autóctonos de Carlos Chávez (Valcárcel 1999d).

⁶⁹ El apellido debió escribirse Alzedo, pero el nombre de la Academia quedó como figura arriba.

Instantes como una de las mejores obras del período entre guerras. (Raygada 1964, 73–79; Pinilla 1980, 545; 1985, 154–155.)

En 1920, el compositor **Ernesto López Mindreau** (Chiclayo, 1892–1972) viajó a estudiar a Europa pensionado por el gobierno peruano (Raygada 1963, 71). López Mindreau usó en sus composiciones esporádicamente material popular andino y costeño (obertura *Choquehuanca*, *Sinfonía peruana*, *Marinera y tondero* para orquesta) además de escribir obras sin referencias locales como *Octeto*, estudio sinfónico dodecafónico. En su ópera *Cajamarca* hay según Pinilla (1985, 152) influencias de la ópera italiana y de la zarzuela española, y, a la par, López Mindreau utiliza en algunas secciones la escala pentafónica y ritmos indígenas. A pesar de su buena formación, este compositor escribió poco y se dedicó principalmente a la enseñanza. (Pinilla 1985, 153.) Su *Marinera y tondero* ha permanecido en el repertorio de la Orquesta Sinfónica Nacional y es un clásico del género de danzas orquestales que ha sido bastante cultivado en la música peruana.

Otros compositores peruanos que estudiaron en Europa fueron **Renzo Bracesco** (1888–1982) y **Pablo Chávez Aguilar** (1899–1950). Bracesco estudió en Italia y escribió para orquesta (*Danza rústica*, *Idilio*, *Adagio espressivo*), piezas de cámara (cuarteto de cuerdas, sonata para violín y piano) y para piano (fugas a 2, 3 y 4 voces, *Canto incaico*), pero más importantes son según Pinilla (1985, 154) sus obras para coro a capella. Chávez Aguilar, obispo, organista, director de coros y maestro de capilla, enseñó armonía en la Academia Alcedo. Escribió gran número de obras litúrgicas en un estilo tradicional y una opereta bufa: *La regina in berlina*, pero sus obras principales son para piano. (Id.)

Entre los compositores peruanos de la época que trabajaron en Europa estuvo **Luis Pacheco de Céspedes** (1895–1984), quien estudió en Lima con Rebagliati y Villalba y en París desde los 15 años con Gabriel Fauré y Reynaldo Hahn. Allí estrenó las obras escénicas *El reloj de porcelana* (1923) y *Le masque et la rose* (1925).

Pacheco trabajó en Francia como director en la Costa Azul y en el departamento de orquestación de Ediciones Salabert de París, en la radio oficial PTT y en la Academia Guelma que fundó en París. Esta experiencia con orquestas le dio una buena base para escribir para este medio. Durante su estadía en Francia escribió las obras orquestales *En révant*, melodía para violín y orquesta de cámara (1930) y *Melodías Españolas* (1934). Su carrera en Francia se interrumpió con la guerra, volviendo al Perú en la década de 1940. (García 1979, 18–24.)

Roberto Carpio (Arequipa 1900–Pisco 1986), pianista y compositor autodidacta, fue junto a Carlos Sánchez Málaga el continuador de la escuela arequipeña de Duncker y Aguirre. Su producción consiste en obras para piano, canciones y un movimiento para cuarteto de cuerdas. Su estilo revela influencias diversas: desde Chopin a Debussy o Isaac Albéniz, el impresionismo, la politonalidad y superposición de escalas pentatónicas y el neoclasicismo. Sus obras carecen de grandes desarrollos pero consiguen una forma de expresión propia.⁷⁰ (Pinilla 1980, 552; Padilla 1998, 232.)

⁷⁰ Una investigación amplia sobre la obra de Carpio ha sido realizada por Zoila Vega Salvatierra (2001).

Otros autores de esta época fueron: **Mariano Béjar Pacheco** (1893–1969), compositor e investigador puneño, autor de las óperas *Melgar* y *El pueblo del Sol*, el poema sinfónico *Amazonas* y varias *Andinolas* inspiradas en la música andina; **Enrique Fava Ninci** (1883–1949), flautista y compositor, que escribió los ballets *La cadena de Huáscar* y *La visión de Viracocha* además de obras de cámara, canciones y piezas pianísticas; y **Rosa Mercedes Ayarza de Morales** (Lima, 1881–1969), estudiosa de la música popular y compositora, que realizó arreglos corales y escribió lieder románticos, obras para piano y un álbum de *Pregones limeños*. Carlos Valderrama escribió la ópera *Inti Raymi* (1935) y la canción orquestada *La pampa y la puna*, obra de mesomúsica que ha permanecido en el repertorio. Alomía Robles también continuó su producción con canciones y su obra más elaborada, el sexteto *El indio* para flauta, oboe, clarinete, corno, fagot y piano. (Pinilla 1985, 157–158.)

El violinista, pedagogo, compositor y musicólogo belga **Andrés Sas** (Bélgica, 1900–1966) llegó al Perú en 1924, y fundó con su esposa Lily Rosay una academia que formó a muchos músicos. También dirigió el Instituto Bach (1931 y 1932). Sas publicó artículos sobre folclor y sobre música precolombina en el Boletín Interamericano de Música. Sus obras para orquesta de este período son *Canción india* (1927), *Tres estampas del Perú* (Himno y danza, Triste y Tondero, 1936), una versión para orquesta de cuerdas del cuarteto de cuerdas Op. 28 (1938), *Yaraví* (1938), y *Pequeñas variaciones sobre un Tema Indio* (versión libre del original para piano, 1938). Sas también escribió canciones, obras para violín y piano, un cuarteto de cuerdas y ballets. Con Sas aumentó la influencia del impresionismo y neoclasicismo franceses en el Perú y su combinación con el estilo nacional, siendo seguido, entre otros, por Carpio. (Pinilla 1980, 559; 1985, 158–159; Padilla 1998, 232; Quezada Macchiavello 2000.)

En la década del 30, la situación política europea causó la emigración de numerosos músicos a Latinoamérica. Ésta fue una de las razones por las cuales el gobierno del general Benavides decidió crear la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) en 1938 (Ley 8743), para la cual se contrató como director titular al austriaco Theo Buchwald.

Meza (1996^a, 51) relata el proceso de creación de dicha institución, en el cual influyeron varios factores. El primero fue la insistencia de “aficionados distinguidos [...] capaces de incidir sobre la opinión pública y aún de motivar decisiones por parte del gobierno.” El segundo factor fue la serie de conciertos orquestales organizada por el Concejo Provincial de Lima en 1936, a cargo del pianista español José Iturbi, en la cual se estrenaron obras como la Quinta sinfonía de Beethoven. La orquesta convocada para estos conciertos se llamó Sociedad Orquestal de Lima. (Id.) Luego de planearse otro ciclo a cargo del compositor Ernesto Halfter, que no se realizó, el inspector de espectáculos del Concejo Municipal, Ernesto Araujo, “recogiendo el sentir del momento” (id.), presentó en 1937 al alcalde de Lima un proyecto para la creación de un conjunto sinfónico permanente y oficial. El alcalde Eduardo Dibós elevó el proyecto a su vez al presidente Benavides, quien lo apoyó.

La OSN estimuló la creación de composiciones orquestales y la orquestación de obras pianísticas peruanas ya existentes. (Coloma Porcari 2002, Meza 1996a.) La venida de

dichos músicos fue importante también para el desarrollo de la Academia Nacional de Música Alcedo, ya que además de ser contratados para la Orquesta Sinfónica Nacional, debían prestar servicios como profesores en la Academia, muchas veces sin recibir remuneración adicional por ello (De Lucchi 2008, 7–9).

1939–1945

De 1939 a 1948 el Perú tuvo gobernantes civiles. El gobierno de Manuel Prado (1939–1945) alcanzó ciertos avances en el campo de las obras públicas y en las relaciones internacionales, a pesar de una breve y cruenta guerra con Ecuador. Los metales ocuparon un rubro importante en el comercio internacional, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, favoreciendo a la economía peruana. El período terminó con una corta etapa democrática (1945–1948), en la cual partidos proscritos como el APRA retornaron a la legalidad y se concretó el gobierno del Frente Democrático Nacional, que concitó esperanzas frustradas por la revolución militar de octubre de 1948. (OEI 2002.)

La Orquesta Sinfónica Nacional empezó su actividad con gran éxito. En sus primeros ocho años llevaba efectuadas unas 600 audiciones, entre conciertos y actos diversos, estrenando en Lima más de 300 obras de unos 140 autores, y presentado unos 60 solistas, nacionales y extranjeros. En esta época visitaron Lima notables directores y solistas como Carlos Kleiber, Yehudi Menuhin, Claudio Arrau, Walter Gieseking, Aaron Copland, Chávez y Stravinsky. Se construyó el reflector acústico del Campo de Marte para los conciertos al aire libre de la Sinfónica, con el fin de difundir la música a nivel popular:

Dicha obra fue dispuesta debido a que “la ley que creó la Orquesta Sinfónica Nacional contemplaba la difusión de la cultura musical poniéndola al alcance de las clases populares y que los conciertos gratuitos al aire libre constituyen el medio más adecuado a la realización de tal fin” (Coloma Porcari 2002).

El auditorio se estrenó en 1939, con un público de unas 6000 personas. En la década de los 40 se hicieron en él temporadas de verano de diez a quince conciertos. (Raygada 1955–57, 55, 66–7.)

Antes de la fundación de la OSN la música orquestal había sido una actividad de un pequeño círculo de aficionados. Ahora, bajo la jurisdicción del Ministerio de Educación, la orquesta se convirtió en una entidad cultural dirigida a todos los ciudadanos. (Meza 1996a.) La OSN fue en una primera etapa (1938–1962) dependiente del Ministerio de Educación. En 1939 el gobierno de Benavides creó el Consejo de Extensión Musical, dependiente del Ministerio de Educación, para concentrar la difusión y la enseñanza de música bajo un solo organismo formado por cinco miembros.

El gobierno de Prado promulgó en 1941 la Ley Orgánica del Ministerio de Educación Pública, en la que se define la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, encargada de promover las actividades artísticas y culturales en el país. A ese organismo se incorporan los museos y bibliotecas, la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Orquesta

Sinfónica Nacional. Asumió también tareas en relación con la radiodifusión y el cine educativos y áreas como la conservación y restauración de monumentos históricos. En 1942 se crearon los Premios Nacionales de Fomento a la Cultura. En los nuevos programas para educación primaria de 1942 se establecen metas como la creación de conjuntos corales y la inclusión de audiciones musicales para la secundaria.

En 1943 se creó por decreto supremo el Consejo Directivo de la Cultura Musical, formado por siete miembros, que asumió la dirección artística y administrativa de la Academia Nacional de Música Alcedo y de la Orquesta Sinfónica Nacional, así como la supervisión de la educación musical en todos sus niveles. Este Consejo debía designar y contratar a los profesores de la Academia y de la OSN y a los solistas de la OSN; reglamentar los ciclos anuales de conciertos de la OSN y ciclos y conciertos extraordinarios para estudiantes y obreros; determinar los conciertos al aire libre y las audiciones de radio de la OSN; procurar la realización de conciertos en otras ciudades del país; autorizar o denegar la participación de la OSN en espectáculos líricos u otros a los que fuera requerida; fijar las condiciones económicas para ello; formular el presupuesto del Consejo y de las entidades a él sometidas; nombrar expertos o comisiones técnicas para asesorar al Consejo en casos necesarios; y extender certificados de capacidad técnica a pedagogos y ejecutantes musicales. (CNM 2008, 2–3.)

Las funciones del Consejo Directivo de la Cultura Musical eran: la transformación de la Academia Alcedo en Conservatorio Nacional; la formación de un coro mixto profesional y permanente; la formación de un cuarteto de cuerdas; la formación de orfeones entre los alumnos de secundaria y universitarios; la formación de discoteca, biblioteca y museo de instrumentos en el Conservatorio Nacional; la impresión de partituras de música vocal e instrumental de autores nacionales y su fonografía y difusión; la edición de textos musicales y manuales para su uso en los centros de enseñanza; la organización y aplicación de un plan general para la investigación del folclor musical peruano que incluyera grabación, clasificación, catalogación y preservación de los elementos estudiados; la preparación de un plan de extensión de la enseñanza musical que comprendiera la fundación de organismos dependientes del Conservatorio Nacional en otros lugares del territorio nacional; la revisión de los errores de música y letra en el Himno Nacional; la redacción de un proyecto para establecer y hacer respetar los derechos de autor en el campo de la música. (CNM 2008, 3–4).

La Asociación Orquestal de Arequipa (AodA) se fundó en 1939, y estaba constituida por unos 50 instrumentistas, entre profesionales y aficionados. Su director y animador era el violonchelista y director argentino **Armando Maristany** (1891–?), quien reunió a los músicos, consiguió las partituras y hasta construyó timbales y un arpa para la orquesta. Ésta gozó de un subsidio fiscal y del apoyo del Municipio, de la Sociedad Pro-Cultura y de diversas empresas y particulares. Al crearse en 1945 la Escuela Regional de Música del Sur con sede en Arequipa, el Gobierno la reconoció tácitamente asignándole un subsidio y señalando al director de la Escuela la obligación de dirigir la orquesta. Entonces se incorporó como director **Alejandro Koseleff** (Rusia, 1903–?) quien había estudiado violín y practicado la dirección orquestal y escénica en Weimar y Leipzig. Koseleff llegó al Perú en 1938 y dirigió la Orquesta de la Radio del Estado y

la OSN. De 1943 a 1945 trabajó en Buenos Aires, de donde fue solicitado para dirigir la Escuela y Orquesta de Arequipa (Raygada 1963, 53, 68).

Teófilo Álvarez Dávila (Trujillo 1915–Lima 1991) fue un músico educado en bandas escolares, que luego dirigió varias de ellas y enseñó música en colegios de Trujillo. Fue intérprete de varios instrumentos como piano, clarinete, saxofón, acordeón y guitarra. El conocimiento de los instrumentos de banda le sirvió para realizar arreglos musicales y composiciones para bandas militares, orquestas de baile y sinfónicas. Álvarez fue un importante impulsor de la institucionalización de la música académica en Trujillo. En 1946 fue profesor fundador de la Escuela Regional de Música en Trujillo, y en la década de los cincuenta se le confió la dirección musical de la recién fundada Filarmónica, que sería el punto de partida para la creación de la Orquesta Sinfónica de Trujillo.

Carlos Sánchez Málaga siguió ejerciendo entre 1932 y 1943 la enseñanza de música y canto escolar en las Escuelas Fiscales de Lima, y de 1938 a 1945 fue pianista en la Orquesta Sinfónica Nacional. Sánchez Málaga continuó dirigiendo la Academia Nacional cuando fue transformada en Conservatorio Nacional en 1946, del cual dependían la Escuela Central Anexa y las Escuelas Regionales del Sur y del Norte (Pinilla 1985, 165–166). Además dirigió numerosos conciertos corales y orquestales y participó en conciertos de cámara, difundiendo la música americana en sus propios conciertos y audiciones y en ciclos a su cargo en Radio Nacional. (Raygada 1964, 70.)

A principios de la década de los 40 **Theodoro Valcárcel** escribió, entre sus últimas obras, toda su producción orquestal, que incluye Partita (*Concierto indio*) para violín y piano, también para violín y orquesta (1940); y las piezas Cuatro danzas, *Reflejo en la cumbre*, *Suite incaica* y *En las ruinas del templo del sol* (1940). (Pinilla 1980, 535.) Las obras orquestales se conocen únicamente instrumentadas por Holzmann y Berger y no en sus versiones originales, a pesar de que el compositor sí las escribió, según testimonian Pinilla (id.) y el compositor Edgar Valcárcel, sobrino del anterior (Valcárcel 1999d).

Andrés Sas continuó su producción orquestal en la primera mitad de la década de 1940 con varias obras de programa o temática musical peruanos.⁷¹ También escribió música teatral que incluía números orquestales. Quezada (2000a) reconoce en sus obras “una maestría técnica en la instrumentación y orquestación, un dominio formal, un lenguaje armónico complejo y plena adhesión al indigenismo que tal vez trajo como consecuencia un sacrificio de su originalidad”. En sus obras orquestales suele combinar elementos de música popular con un estilo impresionista y neoclásico. (Pinilla 1985, 158–159.) Sas inició en estos años un estudio pionero de la música de la Catedral de Lima y la de las culturas precolombinas.

Luis Pacheco de Céspedes asumió en 1941 la dirección musical de Radio Nacional del Perú, actuó como director invitado de la OSN, como acompañante de artistas líricos, y

⁷¹ *Dos cantos del Perú* (orquestaciones de originales para violín y piano, 1941), *Poema indio* op. 30 (1941), *Sueño de zamba* (versión orquestal del ballet homónimo, op. 32, 1943) y *Danza gitana* Op. 34 (1944) (Quezada Macchiavello 2000, 6).

dirigió espectáculos teatrales y coreográficos. (Raygada 1964, 48). En el Perú escribió numerosas obras orquestales para la compañía de baile Ballet Peruano, dirigida por su esposa, la coreógrafa Kaye MacKinnon de Pacheco. En Lima realizó la opereta *La mariscala* (1942) y hasta 1945 había compuesto ya 10 ballets para orquesta. Pacheco de Céspedes se convirtió así en uno de los compositores peruanos de mayor producción orquestal y escénica. La mayoría de sus obras son ballets de tema peruano, ya sea de leyendas, danzas o costumbres de la costa, andinas o amazónicas. Este compositor escribió casi exclusivamente para el medio orquestal, siendo en este aspecto un caso excepcional en el Perú.

Otro compositor y director formado en el extranjero fue **Walter Eduardo Stubbs du Perron** (1891–19?), que estudió en Buenos Aires y en París, donde residió hasta 1939, trabajando como director y compositor. Debido a la guerra regresó al Perú e ingresó al servicio de Radio Nacional como comentarista de programas de grabaciones y ofreciendo charlas explicativas. Actuó como director de la OSN dirigiendo sus propias obras en 1940. En 1947 regresó a Francia. (Raygada 1964, 83). La música de este autor es actualmente desconocida en el medio peruano, al igual que la de otro compositor peruano que se educó y trabajó en Francia la mayor parte de su vida: **Raoul de Verneuil** (Lima, 1901–197?), quien en 1940 presentó en Lima un concierto con sus composiciones. Verneuil se inició en el romanticismo, más tarde pasó por el impresionismo y al fin adoptó la dodecafónica de Schoenberg. Pasó sus últimos años en Suiza. (Pinilla 1985, 185.) Sus obras incluyen un concierto para piano, la *Sinfonía virreinal*, *Danza peruana* para orquesta, cuarteto de cuerdas y quinteto de vientos, canciones y piezas para piano. (Pinilla 1980, 555.)

Rodolfo Holzmänn (Breslau, Alemania, 1910–Lima, 1992) fue uno de los músicos que migraron al Perú en la década de 1930 debido a la situación política en Europa, teniendo que dejar una carrera prometedora con encargos, estrenos y premios. Junto a Andrés Sas tuvo un papel importante en la vida musical peruana como profesor de composición, compositor y musicólogo.

Holzmänn estudió composición con Vladimir Vogel, piano con Winfried Wolf y dirección con Robert Robitsche. En sus años de estudio pudo profundizar en la música dodecafónica y atonal, aunque su estilo propio era más cercano al neoclasicismo de Hindemith. Holzmänn llegó a Lima en 1938, donde trabajó como oboísta, violinista y maestro de oboe y de composición en la Academia Nacional de Música Alcedo. Luego fue director de la Escuela Regional Daniel Alomía Robles en Huánuco. (Pinilla 1985, 168.)

Su interés por la música peruana llevó a Holzmänn a orquestar gran número de obras de compositores peruanos escritas originalmente para piano. También publicó catálogos de las obras de los compositores Theodoro Valcárcel, Daniel Alomía Robles, Alfonso de Silva y Vicente Stea. Además publicó un álbum de danzas y canciones tradicionales peruanas y los trabajos musicológicos *De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana*, *Q'ero, pueblo y música*, *Introducción a la etnomusicología* y *El cóndor pasa*, dedicado a Daniel Alomía Robles.

El estilo de Holzmann en su etapa peruana evolucionó del contrapunto neoclasicista hindemithiano hacia un dualismo que le permitió utilizar paralelamente la técnica dodecafónica (*Dodedicata*, 1966) y un sistema modal-tonal-politonal junto a material indígena o popular (*Tripartita peruana*). (Pinilla 1985, 170.) Muchas de sus obras presentan elementos provenientes de la música popular peruana. Su búsqueda de síntesis entre la propia tradición centroeuropea y la pentafonía que sugería como punto de partida de una música peruana, tenía algunas contradicciones. Castillo Fadic (1998, 31) analiza las tesis de Rodolfo Holzmann y afirma que ellas “encarnan la mayoría de las contradicciones teóricas que atraviesan los músicos cultos del Perú, a mediados de siglo”. Holzmann está convencido de que la música andina será la base para una música peruana. Pero también reconoce la dificultad de aprehensión de las formas andinas sin recurrir a fórmulas simplistas o estilizadoras. Castillo Fadic lo critica ya que “hace prueba de un reduccionismo eurocéntrico sorprendente, si se considera que pretende eliminar de la música india, de una vez por todas, su ‘monotonía insoportable’” (id., 32). Esta expresión de Holzmann refleja una distancia cultural que no llegó a superar totalmente. A pesar de ello, Holzmann demostró un verdadero interés por la música popular peruana y brindó un apoyo constante a los compositores peruanos, que éstos reconocieron.

3.4. Las músicas tradicionales y populares peruanas y sus conjuntos instrumentales

A lo largo de los siglos de la Colonia y durante el siglo XIX se fueron formando expresiones de música popular peruana, a la vez que las formas tradicionales persistían o se modificaban y la música artística era practicada por un sector de la población urbana. Durante el siglo XX ha continuado este proceso, apareciendo nuevas expresiones musicales adaptadas de géneros extranjeros venidos posteriormente: el rock y el jazz de Norteamérica y la salsa, la cumbia y otros géneros latinoamericanos.

Los numerosos conjuntos instrumentales tradicionales y populares del Perú son un referente importante para la música orquestal de concierto, por sus características de instrumentación, sonoridad y formas de tocar, y por su presencia sonora en la sociedad, no sólo en el campo sino también en las ciudades y en los medios de comunicación.

Dichos grupos se componen de instrumentos nativos, mestizos, europeos, africanos o combinaciones de éstos. En épocas más recientes, por ejemplo, se han incorporado a la música afroperuana algunos instrumentos brasileños o caribeños de origen africano, y sintetizadores y guitarra eléctrica a la cumbia andina. Los grupos de fusión suelen combinar instrumentos andinos o afroperuanos con géneros como el jazz o el rock, buscando una sonoridad característica.

a) Música andina

La música andina se caracteriza por su gran variedad. Se pueden mencionar, sin embargo, algunas características generales de la música tradicional andina, que en parte se han conservado en la música popular de la región (Olsen 2000, 33–36):

- Preferencia de los aerófonos y sobre todo flautas como instrumentos melódicos.

- Dualismo en el sonido (por ejemplo sonido silbante contra sonido zumbante), relacionado a una visión cosmogónica dualista, que también se manifiesta en la división de instrumentos en masculinos y femeninos, o en la división de melodías o sonidos entre dos instrumentos o entre dos mitades de instrumentos.
- Preferencia por los sonidos agudos, sobre todo entre los quechua y aymara: se revela en la elección del charango para acompañar y en el estilo de canto de mujeres.
- Asociación simbólica de instrumentos o grupos musicales con ciertos animales, o con propiedades de fertilidad.
- Interrrelación de música y movimiento, que se designan en muchos casos con una sola palabra (Seeger 2000, 43).
- Relación entre el chamanismo y una música repetitiva, interrumpida por gritos.
- Poca frecuencia de armonía y de modulación en la música indígena. La música mestiza incorpora armonía occidental pero no presenta modulación (Romero 1985, 229).
- El uso de ornamentos melódicos como parte integral de un estilo y una preferencia estética andinos (id).

Los instrumentos andinos nativos suelen estar agrupados en familias formadas por instrumentos similares de distintos tamaños, que se pueden tocar simultánea o separadamente. Los instrumentos andinos nativos incluyen:⁷² idiófonos como sonajas, campanas y cascabeles, hechos de materiales variados: conchas, calabazas o pezuñas. Membráfonos, como tambores cilíndricos grandes (*wankar*) y pequeños como la *tinya*.⁷³ Los aerófonos más importantes son las familias de las *quenás* (flautas verticales sin embocadura), la de los *pinkillos*⁷⁴ (flautas verticales con pico) que incluye las *tarkas* de madera utilizadas en grupos, y las flautas de Pan o zampoñas, llamadas en quechua *antaras* y en aymara *sikus*. Este último grupo comprende gran cantidad de instrumentos, generalmente utilizados en forma colectiva y acompañados por percusión. El tipo más utilizado es un instrumento dividido en dos partes, de manera que éstas pueden ser tocadas por una sola persona, pero usualmente lo hacen dos músicos.

La afinación de los aerófonos andinos varía según el tamaño de los instrumentos y de un instrumento a otro. Las escalas varían según el número de agujeros en las flautas o de tubos en los sikus. Las quenás y los pinkillos tienen tamaños, número de orificios y afinaciones variables. Las familias de sikus están afinadas a distancias de una octava entre un par de instrumentos y el siguiente, a veces incluyendo intermedios a distancia de una cuarta o quinta. Las familias pueden incluir dos, tres o cuatro integrantes de distinto tamaño.

⁷² Esta sección está basada en Padilla (2000, 31–45). Véase también: Roel Pineda, Josafat; García, Fernando; Salazar, Alida; Bolaños, César 1978. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

⁷³ Membranófono de golpe directo, con marco sin mango y con bordón. Se hace con cuero de carnero o alpaca templado por la presión entre los aros de ajuste sobre los anillos. El tubo es de madera de eucalipto y se tañe con un palo de 30 cms. Se utiliza en la mayoría de los rituales andinos. (Ráez Retamozo 1993, 292.)

⁷⁴ Aerófono de soplo con canal de insuflación interno. Flauta de pico que puede ser de mayor tamaño (hasta 1.20 m.) y con seis orificios, o menor (30–40 cms) y de caña, que se toca con una sola mano, mientras con la otra se toca la tinya. (Ráez Retamozo 1993, 293.)

Los instrumentos europeos fueron introducidos en la música andina a través de la música religiosa, secular y de las bandas militares. La música religiosa introdujo el violín, el arpa, el clarín y la chirimía. Luego de la expulsión de los jesuitas en 1767, los nativos continuaron usando arpas y violines, hasta que se incorporaron totalmente a la música popular. La chirimía, antecesora del oboe moderno, también se convirtió en un instrumento popular, llamado en algunas regiones *chirisuya*⁷⁵ (Casas Roque 1993, 324; Olsen 2000a, 36; Romero 2000, 358).

La música secular española trajo los instrumentos de cuerdas pulsadas como la vihuela, el laúd, la guitarra, la mandolina y la bandurria, de los cuales se derivaron muchos instrumentos mestizos. El acordeón y varios instrumentos europeos de banda fueron adoptados después de 1890, entre ellos la trompeta, el trombón, el saxofón y el clarinete.

Los instrumentos mestizos andinos son la guitarra pequeña llamada *charango*,⁷⁶ y la trompeta de cuerno de vaca llamada *wak'rapuku*. Este último instrumento, a pesar de ser de origen mestizo, se utiliza en música asociada a trabajos y rituales tradicionales del campo, probablemente heredando funciones de otros instrumentos indígenas anteriores. (Romero 1985, 236).

El arpa y el violín se tocan individualmente o juntos como partes de grupos mayores. Esta combinación es tan generalizada como la de flauta-tambor en todo el país. El arpa peruana es diatónica y no tiene pedales. Es suficientemente ligera para poder ser tocada al revés o sobre los hombros en procesiones y festivales. El estilo de interpretación del arpa varía según la región, habiéndose identificado seis estilos principales en los Andes peruanos.⁷⁷ El arpa puede ser instrumento solista o servir de bajo y dar la base armónica al conjunto. En algunas regiones se utiliza como instrumento de percusión por un *tamborero*, persona que golpea la caja con los dedos mientras otro músico toca las cuerdas. (Romero 2000, 359–360.)

Arce (2006, 59–79) menciona las diferencias del violín andino y el europeo: el primero es más pequeño y se afina más alto, si bien la afinación también varía, por ejemplo, respecto a la del violín andino utilizado en Lima. Las posibles razones para esta afinación son la preferencia por la tesitura aguda, un intento de hacer sobresalir la melodía del violín por sobre el acompañamiento y ruidos de la fiesta, y el hecho de tensar más las cuerdas para evitar que se salgan del sitio al hacer fuerza con el arco. Arce hace notar también diferencias en las posiciones y en la técnica, nacidas de razones prácticas, como por ejemplo de la necesidad de

⁷⁵ La chirimía europea se adaptó a las circunstancias peruanas. Fue usada primero en Lima, pero luego fue prohibida allí. Su uso se extiende desde Piura en el norte hasta Ayacucho en el centro. En Lucanas, Ayacucho, se le llama chirimoya. La chirimía es de madera de árbol frutal perforada de unos 25 a 50 cms. de largo. En un extremo tiene forma de campana, en el otro tiene una boquilla independiente que se coloca para tocar, y en ésta se coloca la lengüeta o pajuela hecha de dos láminas de caña o pluma de ave. El instrumento está adornado con aplicaciones de plata u otro metal. Puede tener seis, siete o diez orificios. (Cánepa Koch 2002, 665.)

⁷⁶ Construido alrededor de una concha de armadillo, consta de cinco órdenes simples o pares cuya afinación más común es sol⁴(sol⁴) –do⁵(do⁵) –mi⁴mi⁴ –la⁴la⁴ –mi⁵mi⁵ (Romero 1985, 236).

⁷⁷ El arpa varía desde el *arpa indígena* triangular a la *domingacha* más pequeña y con caja sonora en forma de pera, y usa de 26 a 36 cuerdas de metal o nylon. Usualmente utiliza el modo jónico o el dórico. Sobre los usos del arpa andina ver Ferrier, Claude 2003. *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

tocar al aire libre y caminando. Las cuerdas agudas son preferidas, utilizándose más las dos primeras cuerdas que las dos más graves.

La guitarra andina también utiliza varias afinaciones o *temples* y ha desarrollado varias técnicas y estilos de interpretación. Pajuelo (2005, 22) se refiere al término de guitarra andina en el sentido de un conjunto de repertorios, y también señala diferencias de estilo con la guitarra criolla, la clásica o la afroperuana. El instrumento mismo, según Pajuelo, no presenta mayores modificaciones respecto a la guitarra acústica clásica. Fundamentalmente, Pajuelo considera que se trata de un instrumento transculturador entre dos mundos, sirviendo “de puente entre ellos y también de frontera”. (Id.)

Los géneros de la música andina varían de una región e inclusive de una población a otra. Los mismos géneros pueden tener distinto nombre según su contexto de utilización, o según la danza que acompañan. Sólo en el departamento de Puno hay listadas unas 350–400 danzas (Padilla 2008). Algunos géneros se encuentran bastante difundidos por varios lugares de los Andes, como los siguientes (Romero 2000, 362–367):

- *Harawi*, género de canto monofónico consistente en una frase musical repetida varias veces con pasajes melismáticos y largos glissandos. Está asociada con ceremonias y rituales específicos de labor agrícola o de recepción y despedida de personas importantes en los Andes del Sur. Generalmente cantada con voz aguda y nasal por un grupo de mujeres mayores llamadas *harawiq*. En Cusco este género se llama *wanka* y se usa en las mismas ocasiones. Guarda relación con el género precolombino, al igual que la *kashwa* (Romero 1985, 243).
- *Kashwa* o *cashua*, género prehispánico asociado con rituales de cosecha nocturnos e interpretado en círculo en lugares abiertos de zonas rurales por jóvenes solteros y solteras. Conserva en varios lugares su coreografía precolombina, de carácter itinerante. (Romero 1985, 242).
- *Haylli*: género responsorial para trabajo comunal agrícola.
- Géneros asociados con una fiesta particular, tales como el *carnaval*, también llamado *wifala* o *puqllay*; *araskaska*, *pumpín*, *pasacalle*, *walina* y muchas más. Las festividades pueden celebrar rituales de fertilidad, trabajo comunal agrícola, limpieza de canales de irrigación, construcción de edificaciones, y etapas del ciclo de vida tales como bautismo, bodas o funerales.
- Géneros inicialmente asociados con fiestas específicas, pero que han abandonado este contexto: el *santiago* de la sierra central, el *huaylas* y el *carnaval* del sur.
- *Huayno* o *wayno*, el más diseminado género popular de canto y danza de pareja con coreografía libre y estacionaria, que se inició según Roel (1959, ver Romero 2000, 363) probablemente en la Colonia y creció en detrimento de la *kashwa*. Tiene variantes y nombres locales como la *chuscada* (Ancash), *pampeña* (Arequipa), *cachua* (Cajamarca), *chymaycha* (Amazonas y Huánuco) y *huaylacha* (valle del Colca). Usualmente tiene métrica binaria y forma periódica, consistiendo de dos frases (AABB). Suele tener una sección más rápida al final llamada *fuga* o *quawachan*.

- El *Yaraví* es un género mestizo de canto lírico y lento en métrica ternaria y forma binaria, generalmente en tonalidad menor; se suele cantar en tercetas paralelas y tiene un tempo flexible. Probablemente derivado del *harawi*, se canta en el sur de los Andes, y su temática es mayormente sentimental. Similares al yaraví son el *triste* en el norte y la *muliza* en el centro. Estos géneros suelen estar seguidos por una *fuga de huayno*.
- Música de competencia, tales como la *danza de tijeras* o *dansaq* en Ayacucho, o el canto de *coplas* en carnaval en Cajamarca.

Los conjuntos instrumentales andinos de composición variada interpretan música ritual, música para fiestas religiosas o del ciclo vital, incluyendo las danzas-drama que son el evento central de las fiestas andinas, música para el trabajo comunitario, o música para momentos de descanso y diversión. (Ráez Retamozo 1993, 279–282.)

El calendario de fiestas religiosas es el contexto para numerosas celebraciones que incluyen danzas dramáticas en los Andes. Estas fiestas duran varios días, y cada etapa tiene su propio nombre. La música sigue la estructura de la danza dramática y es exclusiva para cada ocasión, incluyendo por ejemplo piezas para el lanzamiento de fuegos artificiales, corridas de toros, carreras de caballos, procesiones y bienvenidas. Bigenho (1993, 229) indica la costumbre, frecuente en las fiestas, de interpretar varias músicas distintas simultáneamente en varias esquinas del mismo espacio, sea éste exterior (plaza) o interior (sala de fiestas, coliseo), práctica tomada con naturalidad por los participantes en la fiesta.

En la música andina se encuentran numerosos tipos de conjuntos instrumentales, algunos de los cuales se mencionan a continuación; pero existen muchas otras formaciones instrumentales en los Andes.

Primeramente se encuentran grupos formados por familias de instrumentos, o por gran número de instrumentos iguales, acompañados por percusión. Los grupos de sikus de Puno, formados por flautas de pan y bombos, o los grupos de pinkullos son un ejemplo característico. Al ser los instrumentos de un tamaño similar pero no exactamente igual, su afinación varía ligeramente, haciendo que la sonoridad del grupo no conforme una línea melódica en unísono o en armonía paralela, sino más bien un campo sonoro, llamado por Valencia (2006, 69–70) una *superficie melódica*. Esta característica sonora se encuentra en varios grupos musicales andinos.

La *Orquesta típica*: grupo en la sierra central que consiste de saxofones, clarinetes, violines y un arpa. Fue precedida por el *conjunto* en el siglo XIX, formado por quenás, mandolinas, guitarras, arpa, violines y una tinya. A principios del S. XX los tres primeros instrumentos ya habían desaparecido del conjunto, y en las primeras décadas del siglo se incluyó el clarinete y el saxofón, principalmente alto y tenor. La orquesta típica interpreta un repertorio exclusivamente tradicional regional. (Valenzuela 1984, cit. en Romero 1993, 44–45.)

El *conjunto de cuerdas* de la región de Ancash consiste en varias guitarras, mandolina, violines y a menudo un arpa. *Banda de guerra* se llama a una agrupación usada en el Cusco, que combina quenás y flautas con acordeón, mandolina, arpa y violín. *Banda típica*

es la utilizada en el norte de Cajamarca, que usa quenás y percusión. El *Conjunto de Cusco* incluye mandolina, guitarra, violín, quena y armonio (Padilla 2008). Las bandas utilizadas en varias regiones de los Andes (ver acápite d)) incluyen trompetas, tubas e instrumentos relacionados, caja, bombos y platillos (Padilla 2008).

b) Música costeña

En la costa peruana se pueden encontrar manifestaciones de la cultura musical andina, de la afroperuana y de la mestiza costeña, también llamada música criolla. Esta última incorpora muchos elementos de la tradición afroperuana, considerada por algunos de sus miembros como una cultura musical aparte, con características propias. Esta distinción es reciente, y la música afroperuana ha sido usualmente percibida como parte de la criolla (Romero 1985, 264). Vásquez (1982, 26) considera que la música de toda la costa y sobre todo de Lima es la criolla, y que la diferenciación entre *afro* y *criollo* se hace sólo a un nivel musical, y no social. En la costa rural se pueden encontrar también instrumentos que se usan en los Andes, como pinkullo, caja, arpa, chirimía y bandas de metales; el banjo se usa en algunos lugares de la costa norte desde alrededor de 1900 (Casas Roque 1993, 330).

Al disminuir el uso del laúd y la bandurria, la guitarra se convirtió en el instrumento más importante en la música criolla urbana. (Romero 2000, 361). Generalmente acompaña a dúos o tríos vocales, especialmente en el *vals criollo*. La radiodifusión se inició ya en 1925, pero después de 1950, la música criolla empezó a ser difundida en forma más masiva por el disco comercial, y el repertorio criollo empezó a ser interpretado por otros instrumentos y conjuntos.

Los conjuntos de música afroperuana utilizan básicamente los mismos instrumentos. Los instrumentos musicales afroperuanos usados en la costa hasta el siglo XIX eran muchos, de los cuales todavía están en uso los siguientes idiófonos percutidos: caja, cajón, quijadas, tablillas o palillos; y el idiófono arañado llamado güiro o reco-reco. El único membranófono en uso es el checo o calabaza, y el único cordófono la guitarra. (Vásquez 1982, 27–34.)

Alvarenga (1984 [1947], 248–249) enumera entre los elementos musicales aportados por la música africana los siguientes: la frecuencia de escalas sin sensibles; la sistematización de ritmo sincopado de gran variedad y sutileza; la cadencia melódica frecuente, con la tónica alcanzada en movimiento de notas repetidas, a partir de la mediantes; la estrofa poético-musical improvisada, seguida de un estribillo fijo; el rompimiento de la cuadratura melódica por varios procesos; los cantos de rituales fetichistas; elementos coreográficos y nombres de bailes; gran número de instrumentos de percusión; danzas dramáticas como *congadas* y *congos*; y nasalización en la voz cantada.

La práctica musical negra en el Perú decayó en el siglo XX, pero se revitalizó desde 1956 en espectáculos comerciales, que han impulsado la práctica de bailes en lugares donde antes no se practicaban. (Vásquez 1982, 36, 42.) Entre las principales danzas tradicionales que han sobrevivido Vásquez menciona el *zapateo criollo*, la *marinera limeña*, el *alcatraz*, el *ungá* o *ingá*, el *toro-mata* y el *tondero*. Santa Cruz (1975) no menciona el *toro-mata* como género, pero incluye la *danza o habanera* que vino de Cuba. Otras formas ya en desuso se han

reconstruido, como el *landó* (o *samba-landó*), la *zamacueca* y el *festejo*, y este último se ha hecho muy popular. Vásquez (id., 44–46) señala innovaciones como la teatralización de costumbres tradicionales como fiestas de Carnaval, o danzas que tienen influencia de los ballets de Senegal, Guinea o Cuba. La música de origen africano de Brasil o del Caribe ha dado ocasión a la adopción de instrumentos que no se usaban como congas, campanas o bongós (Romero 2000, 362), o que ya no se usaban, como el reco-reco o los tambores de madera (Vásquez 1982, 47). Otros géneros afroperuanos son el *panalivio*, el *son de los diablos*, *zaña* o *lundero afroperuano* y *agüenieve*.

Existen géneros costeños que no son de origen afroperuano. El más importante es el *vals criollo*, desarrollado del vals vienés, también con influencia de la mazurca y de la jota española, que se consolidó a fines de 1800 en los barrios populares de Lima. La *polka*, danza rápida en metro binario, llegó al país con los inmigrantes alemanes.

La *marinera*, hasta 1900 conocida como *zamacueca*, *chilena*, *mozamala* o *resbalosa*, es uno de los géneros más diseminados en el país. De origen costeno, es practicada también en los Andes. Se originó a partir de la *zamacueca*, que a su vez se derivó del *landó* o *samba-landó* (Santa Cruz 1975). Tiene métrica compuesta (6/8 y 3/4) y tres partes: la canción propiamente dicha (tres estrofas), la *resbalosa* (una estrofa) y la *fuga* final.

El *tondero*, pariente de la marinera que se desarrolló en los departamentos norteños de La Libertad, Lambayeque y Piura. Su música y coreografía recuerdan a las de la marinera, pero su estructura armónica es distinta: la primera sección (*glosa*) es en modo mayor, la segunda (*dulce*) en la relativa menor, y la *fuga* final regresa al modo mayor. Tanto el *tondero* como la marinera se acompañan generalmente con guitarras y un cajón; en el norte éste último se reemplaza por un arpa o un banjo.

Danzas dramáticas se practican en la costa de Lambayeque durante las fiestas principales del calendario anual. Las danzas se practican en las zonas costena (moche) y andina, mientras que en la zona de Saña, de influencia negra, se practican formas cantadas como la *décima* y las *coplas*, el *triste* y la marinera. Entre las danzas que datan de décadas y hasta siglos atrás están la de los *diablicos* documentada por Martínez de Compañón en el siglo XVIII, los *negritos*, los *márgaros*, la *divina estrella*, las *pastoras*, los *Reyes Magos* y los *panchitos*. (Casas Roque 1993.)

c) Música amazónica

La música de la región amazónica, hasta ahora mucho menos estudiada que la andina y la criolla, está usualmente ligada a ciclos rituales y festivos, influenciados por el calendario católico. Los cantos rituales son prominentes en las ceremonias curativas como el ritual de *ayahuasca* y otras actividades chamanísticas. La música vocal es más común que la instrumental en la música amazónica. Los chamanes son tradicionalmente hombres y sólo ellos tocan los aerófonos. Los instrumentos de los pueblos amazónicos incluyen gran variedad de idiófonos, tambores pequeños y aerófonos (Padilla 2000, 25, 45). Las escalas son variadas

y la heterofonía es frecuente, pero se encuentran también polifonía a dos voces en cuartas y canto en canon. (Pinilla 1980, 380–384, Romero 2000, 368.)

Bolaños (2002) grabó cantos aguarunas del departamento de Amazonas en 1975 e incluye breves descripciones de los instrumentos del pueblo aguaruna. Entre ellos está el *kitag*, instrumento parecido al violín con arco y dos cuerdas afinadas aproximadamente en una quinta, pero sin señalar si éste es un instrumento derivado del violín europeo. Otros instrumentos son el *tampug*, tambor de dos membranas, la flauta de dos agujeros *pigkui*, la sonaja de semillas *magish* que se usa en el tobillo de los hombres, y otras sonajas que se usan en la cintura por las mujeres (*kunku akachunkai*), y en el cuello (*peetai*).

d) Conjuntos de música mestiza urbana

Paralelamente a las pequeñas orquestas occidentales utilizadas en las ciudades, se fueron formando otras orquestas populares, que incorporaban elementos de origen europeo y/o africano además de los autóctonos. Estos conjuntos son de uso urbano versátil, sin funciones rituales sino de esparcimiento.

La *estudiantina* es un conjunto difundido en varias regiones del Perú y en otros países de Latinoamérica. Su origen se remonta a las estudiantinas o tunas existentes en España desde la Edad Media, y que fueron traídas a América por los españoles y fomentadas por los jesuitas desde el siglo XVI. Como un ejemplo, la estudiantina actual de Puno estudiada por Valencia (2006, 145–164), está formada por mandolinas, violines, acordeones, guitarras y guitarrones, empleando ocasionalmente violonchelos o contrabajos y charangos para cierto tipo de repertorio. El instrumental del grupo es flexible y se adapta a las posibilidades existentes. Estas formaciones son típicas de las capas sociales medias.

El repertorio de la estudiantina incluye géneros populares locales, arreglos de danzas tradicionales, géneros de otras regiones del país o del continente, o música europea como extractos de ópera o vales de Strauss. Esta agrupación, por su repertorio y su participación en conciertos además de fiestas populares, es cercana a las orquestas de tradición occidental. En Puno, músicos que han compuesto piezas o hecho arreglos para estudiantinas han compuesto también para orquesta clásica de cuerdas o sinfónica. (Valencia 2006, 145–199.) Este conjunto y la banda son medios especialmente aptos para la práctica de la mesomúsica, es decir, para servir de puente entre ambas tradiciones, intercambiar elementos y también para la creación de formas sincréticas.

La *banda* utilizada en los Andes es generalmente una banda de metales o un grupo grande de instrumentos de viento y percusión variados de origen europeo. Ráez Retamozo (1993, 285) cita los siguientes: clarinete, saxofón, tubas, trombones, cornetas, trompetas, bombo, tarolas, platillo y triángulo. Todas las bandas no tienen todos los instrumentos señalados. El origen de las bandas se remonta a los grupos instrumentales existentes en los cuarteles militares, y en el servicio militar obligatorio, que afectó a los sectores campesinos del país desde alrededor de la década de 1920 (Romero 1993, 45). Las bandas han desplazado en varias regiones a conjuntos compuestos por instrumentos nativos como pinkullos, quenay y

tinyas (Ráez Retamozo 1993, 284; Casas Roque 1993, 323). Las bandas interpretan todo tipo de repertorio, tanto regional como de otras regiones del país o música popular comercial (Romero 1993, 45). Esta agrupación ha ganado popularidad por varios motivos, uno de los cuales es su mayor sonoridad, otro su flexibilidad para interpretar repertorio variado.

El grupo de *cumbia andina*, género que se origina en la década de 1960 imitando a la cumbia colombiana, y que luego empieza a combinarse con elementos andinos como el huayno. Su música, también llamada *tropical andina*, utiliza, además del canto con amplificación eléctrica, instrumentos populares modernos como guitarras y bajos eléctricos y teclados. En la década del noventa surgió la *tecnocumbia*, una de las ramas de la música tropical andina que se originó en la selva, bajo la influencia musical de la música tropical brasileña, colombiana y caribeña, y que utiliza sintetizadores y cantantes femeninas. La música tropical andina se internacionaliza en la última década del siglo XX, difundiéndose en México, Bolivia, Chile y Argentina.

Además de estos conjuntos mestizos peruanos, se difunden también otros de toda la región latinoamericana y géneros populares comerciales latinoamericanos, anglosajones y españoles como salsa, rock o jazz.

3.5. Análisis del catálogo de obras peruanas para orquesta

Las obras del catálogo de música orquestal peruana escritas de 1945 a 2005 (Anexo 1) están clasificadas por géneros basándose en sus nombres o títulos. Este catálogo incluye ejemplos de algunos géneros como la zarzuela o la música para cine o ballet que no son directamente el tema estudiado en este trabajo, pero de los cuales se incluyen aquellas obras que se mencionan en la literatura consultada. En el caso de estos géneros, el catálogo no pretende ser completo.

La clasificación utilizada no es rigurosa, ya que algunas obras pueden tener nombres que no revelan su género, y también existen obras que podrían entrar en dos categorías, tales como danzas para canto y orquesta. En estos casos se han incluido en una sola de las dos categorías.

La ausencia de un archivo de música peruana centralizado hace que muchas partituras se hayan perdido, o que permanezcan en archivos particulares. En los últimos años, algunos compositores han decidido archivar su material en instituciones extranjeras. Es, pues, preciso iniciar la preservación de este patrimonio artístico en un archivo nacional que incluya partituras y grabaciones, trabajo iniciado por el compositor Enrique Pinilla en su momento, pero que no fuera continuado. En la actualidad algunas instituciones peruanas realizan esta labor, siendo el archivo más completo y con personal calificado el del Conservatorio Nacional de Música, pero sin tener éste un carácter de archivo general, y sin recursos que garanticen la conservación óptima de este material.

La producción orquestal peruana del período estudiado (Anexo 1) se puede clasificar en los siguientes géneros (tabla 2):

Tabla 2: Obras peruanas para orquesta desde 1945 hasta 2005, por géneros.

Obras peruanas para orquesta 1945–2005	Total: 547
Poemas sinfónicos	22
Oberturas y preludios	18
Óperas y fragmentos de óperas	10
Canto solista y orquesta	26
Sinfonías	38
Suites	37
Coro y orquesta, cantatas	33
Ballets	40
Opereta, zarzuela, ópera cómica *	2
Danzas y marchas	38
Obras religiosas	11
Obras concertantes	85
Obras para teatro y cine*	12
Otras	175

* Estos rubros están incompletos.

Se puede observar en la música peruana para orquesta del período una limitada cantidad de obras en géneros clásicos tales como sinfonías o poemas sinfónicos y también poca cantidad de óperas. Algunos compositores se han concentrado en algún tipo determinado de música y compuesto gran número de obras de cierto género. Éste es el caso de Pacheco de Céspedes en el ballet.

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se fundan las orquestas sinfónicas y surge la nueva generación de compositores modernistas, se toma cierta distancia de la tradición y esto a su vez explica, en parte, la gran cantidad de obras de un solo movimiento o con nombres propios, reflejando la idea de que cada obra genera su propia forma.

La clasificación de las obras catalogadas por fechas también es problemática, ya que parte de los datos no incluye fecha de composición. Con ayuda de las edades de los compositores se puede intentar una clasificación aproximada.

1945 a 1960	74 obras
1960 a 1975	81 obras
1976 a 1990	54 obras
1991 a 2005	82 obras

Esto hace un total de 329 obras; la diferencia (116) consiste en las obras sin fecha conocida. En la cantidad de obras compuestas por períodos se reflejan las épocas de conflictos externos e internos: la revolución y la década de crisis de 1980 a 1990.

Entre las obras que forman la categoría “otros” en el cuadro, las obras que no pertenecen a los géneros detallados son 175. Entre ellas hay obras con nombres propios de personajes (*Icarus*), lugares (*Salccantay*), términos musicales (*Adagio*), nombres que sugieren vínculos con las culturas autóctonas (*Checán*) o populares (*Tierra kollavina*), nombres abstractos como *Evoluciones*, *Antimemorias*, etc; nombres con otras sugerencias musicales o geométricas como *Espacios*, *Estudio*, *Movimiento*, *Boceto*; o nombres que sugieren estados de ánimo como *Recuerdo* o *Idilio*.

Entre las obras con títulos que evidencian influencia de música popular se encuentra la mayoría de las danzas, las canciones y también las obras con títulos alusivos, que generalmente incluyen citas o material popular, tales como *Suite peruana* o *Recuerdos del Cusco*. Gran parte de las sinfonías tiene temas peruanos, así como la mayoría de los ballets, zarzuelas y óperas. Las obras con tema nacional o nombre nacional, local o con referencia a la música o cultura populares suman casi doscientas. Estas obras no se circunscriben a una sola época o a un solo estilo. Entre éstas están también varias de las obras modernistas peruanas más importantes, tales como la *Elegía a Machu Picchu* (1965) de Celso Garrido-Lecca (1926); *Checán II* (1970) de Edgar Valcárcel (1932) o *Elegía Apu Inca* (1970) de Francisco Pulgar Vidal (1929). En el Perú, la influencia de las culturas tradicionales y populares se extiende a la música de todos los períodos y de todos los estilos y técnicas, inclusive las de música electrónica.

En las obras con solista instrumental, que forman un grupo importante de la producción, se puede buscar una influencia de la música popular en la instrumentación. Se han utilizado como solistas instrumentos de música popular no pertenecientes a la tradición europea: el charango en dos conciertos y el cajón en uno.⁷⁸ Varias obras utilizan como solistas a ciertos instrumentos sinfónicos que también forman parte importante de la música popular y tradicional: éstos son el arpa, la guitarra, el violín con gran cantidad de obras, el clarinete y otros vientos (corno, saxofón, flauta, oboe, fagot y trompeta). La percusión tiene cuatro piezas concertísticas como solista. Además de estas obras, hay cuatro que utilizan instrumentos nativos como zampoñas en grupo.

El piano es el instrumento preferido como solista con orquesta. Entre los otros instrumentos no utilizados en la música popular, se han escrito conciertos o piezas solísticas para violonchelo (cinco), órgano, órgano eléctrico, clavecín y koto.

Un importante grupo de obras utiliza más de un instrumento solista. En este grupo se incluyen obras con los siguientes grupos de solistas: dos pianos, dos violines, dos flautas, flauta y oboe, flauta, oboe y corno, flauta, oboe, percusión y clavecín, piano y clarinete, piano y trompeta, fagot y percusión, clarinete, clavecín, contrabajo y percusión, cuatro violines, clarinete, fagot y piano y una para cuatro saxofones, cuatro clarinetes, dos arpas y cuerdas, en una alusión a la orquesta típica de los Andes centrales. En la elección de instrumentos solistas

⁷⁸ Otros instrumentos como la quena se han utilizado en los años posteriores a los estudiados. En la música de cámara hay varios ejemplos de uso de los instrumentos populares peruanos como parte del conjunto.

pueden naturalmente influir otros factores, tales como el instrumento propio del compositor, el posible encargo o la colaboración o inspiración de algún instrumentista destacado.

Las obras de mesomúsica incluyen marchas, himnos, canciones patrióticas y adaptaciones y orquestaciones de danzas y canciones populares. Una clasificación más exacta necesitaría llevar a cabo un análisis de cada partitura. Es importante tomar en cuenta también estas obras de difícil clasificación, ya que constituyen una parte importante de la música orquestal peruana, tanto por su cantidad como por su difusión. Primeramente, porque están escritas para orquesta, siendo así objeto central de este trabajo; segundo, por su notación pertenecen a la tradición académica de la música de concierto. Tercero, estas obras se han presentado en el mismo contexto, el concierto, que otras obras sinfónicas.

Un caso especial dentro del cuerpo de música orquestal lo forman las obras de música para teatro incluyendo óperas y otros géneros líricos, cine, ballet y música religiosa, en las cuales el elemento musical está ligado a otras expresiones artísticas. La música religiosa, a su vez, está ligada a la liturgia y al ritual. Ambos géneros fueron de importancia en la música orquestal peruana sobre todo en el siglo XIX y principios del XX. La influencia del clasicismo vienés fue menor, lo cual se refleja en la menor tradición sinfónica. Ésta toma fuerza recién en el siglo XX y tiene un primer auge y florecimiento a mediados del siglo y en la época modernista.

4. 1945–1960. TRANSICIÓN E INICIOS DEL MODERNISMO

El modernismo abarca las últimas décadas del siglo XIX y gran parte del siglo XX, si bien sus raíces históricas se extienden hasta el Renacimiento. Los límites temporales del período varían según el arte estudiado.⁷⁹ En los primeros años del siglo XX se buscó un lenguaje musical adecuado a la concepción de modernidad basada en el progreso científico, la tecnología y la industria, el positivismo, la mecanización, la urbanización, la cultura de masas y el nacionalismo. Una sensibilización al aislamiento y a la alienación del individuo y una intensidad en las emociones personales acompañan el sentido de novedad y discontinuidad de los primeros años del siglo XX. El choque que significó la Primera Guerra Mundial, sobre todo en Francia y Alemania, dio un decisivo impulso al movimiento. (Botstein 2008.)

Entre los elementos compositivos de la tradición del siglo XIX cuestionados por el modernismo están el uso de la tonalidad y de patrones rítmicos regulares reconocibles, la dependencia de efectos sonoros e instrumentos tradicionales y las formas extensas. La liberación de la disonancia por Schönberg fue uno de los hechos importantes de transformación del parámetro altura, así como la liberación del concepto de desarrollo en la forma musical en las obras de Erik Satie, Claude Debussy, Igor Stravinsky y Edgar Varèse, quienes concibieron el tiempo espacial en una forma no finalista. (Etkin 1984.) La adireccionalidad implicada trajo un incremento en el potencial de ambigüedad, que luego se convirtió en el eje de la propuesta de algunos compositores a partir de John Cage (id.). En la orquestación se desafiaron las normas poswagnerianas sobre la belleza del sonido y del timbre. La modernidad exigió la sacudida de convenciones y postuló la experimentación, siguiendo el ejemplo de la ciencia. Los avances tecnológicos inspiraron nuevos instrumentos, la inclusión del ruido en música y la nueva relación de canto y texto. (Botstein 2008.)

El modernismo rechazó los hábitos de escucha burgueses y atacó la repetición, las sonoridades sensuales y el apoyo en narrativas extramusicales. La crítica social implicada asoció a esta corriente, desde entonces, con cierta carga de intolerancia, esnobismo y elitismo y con un alejamiento de la democratización de la cultura, hecha posible justamente por los avances tecnológicos de la era moderna. Este movimiento rechazó la dominación y corrupción del gusto por intereses comerciales representados por agentes, críticos y editores, lo que llevó a la fundación de nuevas organizaciones, editoriales y revistas. Al aislarse de los conciertos comerciales, se creó una brecha frente a la música popular y a la mayoría de los intérpretes. Pero, en contraste con lo sucedido con la pintura y arquitectura modernistas, la música modernista no consiguió cambiar el gusto del gran público. (Botstein 2008.)

La música comparte con otras artes modernistas una afinidad a nuevas teorías epistemológicas y teorías de relativismo, psicoanálisis, lenguaje y lógica; los avances en antropología apoyaron el interés en otras culturas musicales no basadas en la tonalidad. Otras místicas y filosofías también influyeron en la música moderna, como la teosofía, el exotismo oriental, el primitivismo y el simbolismo. (Botstein 2008.)

⁷⁹ Ver introducción al modernismo en Witcombe 2000.

Una de las características más notables del modernismo es la diversidad de voces y tendencias que incluye (Lavista 1998). Botstein (2008) cita cinco tendencias principales: la de la segunda escuela vienesa, el eje franco-ruso dominado por Stravinsky, el expresionismo alemán de Ferruccio Busoni y el joven Paul Hindemith, los modernismos nativos de Charles Ives, Béla Bartók, Karol Szymanowsky, Leoš Janáček, Bohuslav Martinů y Carlos Chávez, entre otros, y el experimentalismo, que llevó a la exploración de la microtonalidad como en el caso de Julián Carrillo, del sonido ambiental, de la máquina y a una fascinación por las músicas no-occidentales y la tecnología. Estas cinco tendencias continúan vigentes a lo largo del siglo XX. Particularmente importante, según Botstein (id.), es la intersección de tradiciones locales o nacionales y modernismo, y, en los últimos años, la influencia del rock.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, el estilo serialista weberniano adquirió un carácter emblemático del modernismo. Heiniö (1988, 7–8) afirma que el serialismo de los años 1950 cree en una evolución linear de la música, percibe la historia de la música como una historia de técnicas compositivas más que de obras, concede la categoría de nueva música auténtica solamente a aquella de técnica pura y progresista, hace que la razón destierre totalmente a la intuición del proceso compositivo, y causa una desaparición casi total de los rasgos personales y nacionales en las obras musicales. Por estas características extremas, el serialismo total no pudo durar más que un momento en forma pura, debiendo luego buscar una salida a sus problemas mediante recursos como el uso del azar dirigido, entre otros (Padilla 1995, 198–201).

En Latinoamérica, la presencia de músicos migrantes de Europa debida a las dos Guerras Mundiales ejerció gran influencia en el modernismo nativo. Los acontecimientos internacionales y nacionales influyeron también en la actitud de los artistas, como lo demuestran Corrado (2001) en su artículo sobre las relaciones del modernismo argentino con la política en los años 1930 y 1940, y Paraskevaídis (1984) al estudiar la difusión de la dodecafonía en los mismos años, tanto en Argentina como en Brasil.⁸⁰

García (2004) destaca tres momentos claves de aceleración del mestizaje y de hibridación de la música europea con las tradiciones locales en el modernismo chileno y latinoamericano, que coinciden con acontecimientos o fenómenos regionales e internacionales. El primero es a mediados de los años 1920, cuando los movimientos indigenistas en todo el continente coinciden con la Revolución Mexicana y su institucionalización. Lavista (1984, 289) discute que el nacionalismo haya surgido de pronto en ese momento, y revaloriza el trabajo de los músicos precedentes, tales como Manuel M. Ponce y Carrillo en México. De todos modos, es en estos años que la generación de modernistas latinoamericanos⁸¹ constituyó un verdadero movimiento continental que

⁸⁰ Una visión general de la historia de los modernismos musicales en Latinoamérica ha sido intentada por Chase (1958) y Béhague (1979). Los compositores de la región han escrito sobre el tema en diversos artículos. Ver también las colecciones de ensayos en Aretz (1987) y Gómez García (1984) o el artículo de González (1997) sobre la estética de los compositores chilenos.

⁸¹ Entre ellos Silvestre Revueltas de México, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla de Cuba, Luciano Gallet en Brasil y Eduardo Fabini de Uruguay (Paraskevaídis 1984). García (2004) menciona entre los chilenos a Carlos Isamitt, Carlos Lavín y Pedro Humberto Allende. En Argentina, entre otros, estuvieron Julián Bautista,

compartió una nueva búsqueda de un lenguaje propio que integrara elementos populares mestizos y/o indígenas-africanos (Paraskevaïdis 1984).

El segundo momento de mayor acercamiento de los compositores modernistas latinoamericanos a las músicas indígenas y mestizas se produce a fines de la década de 1950 y durante los años 60. Esto coincide con la Revolución Cubana (1959) y los movimientos sociales que se dan en todo el subcontinente y en otros lugares del mundo. Esta generación comparte un fuerte sentimiento latinoamericanista y una preocupación social que los lleva a apoyar las luchas por los cambios sociales y políticos en todos los pueblos de la región (García 2004.) En el Perú, este momento fue algo posterior al indicado por García, en los últimos años de la década de los sesenta y primeros de los setenta.

El tercer momento en que se agudiza, según García (2004), la necesidad de encontrar una identidad propia acercando la música de tradición escrita a la cultura popular, se da a partir de fines del siglo XX. Este momento coincide con el proceso de globalización que crea una presión sobre la diversidad cultural. Como en los momentos anteriores, el acercamiento a la música indígena y mestiza se aúna a una intención de aprovechar los avances técnicos y estéticos contemporáneos. García (id.) destaca la mayor participación actual de los intérpretes en el proceso de hibridación y el mayor uso de instrumentos nativos y mestizos en obras de música de tradición escrita.

Musicalmente, los modernismos latinoamericanos representan todas las corrientes antes mencionadas, siendo la más influyente precisamente la que combina tradiciones locales o nacionales con técnicas modernistas como dodecafonía, serialismo o aleatoriedad. Estas tendencias pueden unificarse en la obra de ciertos compositores. En el caso peruano, se da un uso de tecnología y de elementos nativos, además de elementos de serialismo, en la música de compositores de diversas generaciones como Edgar Valcárcel, José Sosaya y **Rafael Leonardo Junchaya** (1965).

En Europa, el fin de la Segunda Guerra Mundial marca un nuevo comienzo para la música de los países de Europa Central como Alemania, donde la música contemporánea había estado en gran parte prohibida por el régimen nazi (Vogt 1982, 15). Luego de la guerra, los países de Occidente se embarcaron en una actividad artística muy intensa. Inicialmente se buscó tender lazos hacia lo que se dejó a medias antes de la guerra, concentrándose el interés sobre todo en Hindemith, Stravinsky y Bartók, este último fallecido en 1945 al igual que Webern. Otros compositores que empezaron a ser interpretados con mayor asiduidad fueron Dimitri Shostakovich, Benjamin Britten, Messiaen, Arthur Honegger, Frank Martin y Darius Milhaud. (Id., 16–17.)

El ímpetu anticonvencional en la Europa de los primeros años de la posguerra se reflejó en un rechazo de la orquesta sinfónica, abandonada por algunos compositores en favor de grupos mixtos compuestos por solistas, aunque la adherencia al modelo orquestal del siglo XIX siguió siendo importante para otros compositores. (Hopkins y Griffiths 2006.)

Felipe Boero, Roberto Carreño, Roberto García-Murillo, Carlos Suffern, José María, Juan José y Washington Castro. En el Perú destacaron **Theodoro Valcárcel** (1900–1942) y Daniel Alomía Robles. Este movimiento tuvo un alcance continental, con representantes en muchos países (ver Tello 2004).

Algunas orquestas, en particular las europeas afiliadas a organizaciones radiales, fomentaron la música experimental en los años 50, 60 y principios de los 70. Estos experimentos, algunos novedosos y otros con antecedentes históricos, incluyeron, por ejemplo, la separación de grupos para conseguir efectos de espacialidad, la transformación electrónica del sonido instrumental, las alteraciones en la ubicación de los instrumentos, la presentación de la orquesta como espectáculo teatral, la introducción de instrumentos exóticos o históricos, la adición de música electrónica en cintas y el uso de cuartos de tono. (Hopkins y Griffiths 2006.)

Desde 1946 se llevaron a cabo en la ciudad alemana de Darmstadt cursos de música contemporánea que se convirtieron rápidamente en un foro para el intercambio entre músicos de todos los países y de todas las edades. En 1948 René Leibowitz presentó al público la música de Schoenberg y Webern, marcando el inicio de su decisiva influencia sobre el desarrollo de la música contemporánea. La obra de estos compositores fue estudiada con fervor sobre todo en su aspecto técnico, llevando en casos casi al dogmatismo y a una especie de esoterismo serial (Vogt 1982, 22, 26, 29). Pero su contribución no se limitó a la técnica serial; un factor importante de su influencia fue la independización del timbre hasta convertirlo en un elemento musical estructural. (Id., 30.)

En 1957, un cambio en las actitudes de la vanguardia fue marcado por obras como *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen y la tercera sonata para piano de Pierre Boulez, que introducen elementos de aleatoriedad (Griffiths 2005, 186). Por su parte, en los Estados Unidos, un grupo de compositores exploraba nuevas formas de concebir la música y la composición. Sus técnicas incluían el uso del azar, la mayor libertad cedida a los intérpretes para decidir sus movimientos a través de cierto material dado o sugerido, y experimentos con electrónica, *performance*⁸² y nuevas notaciones. Su mayor diferencia con la vanguardia europea era filosófica y cuestionaba los roles tradicionales del compositor, el intérprete y el oyente. Liderados por Cage, Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff fueron algunos de los principales representantes de la llamada música experimental. (Nyman 1999, 3–9.)

En el ámbito latinoamericano, Locatelli de Pérgamo (1984, 50–51) cita algunos hechos que fueron importantes para el afianzamiento de una conciencia latinoamericana entre los compositores de la época. En primer lugar, destaca la creación de la Sección Música de la OEA, que desde 1940 organizó conciertos, giras y festivales, financió publicaciones, becas de estudio e investigación, y publicó catálogos de obras, catálogos de los principales archivos coloniales y un boletín desde 1957. La misma oficina convocó las Conferencias Interamericanas de Etnomusicología.

Igualmente fue importante la creación del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, INDEF, que fue a la vez el Centro Interamericano de Desarrollo

⁸² Término tomado del inglés. En el sentido utilizado aquí, la *performance* es una interpretación artística que se realiza ante el público, que puede contener elementos de varias artes, y puede seguir un plan previo o basarse en la improvisación, o ambas cosas. El término reemplaza al anteriormente usado de *happening*. La *performance* es tanto un género artístico como un medio, tal como el arte en video o la instalación; y en ocasiones se usa la palabra para referirse a cualquier presentación.

Cultural Regional de la OEA, y funcionó con sede en Caracas, siendo dirigido por Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera. El Consejo Interamericano de Música CIDEM, con sede en Washington, fue fundado en 1956 por la OEA. Su objetivo era fomentar el intercambio de conocimientos de obras, intérpretes, compositores y tipos de música; organizar regularmente encuentros sobre los problemas de la educación musical, y fomentar la musicología, la composición, los festivales de música americana, y la publicación, distribución e información de y sobre la música americana (CIDEM s.a., OEA 1968.).

En estos años se impulsó la realización de festivales de música contemporánea y americana en diversos países. Ligado a ello estuvo el auge de la actividad artística que se aprecia, según Locatelli (1984, 50–51), a nivel individual. Otro aspecto que reafirmó una conciencia histórica de la tradición musical propia fue el hallazgo de numerosos manuscritos coloniales. La actividad musical latinoamericana y el contacto de los músicos de la región con sus colegas y con la música europea de la época se hacen evidentes en los artículos escritos por Alejo Carpentier en la década de 1950 (Carpentier 1995). Cabe destacar, sin embargo, las diferencias entre los países de la región en cuanto a la competencia de sus músicos e instituciones orquestales.

Béhague (1979, 285) afirma que la década del 50 representó en la música latinoamericana el fin de una era y comienzo de otra, en la cual el nacionalismo tiende a desaparecer. Aunque la dependencia económica y política continuó existiendo, América Latina se orientó hacia un mundo más cosmopolita. Los elementos culturales extranjeros se asimilaron dentro de un nuevo marco de referencia, de acuerdo a las condiciones locales y a las necesidades individuales. La música moderna y contemporánea de Europa o Estados Unidos se hizo conocida en un corto tiempo y formaba parte integral del medio cultural de los compositores latinoamericanos. (Id., 286.)

En el Perú el proceso de urbanización se aceleró, y varias olas migratorias grandes del campo a las ciudades tuvieron lugar en los años 50. Al mismo tiempo, la radio y el disco permitieron la grabación y difusión de músicas tradicionales y populares. Las primeras grabaciones de música folclórica se hicieron a fines de la década del 40 y alcanzaron gran difusión. En las ciudades se empezaron a organizar fiestas folclóricas y conciertos para los migrantes andinos. También los compositores limeños pudieron así acercarse a la tradición andina. Los primeros programas radiales dedicados a ella empezaron a transmitirse en los años 50, y en Lima se publicó gran número de cancioneros de música popular. (Romero 1985, 267–270.) El primer programa radial de música andina fue el del tarameño Luis Pizarro Cerrón en 1953, llamado “El Sol de los Andes” (Alfaro 2005, 1). La política cultural estatal no supo reaccionar a estas dinámicas y masivas manifestaciones culturales, limitándose a privilegiar a la cultura occidental y a sus formas artísticas clásicas (OEI 2002).

Radio Nacional transmitía conciertos en vivo que incluían música orquestal. La programación de entonces combinaba música académica y popular de diversos géneros.

(Radio Nacional 2005.)⁸³ En 1957 se dispuso que Radio Nacional del Perú grabara los conciertos de la OSN, y que estas grabaciones se difundieran exclusivamente en audiciones de dicha Radio, sin poder ser editadas para discos comerciales (Coloma Porcari 2002). Desconocemos el destino que tuvieron estas grabaciones, si bien hay indicios de pérdida de material muy importante (Vásquez 2006). La televisión también inició transmisiones en 1958 con el Canal 7 del Ministerio de Educación, gracias a un convenio con UNESCO; posteriormente surgieron varias estaciones comerciales, muchas de las cuales pronto tuvieron estaciones en provincias. (OEI 2002.)

En el Conservatorio Nacional de Música se alentó a los alumnos para que incursionaran en la docencia y dirección coral escolar, y así, a fines de la década del 40 hubo un florecimiento de la educación musical principalmente en los colegios nacionales: se unieron coros de colegios para formar agrupaciones mixtas y se realizaron concursos de coros escolares convocados por el Ministerio de Educación Pública. (Sánchez Málaga 2001, 3–4.) El movimiento coral hizo uso de numerosas adaptaciones y transcripciones de música popular realizadas por varios compositores.

El desarrollo de las instituciones musicales académicas peruanas había alcanzado una nueva era en los años precedentes (ver capítulo 3.3), y a partir de 1945, aproximadamente, la música académica adoptó una estructura institucional que ha permanecido, con algunas variaciones de forma, hasta el fin del siglo XX. La OSN fue sometida a una primera reorganización en 1957, concerniendo tanto el reglamento como a los integrantes. Otras decisiones oficiales de la época se refirieron a aspectos del local físico de la orquesta y de las remuneraciones por actuaciones privadas. (Coloma Porcari 2002.) Además de las orquestas fundadas en Lima y Arequipa, en 1945 se fundó, con subvención estatal, la Orquestal Cusco, que estrenó obras, presentó conciertos didácticos y puso en escena *La Traviata* de Verdi. La Escuela Regional de Música de Cusco (hoy Instituto Superior de Música Leandro Alviña) fue asimismo fundada en 1950. (Tupayachi 2009.)

4.1. Transición y neoclasicismo

Los años 1945–1960 fueron un período de transición en la música académica peruana, en el cual los compositores, intérpretes y público tomaron contacto en un período relativamente breve con gran cantidad de nuevos estilos, del neoclasicismo a la dodecafonía, al serialismo y al vanguardismo experimental. A pesar de estas novedades se conservaban aún, en su mayor parte, los lazos con la tradición. Elementos de cambio se pueden percibir ante todo en una manera nueva de tratar la armonía; y con respecto a la música orquestal, se observa un auge que se refleja en la composición y el estreno de muchas obras nuevas. (Pinilla 1985, 165–166.)

En el Perú aparece la primera generación de compositores profesionales educados en el país después de la Colonia. En años anteriores, los compositores peruanos habían recibido

⁸³ Los archivos de Radio Nacional están por estudiar, así como la actividad radial en conexión con la música académica peruana (Núñez 2006).

solamente una formación básica, o habían tenido que salir a estudiar al extranjero. Importantes como profesores de esta joven generación y también en la investigación musicológica fueron Andrés Sas y Rodolfo Holzmann. Su impulso a la musicología, unido a la creciente presencia de la música andina en Lima, fue logrando que también los compositores de la costa se interesasen por la tradición musical andina.

Andrés Sas continuó con su labor de compositor iniciada ya en la década de 1920 (ver pp. 90, 93). Su obra de este período incluye varias composiciones para orquesta,⁸⁴ incluyendo ballets, obras con solista y música escénica. Casi todas tienen un tema peruano, ya sea de leyendas, costumbres populares o músicas criollas, afroperuanas o andinas. Su estilo tiene rasgos neoclásicos, impresionistas y posrománticos. Su uso de la música popular podría describirse como un nacionalismo indigenista o costumbrista, en el que los elementos indígenas y criollos permanecen en la superficie, mientras que la concepción armónica y formal es europea. Esta forma de apropiación refleja el paternalismo inherente a muchas formas del indigenismo. Sas tiene una visión “desde fuera” y global de las músicas peruanas, y utiliza temas de diferentes regiones. Sas estimuló con su ejemplo a otros compositores más jóvenes para estudiar estas músicas y también para interesarse en la historia de la música prehispánica y la colonial.

Sas publicó en estos años varios artículos sobre la música de la Catedral de Lima en la Colonia y escribió el libro *La música en la Catedral de Lima durante el virreynato*, publicado póstumamente en 1971. En la década de 1950 editó en notación moderna obras peruanas de la época colonial, colaboró con el boletín *Música* del Grupo Renovación, y fue además miembro fundador y concertino de la Orquesta de Cámara de Miraflores, que existió de manera eventual en los años 50 y 60. (Quezada Macchiavello 2000, 4–5.)

En la década de 1940 a 1950 iniciaron su producción los compositores Rosa Alarco, Enrique Iturriaga, José Malsio y Enrique Pinilla. Malsio escribió la mayoría de sus obras en el período de 1943 a 1954, mientras que la mayor parte de las composiciones de los demás fueron posteriores. La escena musical orquestal de la década del 40 está dominada por Holzmann y Malsio, con algunas obras de Alarco y Pacheco de Céspedes y las primeras de Pinilla e Iturriaga. (Pinilla 1985, 170–172 y 185–190.)

Malsio pertenece tanto cronológica como estilísticamente al grupo de compositores de transición. A pesar de su formación moderna y de ser una de las figuras precursoras del movimiento modernista peruano, su estilo era predominantemente neoclásico. Lo mismo sucede con Iturriaga, quien, si bien incursionó en técnicas contemporáneas en algunas obras, continúa el estilo neoclásico de su maestro Holzmann, siguiendo también a Bartók y Stravinsky, y no experimenta más que ocasionalmente con técnicas de vanguardia. Guevara Ochoa continúa la tradición nacionalista posromántica, al igual que Alarco. En cambio, Pinilla

⁸⁴ *La patrona del pueblo* Op. 36 (1945), *La parihuana (aire y danza)* Op. 38 (1946), *Las seis edades de la tía Conchita* Op. 42 (ballet, 1947), *La leyenda de la isla San Lorenzo* Op. 44 (1949), *La leyenda de la Quena* (s.f.), *Fantasia Romántica* para trompeta y orquesta Op. 45 (1950), *La Parihuana* para violín y orquesta Op. 46 (distinta al Op. 38, 1952), música para el auto sacramental *El hijo pródigo* de Juan Espinoza Medrano, Op. 43 (1948) y música para la comedia musical *Melgar* de María Wiese de Sabogal (1948). (Pinilla 1980, 556–559; Quezada Macchiavello 2000, 6.)

fue un compositor cuyas obras tienen principalmente características vanguardistas y experimentales, por lo cual será tratado en el siguiente grupo.

Según Padilla (1998, 233–234) el neoclasicismo hindemithiano de Holzmann fue un estilo de transición hacia el modernismo, transición que se dio de mediados de los 40 a mediados de los 50. En este período la música de Bartók y de Stravinsky fue de gran significado también para los jóvenes compositores Garrido-Lecca y Pulgar Vidal. Otra organización importante mencionada por Padilla fue la Agrupación Espacio en Lima en 1947, a la cual pertenecían jóvenes artistas de diversas especialidades y que luego serían personalidades de la vida cultural del país, entre ellos los músicos Iturriaga, Garrido-Lecca y Pinilla.

Rodolfo Holzmann (ver p. 94) trabajó de violinista en la OSN hasta el año 1945, en que pasó a ocupar el cargo de Director Asistente. Al convertirse la Academia Alcedo en Conservatorio, fue nombrado profesor de composición de éste. También trabajó en la Casa de la Cultura del Perú y en el Servicio Musicológico de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. Holzmann enseñaba según la técnica neoclasicista de Hindemith y ponía énfasis en las estructuras y el contrapunto, mientras que Sas se concentraba principalmente en la armonía dando más libertad formal. (Pinilla 1985, 168.) Según Iturriaga (2002), Holzmann incidía siempre en la unidad del lenguaje, estimulando a los alumnos a componer con elementos tradicionales, y a desarrollar los temas horizontal y verticalmente, es decir, tanto en la melodía como en la armonía.

Holzmann aspiró en su propia producción a una integración entre el empleo de la pentafonía y la música contemporánea. Criticó los anteriores intentos de otros músicos extranjeros (Rebagliati, Sas, Prager y otros) de utilizar material tradicional o popular peruano en su música de concierto por ser superficiales, monótonas o no llegar a formas extensas. Entre las obras de sus colegas destaca la *Sinfonía Autóctona* de Stea, pero concluye que éste utiliza una forma inadecuada y se “pierde en aguas románticas”, permaneciendo como una obra solitaria. (Holzmann 1949, 62.)

Holzmann consideraba que los compositores peruanos de la época carecían de la educación musical indispensable. Opinaba que las obras de Alomía Robles, T. Valcárcel y Silva eran meros ensayos, y que las de Valle Riestra tenían “modelos italianos de dudoso gusto y valor musical” (Holzmann 1949, 64). Holzmann parece, pues, conservar una visión etnocéntrica, en la cual la música “universal” es la centroeuropea. Afirma que “no se podrá hablar de arte musical peruano excluyendo el uso de elementos constructivos prestados de la música europea, o sea, la llamada ‘música universal’” (id., 62).

Holzmann quizás sobreestima también la importancia de la educación formal, sin quitar mérito al apoyo que siempre dio a sus colegas peruanos y a su genuino interés en desarrollar la música en el país. Pinilla (1980, 563–564) disiente de la crítica exagerada de Holzmann a los compositores peruanos mencionados⁸⁵ y compara su opinión a la de otro alemán, Boris Blacher, quien afirmara que la *música latina* [sic.] está siempre “montada sobre un caballo, sobre un ritmo invariable”, y que los compositores como Manuel de Falla

⁸⁵ Opinión compartida por el compositor Edgar Valcárcel (1998a).

o Villa-Lobos “no saben desarrollar sus ideas sino que construyen sus obras por trozos, que no se unen entre sí”.

Iturriaga (2002) destaca en el estilo compositivo de Holzmann su dominio técnico de las estructuras contrapuntísticas, y la unidad de la obra, que se consigue por el uso del mismo material en la melodía y la armonía. Otra virtud que le atribuye Iturriaga a Holzmann es la precisión y claridad en la orquestación, que le da a su orquesta un timbre brillante y sin veladuras. Iturriaga añade:

El aliento, el impulso que lleva su invención, no se podría decir que era propiamente lírico, pero en obras como *Dulcinea* se puede apreciar una emoción interior muy intensa que se transforma en dramatismo de gran nobleza. Cuando se involucra ya en los giros tradicionales, su lenguaje armónico se enriquecerá con nuevos aspectos. Su interés por la música serial se hace evidente en muchas de sus obras y también formará parte de su expresión musical. Y todo ello, va a desembocar en un lenguaje personal de rasgos muy definidos. (Id.)

La técnica que utilizaba Holzmann para “profundizar el valor musical del material adoptado” (ver Pinilla 1980, 565–566) es transponer las escalas pentatónicas utilizadas y agregarles nuevos tonos como la tercera mayor junto a la tercera menor, o notas extrañas a la escala en la armonización.

La producción orquestal de Holzmann es importante por su extensión. Entre los años 1945 y 1960 compuso ocho obras orquestales, una para escena y algunas orquestaciones (Peñaloza 2002, 1–2), siendo así uno de los compositores principales para orquesta de la época. Algunas de sus obras han permanecido en el repertorio de la OSN. En la obra de la década de 1940 le es característico el uso de ritmos y melodías provenientes de la música tradicional y popular. Entre las composiciones más significativas de Holzmann en este período Pinilla (1985, 169) menciona *Cinco fragmentos sinfónicos de Dulcinea* (1943), *Suite arequipeña* (1945), *Pequeña suite peruana* (1948), y *Concierto para la Ciudad Blanca* para piano y orquesta (1949).

José Malsio (1925–2007) estudió en Lima con Carlos Sánchez Málaga y luego en Estados Unidos con Burril Phippps y Bernard Rogers. También recibió clases de Hindemith y de Schoenberg en Yale y Los Angeles, y luego residió algún tiempo en Europa antes de regresar al Perú. Malsio fue una de las figuras principales de esta etapa de transición y uno de los pocos compositores que no fueron alumnos de Holzmann.

A su regreso al Perú trabajó como director asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional y director del Conservatorio Nacional de Música. Malsio escribió toda su producción conocida entre 1944 y 1954, ya que posteriormente se retiró de la vida musical. Sus obras para orquesta son: *Concerto grosso* (para 4 violines, clarinete, fagot, piano y orquesta, 1944), *Obertura sinfónica* (1945), *Divertimento* (para pequeña orquesta, 1946), *Danza* (1948) y *Rondó concertante* (1954). En sus composiciones Malsio no ha utilizado conscientemente material folclórico. (Pinilla 1985, 172.)

La técnica armónica que Malsio utiliza es la de *polarización* o politonalidad organizada, de manera que se consiga una variabilidad en las soluciones tonales. Emplea también la escala que alterna tonos y medios tonos u octatónica, que se puede transponer dos veces. (Pinilla 1980, 578–580.)

Los títulos de las obras ya revelan un elemento estilístico neoclásico. Pinilla ha analizado brevemente la *Danza*, que está basada en dos acordes [do-mi_b-la_b-do_b] y [do-mi-la-do_#] y un bajo ostinato. Este análisis revela claros rasgos neoclásicos, como “ritmos que recuerdan a los maestros barrocos como Bach, pero con armonías y colores modernos” o “terceras repetidas obstinadamente, como en la música de Haydn o Mozart” y uso del contrapunto. Lo moderno es el uso de disonancias⁸⁶ y la transposición de escalas a manera de series, así como la búsqueda de nuevos colores orquestales. Como una posible influencia de la música popular, tal vez ajena a la intención del compositor, se pueden considerar los ritmos sincopados dancísticos y la línea del bajo que se repite a lo largo de la obra. También los acordes básicos se pueden analizar como un acorde mayor y uno menor superpuestos, combinación usual en la música andina.

Uno de los primeros alumnos de Holzmann fue **Enrique Iturriaga** (Lima, 1918) quien siendo todavía estudiante, en 1947, obtuvo el Premio Nacional Luis Duncker Lavalle por su obra *Canción y Muerte de Rolando* para voz y orquesta, sobre un texto de Jorge Eielson, que la Orquesta Sinfónica Nacional estrenó en 1949 (Quezada Macchiavello 1999b). Con este éxito Iturriaga se convirtió en un modelo para los compositores más jóvenes. Gracias a una beca, Iturriaga estudió de 1950 a 1951 en París.⁸⁷ Al regresar al Perú se convirtió en uno de los pedagogos musicales más importantes del Conservatorio, se dedicó también a la dirección de coros, y entre 1953 y 1960 fue crítico musical del diario *El Comercio*. (Quezada Macchiavello 1999, 3). Obras importantes de Iturriaga compuestas en estos años fueron la *Suite para orquesta* (1957), ganadora del premio Juan Landaeta en el II Festival Latinoamericano de Caracas, y *Tres canciones para coro y orquesta* (textos anónimos peruanos, 1956; rev. 1971). (Pinilla 1985, 170; Quezada Macchiavello 1999b, 6–7.)

Pinilla (1985, 170–171) destaca la compenetración de estilos entre texto y música en las obras vocales de Iturriaga, el tratamiento solístico del piano en sus canciones y su acercamiento interesante al folclor, sin utilizar citas textuales sino creando temas propios, en un ambiente sugerente de la música popular y una actitud cercana a la de Bartók.

Entre sus técnicas compositivas Pinilla menciona la ampliación de la órbita tonal con escalas de tonos enteros (*Las cumbres* para coro, texto de Sebastián Salazar Bondy, 1954), la conjunción de armonía y melodía impresionistas con el espíritu medieval (*Canción y muerte de Rolando*) y la búsqueda de un lenguaje apropiado para cada obra, lo cual hace que componga lentamente (id.).

⁸⁶ Término utilizado por Pinilla en el análisis de la obra, refiriéndose por ejemplo a las octavas aumentadas en los acordes básicos mencionados.

⁸⁷ En varias fuentes aparece que Iturriaga estudió con Honegger, pero el mismo Iturriaga ha desmentido esta información (Padilla 2008) y precisado a su alumno Rafael L. Junchaya que recibió cierto número de clases maestras con dicho compositor, en las cuales no recibió mucha crítica a su propio trabajo (Junchaya 2008). Esto es confirmado por Maloff (2007, 15).

Iturriaga reconoce la influencia de Holzmán en su búsqueda de la unidad de la obra a través del análisis del propio material compositivo, y también en la admiración de los valores de la música tradicional (id.). Padilla (1998, 234) considera su *Suite para orquesta*, la *Canción y muerte de Rolando* y *Las cumbres* como obras centrales de la época de transición al modernismo.

Pinilla (1980, 574–575), en su análisis de la *Suite para orquesta*, encuentra en ella varios elementos relacionados al mundo de la música popular. En la rítmica constata el carácter de fanfarria en el primer movimiento, el ostinato rítmico en el segundo, el movimiento perpetuo en el tercero, y el diseño rítmico “muy cercano a la danza de la marinera” que recuerda el acompañamiento del cajón, en las maderas, en el quinto movimiento.

Otro ejemplo de esta relación con la música popular es el uso de un motivo pentafónico en la melodía (id., 575), “...no es folklórica, pero tiene ese carácter. Irá progresivamente creciendo en diversos acordes que llegan a la politonalidad o polimodalidad, lográndose un clímax que hace recordar danzas de distintos lugares del continente americano.”

Otros efectos utilizados son los pedales, los ostinatos, el constante cambio de compás y la hemiola. El crescendo hasta el *ff* final, la fanfarria inicial y el carácter de intermezzo de la sección lenta, son rasgos formales similares a los de la *Suite Arequipeña* de Holzmán. Iturriaga se interesó por la música tradicional y popular tanto andina como costeña, siendo estimulado a ello por el escritor José María Arguedas, estudioso y promotor de la música andina (Iturriaga 2003).

Luis Pacheco de Céspedes (1890–1984) había vuelto al Perú a principios de los 40 con su esposa, la coreógrafa americana Kaye Mackinnon, con quien fundó el Ballet Peruano y para el cual compuso numerosas partituras orquestales. Sus temas eran nacionales y hacían referencia a ritos, música, danzas o tradiciones de diversas regiones y épocas del país.

Pacheco de Céspedes era un compositor orquestal por excelencia. Durante el período 1945-1960 compuso unas 20 obras para danza, música para una película, una suite y un poema sinfónico (García 1979). Algunas de sus obras se han publicado en el extranjero, pero no se interpretan hoy en día, y sus manuscritos, en un archivo particular, esperan aún ser estudiados propiamente. Según Pinilla (1985, 154) su obra más importante es el cuarteto de cuerdas *Siclla*, del cual también existe una versión para orquesta de cuerdas. Pacheco de Céspedes trabajó además en Radio Nacional y como profesor de orquestación en el Conservatorio (Valcárcel 2003). De esta manera transmitió a los compositores jóvenes su experiencia y formación en orquestación adquiridas en Francia.

Rosa Alarco (Lima, 1913–1980) estudió con Sas y Holzmán y continuó con la labor folclorista de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, destacándose por sus arreglos de música popular, sobre todo para coro mixto. Escribió también obras como *Preludio indio* (piano, 1940), y obras para piano y conjuntos de cámara, sin referencias al folclor. Compuso también obras de carácter político como *Canto a Túpac Amaru* (segunda versión, texto de Reynaldo Naranjo) y *Palabras de guerrillero* (texto de Javier Heraud, para coro hablado). Además fue musicóloga y escribió textos sobre *Los negritos de Huánuco* (1976), *Alfonso de Silva* (1979), ganador del Premio Casa de las Américas, y *Cancionero de los mineros de Cerro de Pasco*

(inédito). (Pinilla 1985, 185–186.) Alarco no compuso música para orquesta, pero algunas de sus canciones han sido orquestadas.

Armando Guevara Ochoa (Cuzco, 1926) representa, según Pinilla (1985, 176–177), la escuela tonal en el Perú y la culminación de la escuela indigenista de T. Valcárcel, Carpio y C. Sánchez Málaga. Violinista, director y compositor, Guevara Ochoa fue un niño prodigio que estudió con Roberto Ojeda en Cuzco y luego en Lima con Bronislaw Mitman, Chávez Aguilar y Holzmann, y luego en Estados Unidos y Europa con varios maestros. En los Estados Unidos el investigador Nicolás Slonimsky lo animó a dedicarse a la composición, actividad ya iniciada en su juventud. (Quezada Macchiavello 2000a, 3–5.)

Guevara Ochoa (ver Martínez y Vásquez 2000) habla de su afán por utilizar las danzas populares a la manera de Mozart, modelo que le fue inculcado por su primera maestra de música, su madre. El compositor creció en un medio bilingüe, tanto con respecto al idioma como con respecto a la música, afirmando que de niño aprendió la música folclórica con Manuel Pillco, al que “sacrificaba días enteros” (id.), a la vez que estudiaba piano con su madre. Su padre se ocupaba de escogerle los mejores maestros y pronto lo llevó a Lima cada verano a estudiar música. Estudió un corto tiempo con Holzmann, pero a raíz de la reacción airada de Holzmann al saber que se había interpretado una obra de Guevara, su padre lo envió a Boston a estudiar a los 17 años.

“Ojeda, Zegarra, Aguirre son mi base del indigenismo, he tomado del mestizaje de Baltasar Zegarra y la cosa ceremonial de Aguirre. Y mi fuente es que tuve la suerte de ponerme en contacto con el verdadero pueblo. Así es que yo no he tenido niñez ni juventud por este bendito arte.” (Martínez y Vásquez 2000.)

Guevara Ochoa se diferencia de sus antecesores indigenistas en su uso del medio orquestal, para el que recibió una adecuada formación, fortalecida por muchos años de labor como violinista en la OSN. En esto se diferencia también de Theodoro Valcárcel, para quien el piano era un medio más cercano, aunque compuso también obras orquestales. Salvando diferencias, ambos compositores comparten una identidad bicultural. La accesibilidad de la música de Guevara Ochoa se debe a su espontaneidad en el trato de la rítmica popular y a la vez a su naturalidad en el medio orquestal, siendo ambos iguales en importancia en su obra, intermediaria entre dos tradiciones.

A lo largo de toda su producción, Guevara Ochoa emplea melodías populares o temas propios de carácter popular. Su armonización es tonal con algunos rasgos impresionistas (acordes de novena, undécima y décimotercera) o politonales, abandonando el uso permanente y exclusivo de la pentafonía. Utiliza en sus obras ritmos característicos de danzas de diversas zonas del Perú. A diferencia de sus predecesores, él busca desarrollar la música andina, sobre todo el huayno, hacia formas más amplias. (Pinilla 1985, 178.) Entre sus obras importantes, Pinilla (1980, 602) menciona: *Estampas peruanas* para orquesta de cuerdas (1940), *Trilogía peruana* (1950) y *Suite peruana* para orquesta (1960), *Concierto para violín y orquesta* (1948) y *Sinfonía Los Andes* (1960).

En 1953, el director de la OSN Theo Buchwald presentó varias de las obras de Guevara Ochoa, en el primer concierto dedicado a un compositor peruano. Entre 1945 y 1960 este compositor escribió más de diez obras orquestales. Algunas de ellas ya son clásicos del repertorio peruano, como por ejemplo la obra compuesta durante su época de estudiante para cuarteto de cuerdas, *Cuzco y Vilcanota* (1940), que existe también en versión orquestal. El medio orquestal es fundamental en la producción de Guevara Ochoa, quien además de trabajar como violinista de orquesta, ha dirigido sus propias obras en el extranjero. El compositor considera a la orquesta sinfónica como un instrumento adecuado para difundir la música andina y darle un lenguaje universal, de manera que se pueda interpretar en cualquier lugar del mundo.

Guevara Ochoa es un ejemplo de compositor que escribe música para dos tradiciones distintas –la popular y la artística– incluyendo obras fronterizas. En la mesomúsica se podrían incluir, por ejemplo, aquellas danzas populares orquestadas por él mismo (*Valicha*, 1997). Otras obras suyas son netamente música de concierto, como los conciertos y las composiciones de cámara. Entre las obras peruanas que se pueden considerar típicamente nacionalistas están sus sinfonías y otras obras programáticas o dedicadas a héroes nacionales (*Sinfonía a la Gloria de Grau*, 1975). Guevara Ochoa tiene también producción de carácter regional cuzqueño. Además, escribe música inspirada en ritmos de otras regiones, como la *Danza criolla* que también es interpretada frecuentemente (ver análisis en 4.4.3). Su uso de la música popular es distinto al de Sas y Holzmann, ya que utiliza un idioma que le es propio, consiguiendo una expresión más espontánea y a la vez integrada en su lenguaje sinfónico; evitando así la jerarquización del material popular como inferior. En este sentido su obra supera el préstamo y la asimilación, acercándose a un sincretismo musical que expresa una identidad bicultural.

4.2. La Generación del 50 y la puesta al día musical

La llamada Generación del 50 es de gran importancia en la música peruana. Bajo este nombre se suele agrupar desde hace algunos años a los compositores que entraron en la vida musical pública en la década del 50. Los principales compositores de esta generación son Celso Garrido-Lecca (1926), Edgar Valcárcel (1932), Enrique Pinilla (1927–1989), Francisco Pulgar Vidal (1929) y César Bolaños (1931).

Béhague (1979, 310) afirma que esta generación le dio un carácter contemporáneo a la música peruana, ya que estos compositores tienen una actitud antinacionalista y a la vez están conscientes de la necesidad de reafirmar su identidad latinoamericana; esto los ha motivado a cultivar los estilos contemporáneos de una manera propia. Los compositores que Béhague menciona como particularmente importantes en la renovación de la música peruana son Iturriaga, Garrido-Lecca, Pinilla, Pulgar Vidal, **Leopoldo La Rosa** (1931), Malsio y especialmente Bolaños y Valcárcel.

Cronológicamente se suele incluir en este grupo también a Armando Guevara Ochoa, **Luis Antonio Meza** (n.1931) y Rosa Alarco (por ejemplo *Conservatorio* 2005, 44–

45); como se vio, aquí se considera a Guevara Ochoa, Iturriaga y Malsio en la generación de transición al modernismo, ya que conservan una estética principalmente neoclásica. Otra compositora importante en el Perú de los años 50 fue **Olga Pozzi Escot** (1931), quien luego emigró a los Estados Unidos; Leopoldo La Rosa fue, a su vez, una de las principales figuras de la escena musical de vanguardia en los años 60, pero en este período se encontraba estudiando en el extranjero.

Pinilla (1980, 570–573) afirma que la disparidad de estilos entre el Perú y Europa y, por otro lado, entre la música y la literatura peruanas, desaparece progresivamente a partir de 1950, gracias al auge de los medios de comunicación. Así, esta generación se fue poco a poco poniendo al día con el estilo de los compositores europeos.

Entre las características generales de los autores de esta tercera generación de músicos peruanos, Pinilla (id.) destaca su formación profesional, ya que la mayoría estudió con Sas o Holzmann y se perfeccionó en el extranjero. Se aproximó por ello más, según este autor, a la primera generación (Valle Riestra, Stea) que a la anterior (C. Sánchez Málaga, Silva, T. Valcárcel, Carpio) por su adopción de grandes formas musicales como sinfonías y cantatas, cuartetos de cuerdas y sonatas, prefiriendo las obras orquestales a las canciones o composiciones para piano. Las primeras obras orquestales escritas por ellos datan de fines de los años 50, si bien algunos compusieron sus obras orquestales más importantes recién a partir de las décadas de 1960 y 70.

Pinilla (id.) reconoce que no existe en este grupo de compositores una unidad de estilos, coexistiendo el romanticismo, el impresionismo, la politonalidad, el dodecafonismo, el puntillismo, el aleatorismo y el uso de música electrónica. Dentro de todos estos estilos se realizan “sutiles estilizaciones folklóricas”. Padilla (1998, 233–234) considera como continuadores de la escuela de Sas a Bolaños, Pozzi Escot y E. Valcárcel, mientras que la de Holzmann es continuada por Iturriaga, C. Garrido-Lecca y Pinilla.

La influencia de la música popular y tradicional es perceptible en gran parte de las obras peruanas de esta época, a diferencia de lo que sucede con la mayor parte del modernismo europeo, que destaca su carácter internacional como reacción al nacionalismo ideológico propalado durante la Segunda Guerra Mundial. Pero, además de la mayor estilización de los elementos populares indicada por Pinilla, las referencias a otras culturas musicales no se reducen a fragmentos melódicos o motivos rítmicos, sino que abarcan nuevos parámetros como el timbre y el color, que son fundamentales para varios de estos compositores. El uso de contrastes, de masas o bloques sonoros y de efectos instrumentales varios evocan, más que géneros concretos, atmósferas relacionadas con la práctica de la música popular o tradicional, u otros elementos culturales y geográficos como paisajes o monumentos. Por otro lado se continuó la búsqueda de raíces musicales y culturales aún más antiguas, por ejemplo utilizando las escalas de instrumentos arqueológicos preincaicos. Dentro de las formas de apropiación señaladas por Chapman (ver 2.4.), se puede concluir que, de manera general, estos compositores suelen preferir una asimilación de elementos musicales populares y tradicionales, y, en algunos casos, una apropiación conceptual.

Un factor unificante de la Generación del 50 es su actitud estética que marca una diferencia con la generación anterior y con la tradición, ya sea para reformarla y renovarla con nuevas técnicas, o para romper con ella drásticamente; pero sin identificarse con los ideales estéticos anteriormente vigentes. Estos compositores se oponen al indigenismo, en cuanto actitud etnocéntrica que contempla la música tradicional y popular peruana como algo exótico, es decir, fundamentalmente extraño y ajeno, y necesario de ser elevado al nivel de la música europea, y en algunos casos centroeuropea; o en su otra forma, como una actitud paternalista, que idealiza la cultura indígena como algo puro y primigenio. Las respuestas estéticas de la Generación del 50 a esta problemática varían de un compositor a otro, como se verá luego. Algunos eventos significativos que tuvieron lugar en estos años marcaron esta toma de posición generacional de los jóvenes compositores frente a sus maestros y colegas mayores.

En 1951, un grupo de jóvenes estudiantes de composición (Valcárcel, Pozzi Escot y otros) presentó un concierto de obras nuevas en la Universidad de San Marcos. Este primer concierto fue, según Valcárcel, el inicio de una nueva época en la historia de la música peruana, al menos para los jóvenes compositores involucrados. (Valcárcel 1998.)

En 1953, se anunció en el diario *La Prensa* (1.6.1953) la aparición en Lima de la revista de arte *Témpora*, dedicada especialmente al comentario y crítica musicales. En su primer número daba a conocer entre otras cosas trabajos de Holzmann y Pulgar Vidal, notas, informaciones y traducciones como la del texto poético de Albert Giraud utilizada en el *Pierrot lunaire* de Schoenberg. *Témpora* publicó también algunas partituras peruanas como *Espectros I, II y III* y el *Homenaje a Stravinsky* de E. Valcárcel.

Valcárcel (1954) afirma la identidad de la nueva generación, escribiendo que ella

ha traído consigo un enorme progreso y marcado un cambio notable, ha progresado en sus aspiraciones estéticas y sobre todo acerca de sus concepciones del nacionalismo. El músico actual piensa que su misión artística es ante todo universal y no por eso se siente sin patria.

También la considera “eliminadora y polémica, de acuerdo a la nomenclatura de Ortega; es una ‘generación de combate; barre a los viejos e inicia nuevas cosas’.” Valcárcel considera como un factor de lastre a “cierta tendencia europeizante u occidentalista” de los músicos anteriores. Como factor típico de su generación considera “un marcado atonalismo dentro de concepciones libres” y, como factor futuro, un

nacionalismo advertido en más de un joven compositor; un nacionalismo libre de rápsodas, nacido de la íntima unión de la sangre y espíritu del músico, con su suelo y con todo aquello que le pertenece como peruano. Es decir, un nacionalismo telúrico, libre de todo sentimentalismo decadente, labrado con vivencias y exento de toda tendencia receptiva, pasiva y copística, casi fotográfica.

Es interesante observar en Valcárcel una toma de posición estética que incluye técnicas modernas (“marcado atonalismo”) e identidad propia distinta de la europea (“nacionalismo telúrico”) ya en esta etapa juvenil, y diez años antes de la influencia del

Instituto Di Tella de Buenos Aires (ver siguiente capítulo). La aparente contradicción entre el nacionalismo telúrico que proclama Valcárcel y el antinacionalismo atribuido por Béhague (1979, 310) a este grupo de compositores, en realidad no es tal; a lo que se oponen ellos es al nacionalismo romántico como estilo musical.

Valcárcel divide a su generación en grupos. En el primero incluye con carácter de precursores a Iturriaga, Alarco, C. Garrido-Lecca y Malsio. El segundo grupo es el de más fuerza, compuesto por Pulgar Vidal, Pozzi Escot, Bolaños y él mismo. El tercer grupo, Meza y **Albor Maruenda** (?), inicia estrenos de obras recién en 1953, igual que el cuarto grupo de estudiantes de composición **Luis Iturrizaga** (1927) y **Teresa Ornano** (?). El quinto grupo incluye a **Bernardo García** (?) y a **Manuel Rivera Vera** (1928), quienes desarrollaban una actividad aislada en Arequipa y presentaron obras en una transmisión radial en 1953; y el sexto y último grupo incluía a Guevara Ochoa y a **Jaime Díaz Orihuela** (1926), a quienes considera “difíciles de definir estéticamente. El primero aún vacila entre lo folklórico y lo moderno. El segundo entre lo folklórico, también, y lo ligero.” (Valcárcel 1954.)

En 1956, César Bolaños estrenó su obra *Ensayo 1956* para orquesta. La estética de Bolaños se expresa en la nota de prensa publicada en *Presente* el 7 de diciembre. Según él, el indigenismo es inoperante para un compositor limeño como él, nacido entre ruidos y automóviles, y que entonces “ni siquiera conoce directamente una tinya o una quena”.⁸⁸ Esta manera de pensar “diametralmente opuesta a la de otros compositores peruanos” convierte a su música, según el escritor anónimo de la nota, en “altamente disonante y moderna en nuestro medio”. (*Presente* 1956.)

Un acontecimiento significativo que tuvo lugar en 1959 fue la participación del compositor peruano Leopoldo La Rosa, entonces estudiante de dirección en Italia, en un concierto de obras aleatorias en la Rotonda dei Pellegrini en Milán junto a Cage, Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Para esta ocasión La Rosa escribió sus dos primeras obras aleatorias, *Musica per pianoforte e 3 timpani* y *Rímak* para grupo de cámara. (Bonomo 1999.)

Una figura importante en estos primeros años del movimiento musical modernista en el Perú fue **Olga Pozzi Escot** (1931), quien participó en los conciertos organizados por los alumnos de composición a principios de los años 50. Luego estudió en Estados Unidos y en Alemania, recibiendo numerosos premios y becas⁸⁹ y finalmente emigró a Estados Unidos, cortando vínculos con sus colegas peruanos. En su biografía no menciona sus inicios en el Perú, considerando su obra anterior a 1958 únicamente como “obra temprana”. En los siguientes capítulos solamente se mencionarán sus obras orquestales, debido a este apartamiento voluntario del medio musical peruano de la compositora, quien ha desarrollado una exitosa carrera también como profesora e investigadora. Pozzi Escot destaca por haber

⁸⁸ Bolaños se convertiría luego en uno de los principales investigadores de los instrumentos populares y tradicionales peruanos y en uno de los pioneros de la arqueomusicología en el Perú.

⁸⁹ 1953, Beca en Reed College; 1954–1957, Beca en la Juilliard School of Music; en 1955, su cuarteto de cuerdas No.2 gana la competencia “4th of July”, USIS; en 1957–1959, Beca del Plan Marshall (Deutscher Akademischer Austauschdienst Stipendium); 1959, Beca de la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Hamburg; 1960, Beca de la Staatliche Hochschule für Musik, Rheinland; Beca de la Fundación Reemtsma (Pozzi Escot s.a., Eli Rodríguez 2002).

escrito obras sinfónicas desde el inicio de su carrera: en este período escribió su primera sinfonía, *Pequeña sinfonía* (1954), segunda sinfonía (1955), tercera sinfonía (1957), y cuarta sinfonía, *Cantata roots* (1958). (Pozzi Escot s.a., Eli Rodríguez 2002.)

Enrique Pinilla (1927–1989) estudió en Lima con C. Sánchez Málaga, Sas y Holzmann; en España con Conrado del Campo, Angel Arias y Francisco Calés Otero y en París con Charles Koechlin y Arthur Honegger. Se graduó como compositor en Madrid en 1958 y realizó estudios de postgrado en Alemania con Boris Blacher, y de música electrónica en Estados Unidos con Vladimir Ussachevsky y Alcides Lanza. Además estudió filmología y técnicas de filmación en París y Madrid. (Valcárcel 1999.)

Pinilla fue una personalidad polifacética, que influyó desde joven en otros artistas de su generación. Su hogar en Lima sirvió de centro cultural, donde los jóvenes músicos se reunían para conversar, escuchar discos y tocar sus obras. Pinilla estudió algún tiempo en el Conservatorio, pero marchó ya a los 19 años a Europa, donde permaneció 15 años. Pinilla era también escritor, pintor, musicólogo y crítico además de cineasta, pero la composición fue su ocupación primordial. (Valcárcel 1999, 31–32, 57–68, 223–224.)

Las obras escritas por Pinilla en este período fueron compuestas en Europa. Las primeras obras orquestales en el catálogo del compositor son para solistas y orquesta: la *Cantata sobre textos quechuas* (1953–54) para recitador, solistas, coro y orquesta (textos populares recopilados por José María Arguedas); *Tres canciones para soprano y orquesta* (1955) con texto propio, y *Pequeña pieza* para saxofón y orquesta de cuerdas (1956), estrenada en París en 1957. Más tarde escribió *Seis piezas para cuerdas y vientos de madera* (1958) y *Cuatro piezas para vientos* (1960), que fueron interpretadas en el Perú en la década del 60. Además se han encontrado bocetos para un “oratorio bíblico teatral” *Un nuevo pueblo va a nacer* del año 1948, sobre textos de Bernardo Roca Rey, para orquesta y coro. Sánchez Pereda (1999, 239–248) ha encontrado en el archivo personal del compositor otras obras para orquesta de la década del 50, que no se han mencionado en el catálogo posterior.

De las obras mencionadas Valcárcel (1999, 119–124) considera importante la *Cantata*, que describe como compuesta por elementos melódicos pentafónicos sobre una base armónica politonal. La primera sección usa dos melodías andinas, una tradicional y tetratónica y la otra mestiza y modal. Valcárcel destaca la estructura geométrica de la forma, las estructuras politonales y el uso de una polifonía densa, así como de otras texturas: canto monofónico, cuarteto vocal, coral, ostinato de percusión y textura puntillista. La armonía es igualmente compleja y heterogénea. Según Valcárcel, el estilo ecléctico que se revela en esta obra no es resultado de una búsqueda juvenil, sino un rasgo característico de toda la producción del compositor.

4.3. Obras orquestales peruanas 1945–1959

En la tabla 3 se presenta un cuadro cronológico de la producción orquestal peruana en este período. En él, tal como en los similares de los siguientes capítulos, no se incluyen las

obras sin año de composición conocido. El año de nacimiento del compositor se indica en la primera aparición de éste.

Tabla 3: Obras orquestales peruanas 1945–1959

año	compositor	obra
1945	Guevara Ochoa, Armando (1927)	<i>Tragedia del Cuzco</i>
	Holzmann, Rodolfo (1910–1992)	<i>Suite arequipeña</i>
		<i>Primera sinfonía</i>
	Malsio, José (1925)	<i>Obertura sinfónica</i>
	Pacheco de Céspedes, Luis (1895–1984)	Ballet <i>Bolero antiguo</i>
		Ballet <i>Danza India (Danza Mochica)</i>
		Ballet <i>Danza con pañuelo</i>
		Música para cine: <i>La lunareja</i> de Bernardo Roca Rey
1946	Malsio, José	<i>Divertimento</i> para pequeña orquesta
	Pacheco de Céspedes, Luis	<i>Gloria y ocaso del Inca</i> , poema sinfónico
		<i>Espoir</i> , danza para solista
	Andrés Sas (1900–1966)	<i>La Parihuana</i> Op. 38
1947	Guevara Ochoa, Armando	<i>Koricancha</i>
		<i>Tres estampas</i> del ballet <i>El último de los Incas</i>
		<i>Yaraví y huayno</i> para cuerdas
	Holzmann, Rodolfo	Concertino para dos pianos y orquesta
	Iturriaga, Enrique (1918)	<i>Canción y muerte de Rolando</i> para voz y orquesta (texto de Jorge Eielson)
	Pacheco de Céspedes, Luis	<i>Pájaro de la selva</i> , danza para solista
		<i>Siclla</i> , suite orquestal para cuerdas
	Sas, Andrés	<i>El hijo pródigo</i> Op. 43, para el auto sacramental de Juan Espinoza Medrano; números orquestales, solísticos y corales
1948	Guevara Ochoa, Armando	Concierto para violín y orquesta
		<i>Trilogía peruana</i>
		Poema sinfónico número 1
	Holzmann, Rodolfo	<i>Pequeña suite peruana</i>
		<i>Obertura festiva</i>
	Malsio, José	<i>Danza</i>
	Pacheco de Céspedes, Luis	Ballet <i>En el umbral de la noche</i>
		Ballet <i>Piropos en San Marcelo</i>
		Ballet <i>Viaje en el tiempo</i> , versión orquestal del cuarteto de cuerdas <i>Siclla</i>
	Sas, Andrés	<i>Melgar</i> , comedia musical (texto de María Wiese) para orquesta, solistas y coro
1949	Holzmann, Rodolfo	<i>Concierto para la ciudad blanca</i> para piano y orquesta

		<i>Cinco canciones sinfónicas</i> (texto de César Vallejo)
	Pacheco de Céspedes, Luis	Ballet <i>Leyenda de las amazonas</i>
		Ballet <i>La fuente cuyana</i>
		Ballet <i>Sukkanka</i>
1950	Guevara Ochoa, Armando	<i>Feria andina</i>
		<i>Recuerdos limeños</i>
		<i>El drama del Ande</i>
	Pinilla, Enrique (1927–1989)	Cuatro danzas para orquesta
	Sas, Andrés	<i>Fantasia romántica</i> para trompeta y orquesta Op. 45
1951	Guevara Ochoa, Armando	Tres danzas peruanas
	Pacheco de Céspedes, Luis	Ballet <i>Limeñas de antaño</i>
		Ballet <i>Feria de domingo</i>
		Ballet <i>Ritual nazca</i>
		Ballet <i>La mariposa blanca</i>
1952	Meza, Luis Antonio (1931)	Concerto grosso Op. 5
	Pacheco de Céspedes, Luis	Ballet <i>Navajas y guitarras</i>
	Sas, Andrés	<i>La Parihuana</i> para violín y orquesta Op. 46 (distinta al Op. 38 del mismo nombre)
1953	Guevara Ochoa, Armando	<i>Lima de antaño</i>
		<i>Tres huaynos sinfónicos</i> 1953–1960
1954	Malsio, José	<i>Rondo concertante</i>
	Meza, Luis Antonio	<i>Obertura sobre un tema popular</i> Op. 7
	Pacheco de Céspedes, Luis	Ballet <i>Danza chimú</i>
	Pinilla, Enrique	<i>Cantata sobre viejos textos quechuas</i> para recitador, solista y orquesta de vientos y percusión
	Pozzi Escot, Olga (1931)	<i>Pequeña sinfonía</i> número 1
1955	Pacheco de Céspedes, Luis	Ballet <i>Ceremonial mochica</i>
	Pinilla, Enrique	Tres canciones para soprano y orquesta (textos propios)
	Pozzi Escot, Olga	Sinfonía para cuerdas número 2
1956	Bolaños, César (1931)	<i>Ensayo 1956</i> para cuerdas
	Iturriaga, Enrique	Tres canciones para coro y orquesta (textos anónimos peruanos) revisada en 1971
	Pacheco de Céspedes, Luis	Ballet <i>Sacerdotisa de Paracas</i>
	Pulgar Vidal, Francisco (1929)	<i>Suite mística (Danzas mestizas)</i>
	Valcárcel, Edgar (1932)	<i>Sinfonietta</i>
1957	Bolaños, César	<i>Homenaje al cerro San Cosme</i>
	Holzmann, Rodolfo	Partita para orquesta de cuerdas
	Iturriaga, Enrique	Suite
	Iturrizaga, Luis (1927)	Suite

	Pinilla, Enrique	Pequeña pieza para clarinete y orquesta
		Pequeña pieza para saxofón alto y cuerdas
	Pozzi Escot, Olga	Sinfonía número 3
1958	Pinilla, Enrique	Seis piezas para cuerdas y maderas
	Pozzi Escot, Olga	Sinfonía número 4 <i>Cantata roots</i> para contralto, coro mixto y orquesta (texto propio)
1959	Meza, Luis Antonio	<i>Panel</i> Op. 14
	Valcárcel, Edgar	Concierto número 1 para clarinete y cuerdas

De los trece compositores que aparecen en el cuadro, seis pertenecen a la generación transicional y los restantes siete a la Generación del 50. Otros compositores que probablemente hayan escrito obras orquestales en estos años son **Renzo Bracesco** (1888–1982), Díaz Orihuela, López Mindreau, **Hans Prager** (?–?), Rivera Vera y Verneuil.

Entre las 74 obras registradas, los géneros más representados fueron, en primer lugar, el ballet, principalmente gracias a la extensa producción de Luis Pacheco de Céspedes; luego, diversas composiciones con nombres propios, de las cuales existe una decena, al igual que obras de géneros clásicos como oberturas o partitas. Sinfonías y suites hay seis de cada género, al igual que obras concertantes, composiciones para canto solista y danzas para orquesta, consideradas aquí aparte de las obras escritas para ballet. En menor cantidad hay obras para teatro y cine y géneros de teatro musical.

En este período destacan por su productividad Guevara Ochoa, Holzmann y Pacheco de Céspedes. En su totalidad, sin embargo, la producción es bastante reducida, con un promedio de unas cinco obras orquestales por año, incluyendo ballet y música para cine y teatro. Esto refleja la pequeñez del medio musical orquestal en el país, tanto en el número y tamaño de las orquestas como en la cantidad de músicos, de aficionados y de público para los conciertos.

La temática de las obras reflejada en los títulos de las mismas incluye composiciones que continúan la línea indigenista o costumbrista iniciada años atrás, entre ellas están las de Guevara Ochoa, Holzmann, Pacheco de Céspedes y Sas. Los compositores Pulgar Vidal y E. Valcárcel enfrentan de una nueva manera la relación con las raíces musicales indígenas y mestizas. Ellos rechazan el indigenismo romántico, ya que tienen una relación personal y musical propia con algunas tradiciones populares. Además de estos enfoques, se inicia una nueva temática urbana y de denuncia social con las obras de César Bolaños, que gana importancia en la siguiente década. Por otra parte, se siguen componiendo obras sin referencias a temas nacionales o locales en los títulos.

Los estilos varían desde un neoclasicismo unido o no a temas andinos o costeños, que suele utilizar recursos como la bi o politonalidad; pasando por obras con elementos estilísticos impresionistas, posrománticos o expresionistas, y llegando hasta la atonalidad libre de los compositores más jóvenes. No se utiliza en las obras orquestales de la época procedimientos de la dodecafonía clásica ni tampoco del serialismo total, marcando cierta diferencia con las obras europeas de la época. Otras tendencias que no están representadas son

la aleat6rica total, la estoc6stica de Iannis Xenakis, la t6cnica de campos sonoros de Gy6rgy Ligeti o la m6sica mixta de orquesta con cinta.

4.4. Ejemplos

A continuaci6n se presenta algunas obras seleccionadas por la importancia de sus autores, por tratarse de obras representativas del per6odo o por haber tenido una recepci6n importante. Tambi6n puede tratarse de obras que ejemplifican alg6n estilo o t6cnica particular. El an6lisis revela de manera sucinta las caracter6sticas esenciales de la obra y su relevancia para la m6sica orquestal peruana y su historia, con el m6todo que m6s se adec6e a este prop6sito en cada caso particular. Por este motivo, los ejemplos son de diversa extensi6n y no son necesariamente comparables entre s6.

4.4.1. Rodolfo Holzmann: *Suite Arequipeña* (1945)

La obra est6 dedicada a la ciudad de Arequipa (en el a6o 405 de su fundaci6n espa6ola) y a su orquesta sinf6nica. Consta de cinco movimientos cortos: I, *La llegada*; II, *El Misti*; III, *Yarav6* (sobre un tema de Melgar arreglado por Benigno Ball6n Farf6n); IV, *Intermedio en Selva Alegre* y V, *Repique de campanas en Chiguata*. Dura 18 minutos. Holzmann (1949, 77) describe que la obra result6 de la profunda impresi6n que le caus6 escuchar a m6sicos arequipe6os cantando yarav6es, y que la escribi6 en dos semanas, estimulado por sus amigos arequipe6os.

La orquestaci6n de la suite es cl6sica, posiblemente teniendo en cuenta la composici6n de la orquesta arequipe6a y de otras orquestas del medio que pudieran interpretarla. La instrumentaci6n es 2+222–3331, timpani, percusi6n y cuerdas. Los instrumentos se usan de manera transparente, permitiendo a las ideas musicales estar en un primer plano. Holzmann utiliza en alguna medida el contrapunto, sin engrosar la textura demasiado. Hay una evocaci6n de la instrumentaci6n popular en los arpegios en pizzicato de las cuerdas en el tercer movimiento, imitando guitarras, y en las apoyaturas t6picas de la m6sica andina en los vientos; pero ning6n instrumento popular ha sido utilizado. Tampoco el color de la orquestaci6n imita al de la m6sica popular, sino que es m6s bien internacional, casi neutral, y neocl6sico en su estilo: sus virtudes son el equilibrio y la claridad. Holzmann (1949, 77–78) trata de extraer la esencia del yarav6 tomado como tema para todos los movimientos, b6sicamente en la construcci6n de acordes b6sicos para la armon6a y del uso de motivos mel6dicos a partir de la subdominante inestable.

La influencia de la m6sica popular en esta obra est6 presente, adem6s del material tem6tico, en algunos rasgos arm6nicos, como son la abundancia de terceras paralelas y el car6cter b6sicamente diat6nico de la armon6a. 6sta es coloreada por Holzmann con la variaci6n entre terceras mayores y menores, que le dan un matiz modal a la m6sica; as6 por ejemplo se encuentran los tonos de la mayor y la menor paralelamente o superpuestos. La obra es tonal en su funcionamiento arm6nico, si bien est6 matizada con cromaticismo y elementos bitonales. Tambi6n la pentafon6a est6 presente en cierta medida.

En la rítmica hay similitudes y préstamos de la música popular, tales como el uso de la hemiola y el tipo de compás del segundo movimiento, 3/4 + 2/4. Tanto el tercer como el cuarto movimientos son dancísticos. En los movimientos cuarto y quinto, a su vez, es abundante el uso de figuras repetidas a manera de ostinatos.

La primera parte – *La llegada* – empieza a semejanza de un desfile festivo, con la indicación *Brioso* ♩ = 104. Es un movimiento corto, introductorio, cuya rítmica es regular, a cuatro cuartos. Todos los grupos de la orquesta tocan en unísono rítmico y en *ff* una frase ascendente en tonalidad mayor, que culmina en un acorde de sol mayor.

Ejemplo 1: Holzmann, *Suite Arequipeña*, parte I: *La llegada*, c. 1–15⁹⁰

Luego de solos cortos de oboe y clarinete (ejemplo 2), el movimiento termina en un acorde abierto en *p* sobre la nota mi.

⁹⁰ Todas las reducciones son de la autora.

Ejemplo 2: Holzmann, *Suite Arequipeña*, I: n.e. 2

Woodwind section: clarinete (clarinet), flauta (flute), clarinetes (clarinets), oboe. String section: cuerdas graves (low strings). The score is in 4/4 time. The woodwinds play a melodic line starting with a *p* (piano) dynamic. The strings play a harmonic accompaniment.

La segunda parte, El Misti, es un Vivace ♩ = 160 en compás de 3/4 + 2/4. El movimiento está construido mediante grupos de tresillos rápidos, que inician las violas en *pp* y luego van pasando por todos los grupos de la orquesta por turnos. Sobre estos grupos de tresillos los vientos tocan notas largas y las cuerdas pizzicatos cortos o armónicos.

Ejemplo 3: Holzmann: *Suite Arequipeña*, II (El Misti), vivace: c. 9

Woodwind section: flautas (flutes), clarinetes (clarinets). String section: violas, Cellos y contrabajos (cellos and double basses). The score is in 3/4 + 2/4 time. The woodwinds play a melodic line starting with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment of triplets, starting with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and *pizz.* (pizzicato) articulation.

La armonía varía entre la mayor y la menor. Poco a poco la textura se hace más densa y empieza un largo *crescendo*. El ritmo armónico es lento: las cuerdas graves tocan pedales sobre la, luego sobre do, llegándose a la tonalidad de do mayor y a la vez al clímax dinámico del movimiento en *ff*. De aquí se inicia un *diminuendo* mientras la estructura armónica pasa por sol mayor y do mayor hasta llegar a la tonalidad inicial de la menor en *pp*. Este movimiento tiene la forma de un largo arco, en el cual lo importante es el juego de colores mediante la armonía, la orquestación y la dinámica, más que el trabajo temático o motivico o el desarrollo.

El tercer movimiento, *Yaraví*, Gracioso (♩ = 184), es en tonalidad de mi menor y presta un tema de Mariano Melgar que se ve en el ejemplo 4 en la flauta. El compás es de 3/8, cambiando por momentos a 3/4. Las cuerdas utilizan el pizzicato (ejemplo 4), en ocasiones formando acordes arpegiados a manera de guitarras. El tema aparece en los arcos y en los vientos por turnos. Este tema tiene rasgos pentatónicos, si bien utiliza notas ajenas a la escala pentatónica.

Ejemplo 4: Holzmann, *Suite Arequipeña*, III: Yaraví, n.e. 14

Este movimiento se caracteriza por una rítmica sincopada y el uso de hemiola. Además de las notas largas y pizzicatos, el compositor utiliza motivos formados por escalas o arpeggios rápidos ascendentes.

El cuarto movimiento Vivace (♩ = 132) se inicia con figuras rápidas en *spiccato*⁹¹ en las cuerdas y trémolos en los vientos. La figura de ritmo dáctilo ♩ se repite en diversas voces, así como las escalas rápidas en septillos. En el número de ensayo 23 (ejemplo 5) aparece un tema de seis compases, primero en el oboe y luego en contrapunto en el fagot, la flauta y el clarinete.

⁹¹ Técnica de los instrumentos de arco que consiste en hacer saltar al arco sobre la cuerda.

Ejemplo 5: Holzmann, *Suite Arequipeña*, IV: tema, n.e.23

The image displays two systems of musical notation for a piece in 2/4 time. The first system features an oboe part in the upper staff and a bassoon (fagot) part in the lower staff, both marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a flute and clarinet (flauta y clarinete) part in the upper staff, marked with *mf*, and a lower staff marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

En la siguiente sección se inicia el desarrollo superponiendo la figura rítmica $\text{♩} \text{♩}$ o su inversión $\text{♩} \text{♩}$ y el tema en diferentes voces. Otros elementos que se agregan son pasajes cromáticos ascendentes o acordes de corcheas en pizzicato, ambos en secuencias de terceras paralelas. El desarrollo culmina en el tema tocado en *ff* por los trombones. Luego se inicia una vez más una larga subida sobre la figura rítmica de danza, repetida constantemente por el timbal (n.e.28), al que se unen las cuerdas, el fagot y poco a poco los demás instrumentos con notas largas o las diversas figuras de acompañamiento mencionadas.

El quinto movimiento, Lento ($\text{♩} = 44$), se inicia imitando el sonido lejano de campanas mediante largos acordes de quintas en las cuerdas graves, en *pp* y sobre el tasto. Sobre estos acordes la flauta y el clarinete interpretan en terceras un tema lento con ornamentación característica de la música andina. El tema no es propiamente pentatónico y utiliza las notas [si-do $\sharp$ -re-mi $\flat$ -mi-fa $\sharp$ -sol]. Las cuerdas agudas con sordina y la celesta se unen al acompañamiento. Luego empiezan a sonar en diferentes instrumentos motivos pentatónicos cortos en tresillos, junto a figuras de escalas en quintas o terceras paralelas (ejemplo 6).

Sigue un Vivo, donde a figuras repetidas $\text{♩} \text{♩}$ sobre notas largas y pizzicatos de carácter rítmico se añade poco a poco instrumentos construyendo un largo *crescendo*, mientras la armonía se mueve constantemente entre re y sol. En el número de ensayo 41 empieza una sección nueva con el tema en los vientos, luego de la cual se retoman los tresillos pentatónicos y después se vuelve al ostinato y las notas largas que aparecieron en el Vivo. Una nueva subida culmina en el n.e. 49, en el cual aparece nuevamente el tema del primer movimiento en valores largos en el registro superior (ejemplo 7). El movimiento y toda la obra terminan en un *crescendo* y una larga cadencia en sol mayor.

Ejemplo 6: Holzmann: *Suite Arequipeña*, V, n.e.32.

The musical score for Example 6 consists of two systems. The first system features a treble staff for 'flauta, piccolo, celesta' and a bass staff for 'cornos, fagotes, trompetas'. The treble staff begins with a whole note chord, followed by a melodic line with eighth notes and a triplet. The bass staff starts with a whole note chord, followed by a melodic line with eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The second system continues the melodic lines in both staves, with the treble staff ending with a triplet. The bass staff continues with a melodic line and a whole note chord.

Ejemplo 7: Holzmann, *Suite Arequipeña*, V: n.e.49, tema del primer movimiento.

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system features a treble staff for 'flauta, piccolo, celesta' and a bass staff for 'cornos, fagotes, trompetas'. The treble staff begins with a whole note chord, followed by a melodic line with eighth notes and a triplet. The bass staff starts with a whole note chord, followed by a melodic line with eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo). The second system continues the melodic lines in both staves, with the treble staff ending with a triplet. The bass staff continues with a melodic line and a whole note chord.

Holzmann ha utilizado a través de la composición diversos elementos que le dan unidad a la obra, además de los temas mismos: el uso de terceras paralelas, las quintas abiertas, y las figuras repetidas en ostinato, ya sea en tresillos o en otras figuras rítmicas, acompañadas por acordes largos y figuras rápidas de escalas ascendentes.

Esta obra ejemplifica la práctica de tomar melodías populares y orquestarlas agregándoles elementos armónicos, o desarrollarlas y darles una dimensión mayor, por ejemplo, elaborándolas en contrapunto o uniendo temas de distintas regiones. La intención de expresar cierta identidad local arequipeña se revela en los subtítulos alusivos de los movimientos, en el uso del yaraví de Melgar, símbolo de la identidad arequipeña, y en el préstamo de elementos musicales armónicos, melódicos y rítmicos típicos de la región. Es, también, un ejemplo de la intención de Holzmann de combinar temas mestizos con armonía y orquestación europeas. Esta unión queda en un nivel algo superficial, a pesar de la consecuente factura y unidad formal de la obra. Sin embargo, el suyo fue un ejemplo motivador para el trabajo de las siguientes generaciones de compositores, siendo el más cercano a él su alumno Enrique Iturriaga.

4.4.2. Enrique Iturriaga: *Canción y muerte de Rolando* (1947)

La obra, una de las más importantes de su autor, fue un éxito en su época de estreno y es una de las principales obras orquestales peruanas de su época. Es además representativa de la importancia que tienen la poesía y el canto en la producción musical de Iturriaga, quien ha puesto en música varios textos de poetas peruanos contemporáneos. El poema de la *Canción y muerte de Rolando* es del poeta modernista y artista plástico Jorge Eielson (Lima, 1924–Milán, 2006), cuyos textos no se habían musicalizado antes en el país. Esta música no es ya romántica en su estilo, a pesar del romanticismo del tema del héroe medieval francés, pero sí lírica y accesible. El texto le da a la música oportunidad para cantar, y el compositor crea líneas melódicas sumamente expresivas (ejemplo 10). La temática de la obra, medieval y europea, y el estilo neoclásico-impresionista sin motivos nacionales o locales, eran excepcionales en una época en la que casi todas las composiciones incluían por lo menos alguna referencia a motivos nacionales.

La pieza está estructurada sobre armonías y melodías basadas en intervalos de cuartas y quintas (ejemplo 8). Los acordes abiertos de quintas le dan cierto color arcaico. Las cuartas y quintas ascendentes, sobre todo al principio y al final de frases, confieren a su vez un carácter heroico a varios motivos (ejemplo 9). Esto es resaltado por un motivo rítmico de anacrusa rápida en *staccato*,⁹² a modo de fanfarria (ejemplo 8). Toda la obra finaliza en un acorde de quinta perfecta sobre la nota la.

⁹² Notas destacadas o separadas.

Ejemplo 8: Iturriaga, *Canción y muerte de Rolando*, c. 1-3.

Lento ♩ = 50



La armonía de cuartas y quintas se colorea con segundas paralelas o acordes superpuestos, técnica característicamente neoclásica. La obra se compone de cuatro secciones, todas con el mismo material musical. Ya en la primera sección, Introducción, se presentan los temas y motivos de las siguientes. Esta unidad de la obra alcanzada mediante un estricto uso del material es importante para Iturriaga, quien, a su vez, ha enseñado estos principios a gran número de compositores más jóvenes.

Ejemplo 9: Iturriaga, *Canción y muerte de Rolando*, c.9: violonchelos y contrabajos.



Ejemplo 10: Iturriaga, *Canción y muerte de Rolando*, II: Dulce Rolando, Larghetto-Andante, c.52.

dul-ce Ro-lan-do dul-ce Ro-lan-do cre-ci-do y muer-to so-bre la

yer-ba de los co-ra-zo-nes

4.4.3. Armando Guevara Ochoa: *Danza criolla* (1951)

Esta danza para orquesta de cuerdas⁹³ ha conservado un lugar en el repertorio orquestal peruano por su carácter alegre, su melodía contagiosa y su rítmica sincopada. Está escrita en re mayor con indicación de *Allegretto*, y consta de 49 compases. Es un ejemplo de influencia de la música costeña en la obra de este compositor, quien mayormente escribe en la tradición andina.

El tratamiento métrico y rítmico son centrales en esta obra. La métrica cambia constantemente, alternando de manera irregular compases de 5/4, 3/4, 4/4, 2/4 y 6/4. Esta irregularidad es un recurso que Guevara Ochoa toma de la música popular, y que le causó problemas en su corto período de estudios con Holzmann, quien, según el compositor (Martínez y Vásquez 2000), lo expulsó por negarse a seguir “sus normas totalmente occidentales” en las obras *Cusco* y *Vilcanota*, que fueron estrenadas por el maestro de violín de Guevara Ochoa sin su conocimiento.

Los motivos rítmicos de la obra son primeramente el siguiente en 5/4, que se repite casi sin interrupción: , y variaciones del mismo según la medida de compás. Por ejemplo en 3/4, se presenta en la forma . El tema en re mayor también tiene un ritmo característico que combina dosillos con tresillos: . El acompañamiento incluye algunas figuras rítmicas típicas como  o .

El tratamiento orquestal es tradicional, con la melodía en los primeros violines, los segundos violines presentando en algunos momentos pequeñas contramelodías, o creando el fondo rítmico con el resto de instrumentos. La textura se amplía desde el principio de la danza, a tres voces, hasta un máximo de once partes.

Armónicamente la tonalidad de re mayor inicial modula desde el c. 12 a mi mayor, a la que se le superpone luego si_b mayor, la menor con cuarta añadida, acordes de novena de si_b mayor y luego si mayor. En el número de ensayo 7 (c. 17) se retoma el tema, esta vez oscilando armónicamente entre si_b mayor y la mayor. En el compás 19 se llega a un acorde formado por las notas re, do_# y si_b en toda la orquesta. Sobre este fondo en *pp* los primeros violines resuelven una pequeña cadencia, que desemboca en el ritmo inicial en las violas en re mayor. Al iniciarse el tema en el n. e. 8 (c. 23), no se continúa sin embargo en la misma tonalidad, sino que se sorprende al oyente con una modulación en el siguiente compás, que resuelve, esta vez finalmente, a re mayor en el c. 28. Un *crescendo* lleva a la recapitulación del ritmo y luego del tema iniciales. La danza termina con una sección *Più mosso*, característica también de muchas danzas peruanas, en las que se denomina fuga. Los dos últimos compases, *pesante*, consisten en un re al unísono, en un motivo rítmico igualmente compartido por toda la orquesta.

⁹³ Parte de *Tres danzas peruanas* de 1951.

5. 1960–1975: VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN

Los años 60 estuvieron marcados en la vanguardia europea por una crítica al serialismo total por compositores como Xenakis o Ligeti; por la influencia de nuevas voces de Europa Oriental y sus técnicas de clusters y masas sonoras (Penderecki: *Treni*) o micropolifonía (Ligeti: *Atmosphères*) y por una composición de texturas más que de puntos, en una variante del serialismo (Stockhausen: *Carré*). (Sutherland 1994, 21–35.) Witold Lutosławski desarrolló una técnica que combinaba el control armónico de música anotada métricamente con un contrapunto aleatorio amétrico (Griffiths 1981, 142). En Estados Unidos, la influencia de Cage fue fundamental para el movimiento Fluxus y sus performances relacionadas al arte conceptual.

Cage había trabajado desde fines de los años 30 con piano preparado y sonoridades percusivas diversas, experimentado con instrumental electrónico en una estación de radio a principios de los 40, e introducido elementos de indeterminación e improvisación. La música experimental heredera de Cage (Feldman, Brown y Wolff) y de otros compositores americanos anteriores como Henry Cowell, Harry Partch y Ives, se dirigió hacia la indeterminación y la performance, a ampliar el concepto mismo de música inclusive hasta no necesitar del sonido, y hacia una notación gráfica cercana a las artes plásticas. (Griffiths 2002, 94–99.)

Otros desarrollos novedosos en la época son: el uso de aparatos electrónicos durante la interpretación; el surgimiento de grupos especializados en música electrónica viva, como una oposición a las obras producidas en estudio sin contacto con el público; y el nacimiento de sistemas compositivos o música mínima basada en procesos simples y graduales de cambio dentro de un contexto de repetición, conocidos como minimalismo, que tuvieron su origen en estos años en la música de La Monte Young y su Theatre of Eternal Music, fundado en 1962 (Griffiths 2002, 209).

La utilización de citas de otras músicas y de collages también son importantes desde mediados de los 60 con obras como *Telemusik* (1966) o *Hymnen* (1966–1967) de Stockhausen, *Sinfonía* (1968–1969) de Luciano Berio y obras de George Crumb y Bernd Alois Zimmermann. (Id., 200–208.) La expansión de los recursos instrumentales y el aumento de la improvisación tuvieron importante influencia gracias al trabajo de intérpretes virtuosos y de compositores-intérpretes como Vinko Globokar o Heinz Holliger. (Id., 225–244.) Según Hopkins y Griffiths (2006), desde los años 70, la orquesta que sigue el modelo del siglo XIX fue utilizada no sólo por sinfonistas como Heinz Werner Henze, Peter Maxwell Davies y Alfred Schnittke, sino por compositores menos conservadores como Berio y Feldman. El cambio se dio en parte por una necesidad económica, ya que una orquestación no convencional requería recursos adicionales de instrumentistas y ensayos.

La composición para medios electrónicos se expandió desde mediados de los años 50 por Milán, Tokio, Varsovia y Utrecht, además de practicarse en los centros pioneros París y Colonia. En Latinoamérica los primeros pasos en la música concreta y electrónica se dieron simultáneamente. En Argentina, Mauricio Kagel compuso obras electroacústicas entre 1950 y 1953 y música concreta en 1954, y trató de establecer un estudio en Argentina sin poder

realizarlo, antes de trasladarse a Alemania en 1957, donde fue central como introductor de elementos de teatro musical e instrumental (Dal Farra 2004, 3). En Brasil, Reginaldo Carvalho compuso música concreta en cinta entre 1956 y 1959 en el *Estudio de Experiencias Musicais* de Rio de Janeiro. En Chile, León Schidlowsky compuso en 1956 la primera obra de música concreta chilena, al mismo tiempo que Juan Amenabar y José Vicente Asuar experimentaban con técnicas electroacústicas en la Radio Chilena de Santiago. Los dos últimos fundaron en 1957 el Taller Experimental de Sonido en la Universidad Católica de Santiago, donde trabajaron varios compositores chilenos. En la misma institución Asuar creó en 1958 el primer estudio de música electrónica de Chile. (Id., 3–4).

Un hecho de gran significación fue la creación del CLAEM (Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella) que se fundó por iniciativa de Alberto Ginastera en Buenos Aires y funcionó de 1963 a 1971. Entre sus profesores estuvieron Asuar, Earle Brown, Luigi Dallapiccola, Mario Davidovsky, Luis De Pablo, Roman Haubenstock-Ramati, Lutosławski, Bruno Maderna, Gian Francesco Malipiero, Messiaen, Nono, Eric Salzman, Domingo Santa Cruz, Roger Sessions, Vladimir Ussachevsky, John Vincent y el mismo Ginastera. En esta institución estudiaron y trabajaron muchos compositores latinoamericanos. Los becarios accedían a cursos con los más importantes compositores del mundo y podían utilizar el laboratorio musical y presentar sus propias obras, además de entablar amistades y relaciones profesionales importantes. (Béhague 1979, 285.) El compositor peruano César Bolaños fue el encargado del laboratorio de música electrónica desde su fundación en 1963 y compuso la primera obra para cinta en la institución, *Intensidad y Altura* (1964) (Dal Farra 2004, 5).

Gran número de compositores latinoamericanos trabajaron la música electrónica y electroacústica en instituciones europeas y norteamericanas, inclusive dirigiendo estudios (id., 4). Otros laboratorios fueron creados en el Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Caracas en 1966–1967, y en México en 1970, además de existir estudios privados de compositores que compusieron obras electroacústicas en varios países (Dal Farra 2004, 4–6). En Latinoamérica también se creó nueva tecnología e instrumentos (id., 7). Sin embargo, el poco apoyo hizo muy difícil la actividad de estas instituciones y personas, y en muchas ocasiones los laboratorios tuvieron que dejar de existir después de poco tiempo, o funcionar en condiciones muy precarias (Schumacher 2003, 3).

En muchos países de América Latina la década de los 60 marcó el surgimiento de corrientes musicales experimentales. Sin embargo, los compositores no contaron con apoyo oficial u oportunidades laborales, lo cual hizo que muchos se establecieran en el extranjero. Algunos eventos nuevos como festivales, comisiones y estudios de música electrónica sí existieron; entre ellos Béhague (1979, 285) menciona a los nueve Festivales de Música Interamericana organizados por la OEA en Washington entre 1958 y 1978, en los cuales se estrenaron un centenar de obras, y los tres Festivales de Música de las Américas y España en Madrid (1964–1970). La OEA publicó también una serie de partituras.

La política cultural de los Estados Unidos fomentó en esta época la idea del panamericanismo, que favorecía los contactos entre las Américas mediante programas culturales como becas a compositores, festivales de música y publicación o encargo de obras.

(Béhague 1979, 285). Esto era parte de la estrategia política regional de los Estados Unidos durante la guerra fría, buscando la hegemonía de la región por medio de la intervención en las actividades culturales.

En Norteamérica se fundaron estudios de música electrónica en 1958 (Universidad de Illinois) y 1959 (Columbia-Princeton) (Sutherland 1994, 36–50). Estos últimos, así como el CLAEM, fueron importantes para los compositores peruanos para su entrenamiento en las técnicas electrónicas, ya que el Perú fue uno de los países donde no se establecieron estudios hasta las últimas décadas del siglo XX.

La relación entre música de arte y política volvió a ser actual, con un sentimiento más generalizado entre los compositores de que la música debería expresar un compromiso político (Griffiths 1981, 172). Luigi Nono estrenó en 1960 su obra de acción escénica *Intolleranza*, generando violentas reacciones a causa de su abierta posición política. Su lenguaje incluía gestos musicales violentos y expresionistas y elementos de altura indeterminada o inestable como glissandos y clusters, además de gran número de efectos instrumentales y vocales y sonidos electrónicos. (Sutherland 1994, 94–95; Griffiths 2002, 146.) Tanto la música como expresión de una ideología política o de protesta contra la injusticia social, como estos gestos musicales, fueron importantes en la música peruana de la época.

El teatro musical parodiaba la cultura de conciertos y otros aspectos de la vida musical, por ejemplo en las obras de Kagel, Berio, Sylvano Bussotti y Crumb (Griffiths 2002, 137–139). Este tipo de composiciones existió también en la música peruana en la década de los 60. También se utilizaron elementos de notación gráfica. Las principales corrientes que se dieron en la década en la música europea y norteamericana, tuvieron cierta presencia también en la música peruana, si bien en una escala muy reducida. A nivel conceptual, sin embargo, tuvieron una influencia importante en el desarrollo de la música académica.

Socialmente la década del 60 fue un tiempo de inquietud también en Sudamérica.⁹⁴ La revolución cubana de 1959 fue un acontecimiento que dio impulso al movimiento izquierdista en toda la región. En cierta medida estuvo ligada a este movimiento la corriente conocida como Nueva Canción, que tomó auge a principios de los 60 en Argentina, Uruguay, Chile y Cuba. En Sudamérica este movimiento se inició desde el folclorismo, el interés por la música popular y tradicional, su recolección e interpretación, y se extendió luego hacia el ámbito de la crítica social. En Chile el movimiento de la Nueva Canción apoyó la candidatura de Allende y los proyectos sociales de su gobierno. (Rolle 2002, 2–5.) Compositores de música artística también participaron en estos movimientos políticos y sociales, entre ellos el peruano Celso Garrido-Lecca, que habiendo estudiado en Chile desde 1950 trabajó desde 1954 en el Instituto Teatral de Santiago, colaborando cercanamente con Víctor Jara, el grupo Inti-Illimani y otros importantes músicos populares. En la década de 1960 las músicas rock y folk ganaron significación oposicional y política en Europa y Estados Unidos. Desde 1970, el pluralismo caracteriza la evolución de la música de arte del siglo XX. Los avances técnicos y

⁹⁴ El año de 1968, año de la revolución izquierdista de las Fuerzas Armadas en el Perú, fue un año marcado por acontecimientos como la primavera de Praga y movimientos estudiantiles de protesta en París y México.

las nuevas formas de producción y distribución del sonido no beneficiaron a la música artística sino a la popular de diversos géneros. Varios compositores abandonan la vanguardia al no lograr ésta captar a un público amplio. Sin embargo, la institucionalización de la nueva música ha mantenido la vitalidad del proyecto modernista (Heiniö 1988, 9).

En todo el continente se dio en los años 60 un debate entre la modernidad y la búsqueda y expresión musical de la identidad y las raíces culturales propias, que se vio reforzado por estos movimientos sociales y artísticos y por el renovado interés en la música popular y tradicional. Estos temas se discutían en los festivales de la región, expresándose por ejemplo en el manifiesto del grupo brasileño Música Nova de 1963 (Cozzella et. al 1963). Los compositores rechazaron el nacionalismo musical romántico y el uso “tarjeta postal” de la música folclórica, pero también sintieron extraño al modernismo europeo, porque sentían que éste los alejaba de su cultura y realidad propias, que exigían una toma de posición activa de los artistas. Existían diferencias entre los países de la región: Argentina, Chile y Uruguay tuvieron medios musicales más abiertos y cosmopolitas, mientras que México y Brasil estaban aún bajo influencias nacionalistas poderosas de compositores como Blas Galindo, Osvaldo Lacerda o Camargo Guarnieri. Brasil ingresa a la vanguardia en los 60 con el mencionado grupo Música Nova de São Paulo y Música experimental de la Universidad de Brasilia. (Orrego-Salas 1993, 188.)

En el Perú surgieron grupos guerrilleros inspirados por la revolución cubana, cuyos miembros buscaban adherentes a la lucha armada en el campo. Los conflictos con el ejército eran constantes, y algunos artistas jóvenes participaron también en el levantamiento armado. Luego de una larga dictadura militar, en 1962 se convocó a elecciones presidenciales, en las que triunfó el candidato del APRA Víctor Raúl Haya de la Torre. Las Fuerzas Armadas exigieron nuevas elecciones, pero, al rehusarse las autoridades, el ejército tomó el poder por la fuerza y convocó a nuevas elecciones, en las que salió elegido en 1963 Fernando Belaúnde Terry.

El rock, llegado al Perú a mediados de la década de 1950 a través de películas y luego de la radio, tuvo sus primeros intérpretes peruanos desde fines de los 50. El rock peruano ganó fuerza a principios de los 60 y fue desde mediados de la década una manifestación cultural de gran importancia, tanto por el número de bandas (más de 200 en Lima y 40 en provincias), como por la respuesta entusiasta del público joven y de los medios de comunicación (Cornejo 2002, 21–29). La escena rockera peruana en los años 60 y principios de los 70 era una de las más importantes de toda América Latina (id.,155). Este desarrollo se truncó a partir de 1972 debido a la política cultural nacionalista de la dictadura militar, que veía al rock como una manifestación del imperialismo norteamericano (id.).⁹⁵ Los medios de comunicación fueron confiscados y dejaron de difundir el rock local. Además, la importación de equipos e instrumentos se tornó imposible. La política del gobierno aisló al Perú de la escena internacional de rock. Por último, Cornejo (2002, 34–35) observa que el rock peruano era en la época fundamentalmente un entretenimiento, tanto para sus músicos

⁹⁵ El destino de la vanguardia de la música artística fue similar, quedando ambas corrientes en el olvido de la crítica, el público y los intérpretes por varias décadas. Un redescubrimiento de estas vanguardias se inicia en los años 2000.

como para el público. Por ello, la represión no generó ninguna reacción colectiva en defensa del rock, y la mayoría de sus representantes abandonaron el país o cambiaron de actividad.

Destacable en estos años fue la elección de uno de los escritores más importantes del Perú, José María Arguedas, para ser director de la recién fundada Casa de la Cultura de 1963 a 1965. Arguedas, él mismo bilingüe y crecido en los Andes, hizo conocer a varios compositores académicos las fiestas y la música andinas, y fue uno de los impulsores de la difusión del huayno andino a través de la radio y el disco, medios que tuvieron gran éxito entre los migrantes (Alfaro 2005, 2–3). Arguedas se decepcionó, sin embargo, de la política cultural del gobierno y éste fue posiblemente uno de los motivos que lo llevarían al suicidio en 1969, a decir de Martínez Castilla (1999). En 1963 se dio la ley que oficializó la Escuela Nacional de Folklore (sic.).⁹⁶

A nivel institucional, el principio de la década de los 60 significó cambios para la OSN, que pasó a ser dependiente de la Comisión Nacional de Cultura desde 1962 hasta 1965. Una nueva reorganización se llevó a cabo mediante la disolución de la OSN y su refundación, seguidas de un concurso para llenar sus plazas en 1965. (Coloma Porcari 2002.) Estos acontecimientos eran los primeros síntomas de una crisis causada por la falta de recursos y apoyo de parte del Estado y la poca inversión en la enseñanza musical general y profesional. En 1965 se dio una Ley de Fomento de la Cultura, que

[...] precisó los objetivos generales del Estado en el campo cultural así como también reconoció las múltiples manifestaciones culturales presentes en el territorio peruano, dentro de un respeto a la creación individual y colectiva; de esa manera en esa Ley se realizó el primer esfuerzo concreto por parte del Estado en definir una política cultural para el país. Otros campos se fueron abriendo a la reglamentación y la reflexión: el refuerzo de los derechos de autor, los beneficios tributarios que genera el apoyo a la cultura, las exoneraciones tributarias a medios de difusión cultural o los dispositivos que promueven el perfeccionamiento académico y profesional de las personas ligadas al quehacer cultural. Este primer ensayo de relativo aliento y con intelectuales reconocidos en la conducción y toma de decisiones, se cierra cuando en 1971 se crea el Instituto Nacional de Cultura. (OEI 2002.)

Entre 1965 y 1971 la OSN fue dependiente de la Casa de la Cultura, y se decretó que el régimen establecido para la OSN sería aplicado por las sucursales de la Casa de la Cultura en otras ciudades a todos los grupos orquestales sostenidos por el Estado. (Coloma Porcari 2002.) En 1969, el Estado suprimió la subvención otorgada a la Orquestal Cusco, causando la desaparición de este elenco (Tupayachi 2009).

En los años 1950 y 60 la Orquesta Sinfónica Nacional interpretaba regularmente obras de los compositores jóvenes. En las siguientes décadas la música de este período no ha sido muy interpretada, permaneciendo desconocida por el público e inclusive por los músicos. La situación de las orquestas, la falta de entrenamiento en este tipo de repertorio o la falta de

⁹⁶ Sobre base de la ya existente Escuela de Música y Danza Folklórica Peruana (1949) (Escuela Nacional de Folklore 2008). El término folclor se escribe en esta investigación como lo recomienda la Real Academia de la Lengua, pero en el nombre de la escuela aparece como folklore.

interés no han permitido su interpretación adecuada, o simplemente se ha descartado su programación.

Este lapso puede ser dividido para su estudio en dos subperíodos, 1960–1967 y 1968–1975. El primer período está caracterizado por el apogeo de la vanguardia en la música peruana. El siguiente período se inicia con la revolución armada de 1968, que convierte a la política en un factor ideológicamente importante en la vida musical peruana. Esto coincide con otros acontecimientos similares en otros países de la región, fortaleciendo un movimiento latinoamericanista y un volverse a la música popular y tradicional de los compositores. La revolución no causó inmediatamente una crisis en las instituciones musicales; así, en los primeros años de la década de 1970 todavía se llevaron a cabo conciertos y recitales de nueva música, y algunas de las obras modernistas peruanas más importantes datan de los primeros años de esta década.

5.1. 1960–1968: la vanguardia en el Perú

En la década del 60 la generación joven de compositores peruanos había completado sus estudios formales y su producción orquestal empezó a crecer. Esta década significó para la música peruana un tiempo de experimentación y apertura. Muchos de estos compositores pudieron realizar viajes de estudio o trabajo de variada extensión. Su inserción en el panorama musical mundial se dio cuando el serialismo total ya estaba dando paso a un pluralismo compuesto de un sinnúmero de corrientes. Esta música es llamada en ocasiones post-serial, denominación que indica la importancia que tuvo el serialismo total, aunque su vigencia hegemónica fuera relativamente corta; de manera que toda la música escrita luego de este período serialista, de una u otra forma, toma posición frente a él.

Los compositores de la etapa de transición (Holzmann, Pacheco de Céspedes, Sas) continuaron componiendo durante esta época y experimentaron sólo en obras aisladas con las técnicas dodecafónica o serial. Los miembros de la Generación del 50 utilizaron la técnica serial, aunque ninguno de ellos aplicó el serialismo generalizado de manera estricta. Tomaron de esta técnica el principio de basar sus composiciones en cierto conjunto de notas que utilizan en diversas formas. También incluyeron en sus obras campos sonoros, elementos de teatro musical, aleatoria controlada o dirigida, música electrónica, notación gráfica y el uso de nuevos colores instrumentales y nuevas técnicas vocales e instrumentales.

La Orquesta Sinfónica Nacional atravesó varias reformas, reorganizaciones y cambios en esta década. Luego de Buchwald fue director provisional el rumano Jean Constantinescu, proveniente de Tucumán en Argentina, quien también dio clases de dirección de orquesta. Le siguió una larga vacancia del cargo bajo la tutela del Patronato de la Música, que finalmente eligió al director alemán Hans Günter Mommer. Mommer dirigió la orquesta por tres años, y según Meza (1996b, 58) actualizó y renovó el repertorio y dio clases de dirección y otras materias, desempeñándose como un buen organizador y preparador de la orquesta. Luego se quiso elegir a un director nacional y la elección recayó en Armando Sánchez Málaga, formado en Chile y perfeccionado en Alemania, quien era ya el asistente de

la orquesta; pero su elección provocó un abierto conflicto con algunos músicos, que llevó a la declaración de reorganización de la orquesta. (Id.)

El siguiente titular, el mexicano Luis Herrera de la Fuente, es recordado como un excelente director, que promovió el trabajo de los compositores, directores y músicos peruanos. Herrera tenía además experiencia y contactos en el mundo musical. La orquesta, que contaba entonces con varios músicos contratados del extranjero para los cargos más importantes, interpretó constantemente obras peruanas y estrenó varias composiciones. (Meza 1996b, 60.)

5.2. 1968–1975: música y política: revolución y crisis económica

A esta época de experimentación y de contactos internacionales sigue un volver la mirada hacia el propio medio musical y social, unido a circunstancias políticas singulares en varios países de Latinoamérica, que crearon expectativas sobre la participación de los artistas en proyectos sociales. Así, el modernismo de vanguardia fue quedando atrás en un momento histórico que coincidió con momentos de efervescencia política en varios países.

El compositor argentino Mariano Etkin reflexiona sobre la música de vanguardia en América Latina en estos años: según él, a la imprescindible puesta al día en técnicas de composición, ha seguido el igualmente necesario cuestionamiento de por qué, para qué y para quién. Para Etkin, la preocupación por la gramática y sintaxis del lenguaje musical hizo por un buen tiempo olvidar el aspecto semántico del mismo y consecuentemente todo lo relativo a su transmisión. La música culta latinoamericana sólo en el decenio de 1970 fue dejando de ser un mero reflejo de la gran tradición europea. (Etkin 1984, 282.)

Juan Orrego-Salas (1993, 185) opina que los compositores latinoamericanos de la época fueron expuestos de golpe a problemas técnicos y estéticos provenientes del poswebernismo y otras corrientes así como de las nuevas técnicas electrónicas. Para Orrego-Salas, no se llegó de una forma natural a esta etapa, y el público no estaba preparado para enfrentarse a estas nuevas corrientes. El problema de la identidad propia se agudizó dentro de la música serial; el neoclasicismo y otras estéticas llegaban cargadas de rasgos personales de compositores como Stravinsky, produciendo el mismo conflicto.

El vanguardista latinoamericano se siente erradicado de su propio medio, y propone como solución buscar una expresión propia americana, continental; busca lazos con la cultura propia y las tradiciones continentales y regionales además de las universales, buscando una síntesis entre ellas. (Orrego-Salas 1993, 186–187.)

Ver el serialismo como algo esencialmente internacional, opuesto por su naturaleza al uso de ritmos u otros elementos indígenas, tampoco está justificado, ya que el serialismo es una técnica compositiva, siendo posible su utilización en combinación con cualquier material que el compositor considere conveniente. En América Latina el serialismo ha sido utilizado de una manera bastante libre. En ocasiones se han utilizado elementos aparentemente opuestos como dodecafonía y nacionalismo musical: un ejemplo citado por Béhague (1979, 280) es la obra del brasileño César Guerra Peixe durante la década de 1940. El compositor panameño Roque Cordero utiliza un lenguaje serialista y ostinatos derivados de la cumbia en su segunda

sinfonía de 1956, y junto a otros aspectos rítmicos de la música popular como la hemiola en varias obras de los 60 (id., 305). También Edino Krieger utilizó una organización serial libre junto a elementos de música popular brasileña en *Ludus Symphonicus* (1966) (id., 345). Los compositores peruanos también han combinado libremente elementos de la técnica serial y otros de la música popular, pero adaptándolos a su estilo propio: esto sucede, por ejemplo, en la *Elegía a Machu Picchu* (1965) de Celso Garrido-Lecca, el *Canto coral a Túpac Amaru II* (1968) de Edgar Valcárcel o la *Suite peruana* (1972) de Enrique Pinilla.

En el Perú, la inestabilidad política continuó. En 1968, un escándalo causado por la pérdida de una página del contrato firmado por el Estado y la empresa petrolera estadounidense International Petroleum Company fue el pretexto para perpetrar un nuevo golpe militar, dirigido por el general Juan Velasco Alvarado, que derrocó al gobierno de Belaúnde. El nuevo Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas contó con el apoyo del partido comunista y de la izquierda. En los años 1968–1975 la cultura peruana se politizó, debido a estos acontecimientos y a la situación política mundial dominada por la guerra fría. Se favorecieron las relaciones con los países del bloque socialista, pero dentro de una ideología de no alineamiento y de solidaridad entre los países del Tercer Mundo.

El gobierno de las Fuerzas Armadas emprendió reformas importantes como la agraria y la educativa. Estas reformas tuvieron un éxito cambiante, pero su influencia en la sociedad peruana fue grande, trayendo a la luz temas que ya no pudieron seguir siendo ignorados por la población de las ciudades y sobre todo de la capital. Entre estos temas estaban la desigualdad y la injusticia social, la discriminación étnica, racial y lingüística y el problema de la propiedad de la tierra y de las comunidades indígenas. El gobierno buscó promover aspectos de la cultura que habían sido descuidados, tales como la música popular, las artes populares y las otras lenguas habladas en el país. En su propaganda fue importante ideológicamente el uso de símbolos culturales andinos y de personajes de la historia incaica y de la resistencia contra los españoles.

La Ley Orgánica del Sector Educación (1971) crea el Instituto Nacional de Cultura (INC), organismo público descentralizado del sector educación, con el fin de “proponer y ejecutar la política cultural del Estado y proteger y conservar el patrimonio cultural de la Nación”. El INC estaba conformado por varias direcciones técnicas y numerosos órganos de ejecución, de apoyo y de consulta, y estaba presente en todo el país a través de filiales en las capitales de departamento. El INC buscó estimular la creación cultural y artística y la actividad científica con premios y becas, pero tuvo limitaciones económicas graves. En su etapa inicial produjo el documento *Bases de la Política Cultural de la Revolución Peruana*, que recogía los fundamentos de la política cultural del gobierno. (OEI 2002.)

La creación del Instituto Nacional de Cultura influyó directamente en la actividad orquestal, siendo la OSN hasta hoy un organismo de esta institución cultural. En 1972 se definieron los objetivos de la OSN de la manera siguiente:

Corresponde a la Orquesta Sinfónica Nacional:

- a) Difundir la música sinfónica a nivel nacional, mediante conciertos y grabaciones, según el Plan de Actividades aprobado por la Dirección General [del INC];

- b) Difundir la música de cámara a nivel nacional, según el Plan de Actividades aprobado por la Dirección General;
 - c) Difundir la música sinfónico-coral en colaboración con el Coro Nacional, según el Plan de Actividades aprobado por la Dirección General;
 - ch) Difundir la música sinfónica y de cámara de compositores nacionales, según el Plan de Actividades aprobado por la Dirección General;
 - d) Propiciar la participación como solistas de los instrumentistas de la Orquesta Sinfónica Nacional; y
 - e) Realizar otras actividades que le señale la Dirección General en el área de su competencia.
- (El primer manual de organización y funciones del Instituto Nacional de Cultura, Lima, Centro Nacional de Información Cultural, 2001.)

El sistema de Herrera de la Fuente de viajar varias semanas al año a dirigir en el extranjero y de tener un equipo de músicos extranjeros asistiéndolo, en la práctica se fue haciendo imposible por los problemas económicos que se iban acentuando. El gobierno militar, además, de acuerdo a su política nacionalista, fomentó que los cargos fueran desempeñados por peruanos. Desde entonces, la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional fue desempeñada por directores nacionales, que han tenido que hacer frente a muchos problemas en su trabajo. La falta de recursos se reflejó en la infraestructura básica de oficina, archivo, instrumental, movilidad y muebles, y principalmente en los sueldos de los músicos.

Los directores, nombrados de diversas maneras y por períodos distintos, fueron (Meza 1996b, 64): José Belaúnde, Leopoldo La Rosa, José Malsio, Luis Antonio Meza, Carmen Moral, Armando Sánchez Málaga y José Carlos Santos. También fueron directores Manuel Cuadros Barr y Edgar Valcárcel, si bien su gestión fue según Meza “más bien de carácter gerencial”. En su época de estudiantes también trabajaron con la OSN los directores Miguel Harth Bedoya, Alberto Oliveros y David del Pino Klinge, entre otros (id.).

Algunos compositores y músicos apoyaron la política cultural del gobierno militar, ilusionados por las nuevas posibilidades ofrecidas, aunque muchos de ellos sufrieron decepciones con la misma política cultural.

En la escena musical de estos años tuvo un papel activo el grupo Nueva Música, compuesto por compositores e intérpretes, que presentó varios conciertos de obras nuevas de cámara peruanas y latinoamericanas en auditorios de Lima a fines de la década de 1960 y principios de la siguiente. Entre las obras peruanas que presentaron estuvieron obras aleatóricas como *Música para tres* para flauta, viola y piano de La Rosa, electrónicas como *Invención* de Valcárcel y *Prismas* de Pinilla y mixtas como *Variables para seis y cinta magnética* de Núñez Allauca, además de acústicas como *Diferenciales II* para piano de Núñez Allauca, *Poema* de Valcárcel para piano, violín, percusión y barítono, *Pulsares* de Asato y *La Creación (según la Biblia)* para piano de **Walter Casas** (1938). También se presentó la obra *I-10-A1FG/Mn1/I* de Bolaños, escrita para narradores e instrumentistas y elementos de teatro musical: luces, receptores de radio, localización de los intérpretes en varios lugares de la sala, etc.

Otros compositores que participaron en estos conciertos fueron Malsio, Rivera Vera, **Isabel Turón** (1932–1974), Pulgar Vidal y Aguilar. Entre los autores extranjeros presentados

por Nueva Música estuvieron Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Alcides Lanza de Argentina, Gustavo Becerra y José Vicente Asuar de Chile, Blas Atehortúa de Colombia, Cage, Gerald Strang y Walter Ross de Estados Unidos, Mario del Mónaco de Venezuela y Alban Berg de Austria. Estos conciertos fueron cubiertos por los medios de comunicación. (El Comercio, 7.10.1965; Buendía 1967; Meza 1968; Gálvez 1969; El Comercio, 21.2.1969; Pinilla 1969; El Comercio, 1.10.1971; La Prensa, 27.9.1971.)

La politización de la música en los años 60 y 70 hizo que la música popular, sobre todo la andina, fuera utilizada por muchos compositores como un símbolo de solidaridad con el pueblo, paralelamente a la continuación de estilos vanguardistas. Entre estas obras políticas Padilla (1998, 237) incluye a la cantata popular *Donde nacen los cóndores* de Garrido-Lecca, *Ñacahuasu* de Bolaños y la sinfonía *Junín y Ayacucho* de Iturriaga, escrita para un concurso de línea nacionalista patriótica promovido por el gobierno militar.

Durante el gobierno militar del Gral. Juan Velasco Alvarado mediante Decreto Ley No. 19268 se dispone la absorción del Conservatorio y otras escuelas de arte por el Instituto Nacional de Cultura, cambiando la denominación a “Escuela Nacional de Música”. [...] En 1973 asume la dirección el compositor peruano Enrique Iturriaga hasta 1976. Se establece programas de proyección social y se crea el taller de música popular el cual estuvo bajo la dirección del también compositor peruano Celso Garrido Lecca. (De Lucchi 2008.)

En dicho Taller de Música Popular, fundado por iniciativa de Garrido-Lecca, se formaron varios grupos de género popular urbano, que unían instrumentos y géneros andinos con un estilo de presentación, vocal y armónico más cercano a la música occidental. Garrido-Lecca buscó aplicar las experiencias ganadas al trabajar con músicos populares chilenos como Víctor Jara y el grupo Inti-Illimani. Se buscaba, además de elevar el nivel profesional de estos artistas, elevar el status de la música popular andina entre la población urbana y crear una conciencia de los valores nacionales frente a la música comercial. Por su parte, estos grupos crearon un precedente para otros similares que los siguieron. El éxito de estos grupos no se limitó a sus presentaciones públicas; varios de los jóvenes formados en este taller ampliaron sus actividades a otras áreas como la docencia, la investigación o la composición. También se fundó un Taller de Investigación Musical. Estas iniciativas no fueron continuadas por la Escuela o el Conservatorio en las décadas siguientes.

5.3. Compositores peruanos de música orquestal de 1960 a 1975

Los compositores activos en este período fueron los de la generación de transición mencionados en el capítulo anterior, y los de la Generación del 50, que habiendo iniciado sus actividades con anterioridad, en estos años empezaron a tener mayor presencia en la vida musical peruana. Estos compositores formaron además a un primer grupo de alumnos de composición, que empezó a presentar obras propias en estos años.

En el Perú, los compositores compartieron el interés que se dio en otros países de la región por la música popular o tradicional y se acercaron a ella a través de sus propias raíces

personales, por medio de la investigación musicológica o por su relación con otras expresiones culturales. Esto se refleja en los nombres, textos y temas de las obras.

La estadía en centros musicales del extranjero –sobre todo el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires y universidades norteamericanas– permitió por un lado el estudio y la práctica de técnicas compositivas modernas, y por otro lado, contribuyó a que estos compositores tomaran conciencia de su identidad; la preocupación por reflejar la realidad regional, peruana y latinoamericana de una forma personal es una constante en casi toda su obra. Simultáneamente a la vanguardia modernista, otros compositores siguieron escribiendo música tonal e inclusive romántica. A pesar de esta variedad estilística, se observa un aumento en la cantidad de compositores nacionales y en la cantidad y calidad de obras presentadas, que permitió también una identificación generacional y profesional que no se dio en las primeras décadas del siglo. Pero esto no hubiera sido posible sin el trabajo de compositores anteriores como Valle Riestra, Alomía Robles y T. Valcárcel.

Según Padilla (1998, 237) el período modernista fue muy fructífero para la música peruana, y muchas obras de esta época merecerían un lugar en el repertorio por su buena realización técnica y su expresividad. Padilla (id., 235) divide el campo de la música contemporánea peruana en dos grupos: por un lado la música moderna, que incluye al atonalismo, la dodecafonía, el serialismo y postserialismo, la técnica de campos sonoros y el aleatorismo controlado; y por otro lado la música vanguardista, que trata de cortar los lazos con la tradición moderna: ésta incluye a la música electrónica o electroacústica, el aleatorismo total, la música basada en notación gráfica y el happening. La vanguardia está representada sobre todo por Bolaños, E. Valcárcel y Casas (id., 236). Un compositor importante de la vanguardia en esta época fue Leopoldo La Rosa, pionero peruano de la música aleatoria, cuyas obras tenían también elementos de teatro musical y happening.

La actividad de estos compositores estuvo fuertemente centralizada en Lima, al igual que la vida musical académica en general. Los compositores y las instituciones musicales de otras ciudades como Arequipa, Trujillo, Cusco, Puno y Huánuco, trabajaban aislados de la nueva música que se practicaba en Lima, con escasas excepciones. También la información sobre las actividades en dichos centros es escasa. En Cusco, Guevara Ochoa orquestó varios temas andinos para la película *Kukuli* (1961).

5.3.1. Generación de transición y Generación del 50

Enrique Pinilla (1927–1989) volvió al Perú en 1961 después de una larga estadía en Europa, desempeñándose en Lima como profesor de música y cine, crítico de arte y musicólogo, además de su trabajo principal de compositor. De 1963 a 1969 Pinilla trabajó como director de la sección de música y cine de la Casa de la Cultura. Allí organizó un archivo de música artística peruana, mandó grabar todas las obras para piano y canto del archivo y promovió la interpretación de obras peruanas dirigiendo la OSN como invitado. Además, su oficina organizó conciertos dedicados a compositores peruanos en varias salas.

La falta de recursos económicos y la oposición de la directiva de la Casa de la Cultura impidieron realizar muchos planes de Pinilla, como la construcción de una sala de grabación para producir discos de música artística, la construcción de un estudio de música electrónica, la construcción de cabinas de audición de instrumentos peruanos en los museos, la fundación de festivales permanentes de cine peruano y de un archivo del cine peruano, la fundación de una editorial de música peruana, la copia de grabaciones de obras de música artística peruanas a todos los profesores de música de secundaria de Lima, y la presentación de películas peruanas en provincias. (Valcárcel 1999, 219–222.)

Además de estas actividades, Pinilla trabajó también como profesor de etnomusicología en la Escuela Nacional de Música y como crítico de música y ballet en el diario *Expresso*. Esta fue una época productiva para el compositor, quien compuso varias obras orquestales. En 1964 se estrenó en Alemania su *Canto para orquesta nro. 1*, por la cual se le otorgó en 1966 el Premio Nacional de Música “Duncker Lavalle”. En el mismo año estudió música electrónica en la Universidad de Columbia, gracias a una beca Fullbright. Pinilla viajó en estos años también a España, Austria (donde se estrenaron sus *Variaciones para orquesta*), México y Canadá. (Id., 223–224.)

Enrique Pinilla fundó en 1968 la Escuela Superior de Cine y Televisión en la Universidad de Lima, que luego se transformó en la Facultad de Comunicaciones de la misma universidad. En esta institución trabajó como Gerente del Canal 13 (1967–1974), como Jefe del Departamento de Ciencias de la Comunicación (1967–1983) y como profesor de sonorización, realización cinematográfica y análisis musical.

Pinilla estudió la música tribal de la Amazonía, realizando grabaciones de campo, transcripciones y análisis de música de los pueblos bora, shipibo, campa, culina, piro, orejón y aguaruna (Valcárcel 1999, 255–257). También escribió ensayos sobre la marinera, la música virreinal y peruana contemporánea, y artículos sobre estética. El archivo de las investigaciones inéditas de Pinilla así como su colección de biografías de músicos peruanos, obras peruanas y análisis de las mismas se encuentran en el archivo particular de su familia en Lima. Además de componer, Pinilla realizó películas y videos, y escribió poesía y una novela. (Quezada Macchiavello 1999a, 3–4.)

Pinilla, como Valcárcel ha destacado (1999, 116–119), tuvo un estilo ecléctico, utilizando tanto la politonalidad como el serialismo, y combinándolos con la polirritmia de influencia criolla y con la melodía pentáfona o modal de influencia andina o mestiza. Característicos a su estilo son también el uso de ostinatos y pedales y el impulso reiterativo de sonidos o acordes, así como el paralelismo y/o la superposición de acordes disonantes (id., 130). En sus obras de esta época se observa una preferencia por la serie dodecafónica como punto de partida, y un énfasis en los instrumentos de percusión que revela su interés en el tratamiento elaborado del ritmo.

Iturriaga (Pinilla 1985, 187) considera que Pinilla no se afilió a ninguna técnica en particular, habiendo estudiado todas y especialmente la electrónica; si bien tuvo un mayor acercamiento a la dodecafónica. Otro rasgo característico de la obra de Pinilla fue su interés por la música autóctona, que lo llevó a utilizar algunos de sus elementos sonoros, pero sin

connotaciones sociales o históricas (id.). Este acercamiento al material musical nativo es notablemente distinto al indigenista o al eurocéntrico, concediéndole un punto de partida equitativo a todo su material. En Pinilla la vocación vanguardista y la peruanista coinciden sin el conflicto que provocaron en Holzmann, o sin el rechazo de una por la otra, como se dio más tarde en algunos compositores. Valcárcel (1999, 112) afirma sobre la obra musical de Pinilla, que ésta abarca "múltiples géneros y maneja las más importantes tendencias; esto revela amplios conocimientos académicos y una excepcional capacidad creativa. Características a Pinilla son una constante búsqueda y renovación de su propio lenguaje, y una libertad en la expresión que supera normas convencionales en todas las etapas del proceso creador." Otros rasgos importantes de su obra son su "visión del futuro, conciencia de su propia tradición musical...y su convicción peruanista de proyección universal".

Padilla (1998, 236) encuentra en las obras de Pinilla atonalismo, complejidad rítmica y superposición de texturas diversas. En su tratamiento de las variaciones rítmicas y métricas Béhague (1979, 311) observa cierta influencia de Blacher y Berg. Las otras obras orquestales suyas de la época son *Festejo*, *Cantos para orquesta nro. 1 y nro. 2*, *Suite peruana* (1972), *Evoluciones nro. 2* para percusión y orquesta, concierto para piano y orquesta (1970) y *Cantata sobre viejos textos quechuas* para recitador, solista y orquesta de vientos con percusión. (Pinilla 1980, 585.)

Según el mismo compositor (id., 586) en el primer movimiento de su concierto para piano no hay desarrollos armónicos ni contrapuntísticos, interesando sólo las líneas melódicas y los impulsos rítmicos; el segundo movimiento a su vez es armónico y no lineal, con superposiciones de material diverso, y duración medida por segundos; el tercer movimiento destaca el elemento rítmico empleando en algunos pasajes sólo percusión; igualmente, el piano es tratado como percusión. Valcárcel (1999, 177–181), quien estrenó el concierto, revela que Pinilla propuso en los borradores del concierto una tablatura original para interpretar los signos gráficos de la notación de la cadencia, que no ha sido anotada en la partitura original ni en las copias posteriores.

La *Suite peruana* emplea material basado en ritmos culina de la Amazonía, en un triste y en una jarana (Valcárcel 1999, 183). Utiliza escalas de tonos enteros y pentafónicas en diferentes tonalidades, y presenta cambios entre escritura fija y aleatoria. El segundo movimiento, Triste, es una combinación dodecafónica de varias melodías serranas simultáneas (id., 184). La tercera parte alterna compases de 3/4 y 6/8 jugando con los silencios y las síncopas, inspirándose en los ritmos costeños. (Pinilla 1980, 586–587.) En sus apuntes el compositor escribe que la Jarana es un “estudio atonal de los ritmos de marinera, tondero, festejo y socavón” (Valcárcel 1999, 184).

Enrique Iturriaga (1918) trabajó como profesor del Conservatorio Nacional desde 1957. La década del 60 fue también para él un tiempo de influencias internacionales. El compositor viajó en 1963 a los Estados Unidos para conocer varias universidades de música y conservatorios. El mismo año participó en un congreso de educación musical en Chile, y el siguiente año fue miembro del jurado en el concurso bienal chileno de composición.

En 1965 Iturriaga recibió un encargo de obra sinfónica del comité organizador del tercer Festival Musical Interamericano de Washington. La obra, *Vivencias* para orquesta fue estrenada por Lukas Foss y la orquesta de Buffalo, y ha sido editada por la OEA. (Quezada Macchiavello 1999b, 4.) Esta pieza es un ejemplo de uso de la dodecafonía clásica no común en las obras orquestales peruanas.

Enrique Iturriaga compuso en la década de los 70 las composiciones orquestales *Homenaje a Stravinsky* (1971) y la *Sinfonía Junín-Ayacucho* (1974). La primera, estrenada el mismo año por la OSN y Herrera de la Fuente, le mereció por segunda vez el Premio Nacional de Música. La segunda ganó el primer premio en el concurso de composición sinfónica convocado para conmemorar el sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho, y se estrenó y grabó por la OSN dirigida por Armando Sánchez Málaga (Quezada Macchiavello 1999b). El *Homenaje* está escrito para orquesta y cajón solista sin violines ni violas. Dar un papel solístico a un instrumento utilizado sólo en la música popular, en este caso criolla, fue un gesto poco utilizado con anterioridad y tampoco muy frecuente en la época.⁹⁷ Iturriaga expresa en sus obras una relación con las tradiciones musicales populares que revela un interés libre de exotismo. No utiliza el préstamo, pero sí la asimilación de elementos musicales. El no depender de material popular en cada obra refleja también una libertad para elegir su material que es lejana al nacionalismo, si bien éste le fue impuesto por las circunstancias en el caso de la *Sinfonía Junín-Ayacucho*, que debía citar el Himno Nacional (Iturriaga 2003).

Celso Garrido-Lecca (Piura, 1926), estudió desde 1950 en Chile, entre otros, con el compositor holandés Fré Focke; allí se familiarizó con la atonalidad, el serialismo y la politonalidad. Al llegar la década de los 60 trabajaba como compositor en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile.

Garrido-Lecca compuso su primera obra orquestal en 1960 (Primera sinfonía en tres movimientos) y la segunda, *Laudes* (1963), fue premiada en la categoría sinfónica en el Noveno Festival de Música Chilena en 1966. Gracias a diversas becas viajó a Nueva York en los años 1961–62 y 1963–64, estudiando en los cursos de verano de Tanglewood con Copland. Participó también en 1961 en el Segundo Festival Interamericano de Música de Washington con su primera sinfonía, y en la tercera edición del certamen en 1964.

En 1965 Garrido-Lecca representó al Perú en el primer Festival Musical de América y España, y en los años 1966 y 1968 participó exitosamente en las bienales de música de Chile. Desde 1965 trabajó de profesor en la sección de composición de la Universidad de Chile. Su posición en la vida musical chilena se revela en el hecho de haber sido director de la Unión de compositores chilenos en 1968 y 1972. (Tello 2001, 9–11.) También asistió al encuentro de compositores latinoamericanos organizado por la Casa de las Américas de Cuba

⁹⁷ Como ya se vio, T. Valcárcel escribió obras para instrumentos andinos. En la década de 1970 C. Garrido-Lecca escribe también para instrumentos andinos. En la década de 1980 lo hará E. Valcárcel. A fines del siglo XX el uso de instrumentos nativos y mestizos se hace más frecuente. No conocemos otros casos de uso solístico del cajón en la música orquestal peruana, pero sí se han utilizado sus motivos rítmicos característicos en varios casos. También se ha escrito obras de cámara con cajón, como *Pases* de Pulgar Vidal (Junchaya 2008).

en La Habana en 1972. En estos años Garrido-Lecca colaboró cercanamente con figuras importantes de la Nueva Canción chilena como el grupo Inti Illimani, y participó en el movimiento social y cultural que apoyó la política de Allende y de su gobierno. Especialmente cercana fue su colaboración con Víctor Jara, con quien había ya trabajado en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile.

Iturriaga (1994, 28–30) escribe que las obras de esta primera época del compositor demuestran estética y habilidades técnicas desarrolladas, demostrando una búsqueda de una identidad peruana. Pinilla (1985, 176) analiza la cercanía estética de Garrido-Lecca y el pintor Fernando de Syszlo en sus obras de los 60, referidas “a las tensiones fundamentales del arte precolombino”, en un modernismo que se dirige a la esencia de dicho arte y no a rasgos superficiales. Tello (2001, 13–15) afirma que las obras de los años 60 de Garrido-Lecca “demuestran conocimiento de los procesos que renovaron el arte compositivo en la segunda mitad del siglo XX, su asimilación y su aplicación en soluciones personales”. Esta madura primera fase estilística se expresa en las obras *Elegía a Machu Picchu* (1965), *Intihuatana* (1967, cuarteto de cuerdas) y *Antaras* (1968, para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo), basada en las escalas de instrumentos nazca precolombinos. En la estructura de *Antaras* tienen importancia la repetición del mismo motivo y los juegos tímbricos con diversos efectos, además de los clusters. (Pinilla 1980, 584; Tello 2001). Padilla (1998, 236) percibe en ellas influencia de la música polaca y sobre todo de las obras de Penderecki de la década; el compositor ha manifestado su admiración por Kasimierz Serocki (Junchaya 2008). Según Tello, Garrido-Lecca asume con estas obras una posición claramente vanguardista en el arte musical peruano, rechazando no solamente el sistema tonal, sino también los clichés nacionalistas basados en melodías de los Andes y en la pentafonía melódica “inca” unida a una armonía heptafónica. Garrido-Lecca rechazó el nacionalismo, pero reconoció que ciertos elementos expresivos podían aflorar del ambiente propio del compositor. (Ibid.)

Padilla (1998, 234) encuentra en las obras de Garrido-Lecca de los años 50 (*Música para teatro, Divertimento*) referencias a la música atonal y al neoclasicismo. Su obra *Orden* para piano es ejemplo de su uso de la dodecafonía, mientras que la *Sinfonía en tres movimientos* y la *Elegía a Machu Picchu* se basan en el neoserialismo. El propio Garrido-Lecca (2003) dice haber atravesado en los 60 un tiempo de experimentación y oposición al academicismo. Por otro lado, afirma haber estado siempre interesado en la historia y cultura peruanas, por ejemplo en los instrumentos precolombinos, como los nombres de algunas obras ya lo indican. Junto a medios musicales nuevos, siempre se encontraba presente en su trabajo la búsqueda de raíces propias latinoamericanas y el tomar distancia de lo europeo (Martínez 2002, 1).

Para el compositor, la *Elegía a Machu Picchu* es una de las obras que mejor representan su música de aquella época, que trata de expresar las contradicciones del ser latinoamericano. Técnicamente ha utilizado en ella libremente elementos dodecafónicos o seriales. La obra es interpretada con regularidad, y sus versiones suelen ser, según el compositor, bastante distintas entre sí, variando desde un arcaísmo primitivo a un schönbergismo refinado. (Garrido-Lecca 2003c.)

Debido al golpe de estado en Chile, Garrido-Lecca volvió al Perú en 1973. Fuertemente influenciado por las experiencias vividas en Chile, buscó aplicarlas de alguna manera en el Perú. Dictó seminarios sobre instrumentación y composición, asumió luego las cátedras de composición y orquestación en la Escuela Nacional de Música, donde también fundó el Taller de la Canción Popular. En éste buscó aplicar sus experiencias adquiridas en Chile en su trabajo con músicos populares, y ofrecer una alternativa a la música comercial que tuviera raíces en las tradiciones del país. Esta experiencia fue importante para los músicos participantes, pero encontró oposición entre algunos profesores de la institución. (Tello 2001, 10; Vásquez y Martínez 2000.) En el período 1968–1975 Garrido-Lecca no escribió obras para orquesta.

Rodolfo Holzmann (1910–1992) publicó en estos años cuatro obras de musicología. Desde 1964 trabajó como jefe del servicio musicológico de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. En 1966 se publicó una colección de melodías tradicionales transcritas por Holzmann de grabaciones propias y de terceros, *Panorama de la Música Tradicional del Perú* (Ministerio de Educación 1964), que incluye melodías de las tres regiones geográficas peruanas, buscando una representatividad de diversas zonas del país. En su prólogo, Holzmann (1966, 10) afirma que halló en estas melodías sorprendentes irregularidades en la estructura de las frases y en las fórmulas rítmicas, riqueza en el uso de la variación, que se puede oír en casi todas las canciones elegidas, y una enorme variedad de formas, especies y tipos.

Pinilla (1985, 170) opina que el estilo de Holzmann en esta década evolucionó del contrapunto neoclasicista hindemithiano hacia una expresividad más personal. El choque entre la tradición centroeuropea de neoclasicismo y dodecafonía clásica y las variadas expresiones musicales de la nueva patria se hacen evidentes en las composiciones de Holzmann. Pinilla observa en él cierto “dualismo, que le permite escribir en el mismo año de 1966 dos obras tan distintas como la *Dodedicata*, que está escrita con la técnica dodecafónica, y la *Tripartita peruana*, en cuyas tres piezas parece utilizar cierto sistema modal-tonal-politonal” junto a material indígena o popular. Esta observación de Pinilla revela cierta tensión o contradicción no resuelta en la obra de Holzmann, quien parece conservar una jerarquía entre la música de origen europeo y la música popular peruana, cuyas riquezas descubre no sin cierto asombro.

Tripartita peruana (1966) fue compuesta el mismo año en que aparece la colección de melodías tradicionales editada por el compositor. Holzmann realizó también una versión para piano de las melodías del álbum. El nombre de la composición se refiere a las tres regiones geográficas del Perú. Está compuesta por tres movimientos, cada uno basado en una melodía de la colección: I, Sierra: *Dansaq*, basado en la melodía 11; II, Montaña: *Cantos Shipibos* en la 41 y III, Costa: *Alcatraz* en la 39.

La primera pieza es una danza de tijeras de Ayacucho. En ella el bailarín se acompaña a sí mismo con el ritmo de las tijeras (instrumento compuesto por dos piezas de acero), además de la música que tocan un violín y un arpa. La melodía original empieza pentatónicamente con las notas [re-fa-sol-la-do], pero luego cambia a re menor y modula después a mi menor. El compás es de 2/4 con algunos compases añadidos de 3/4 o 5/8. Holzmann ha conservado la melodía y los ritmos originales, agregando una introducción de la

percusión y cambiando la tonalidad. La armonía se basa en cuartas y quintas, siendo el acorde básico la quinta si₂-fa de los timbales y el xilófono. Al terminar la melodía original, Holzmman continúa desarrollando los motivos hasta regresar a la tonalidad inicial.

La segunda pieza está compuesta por dos melodías de origen amazónico. El compositor agrega un acompañamiento de acordes largos con sordina en las cuerdas y dobla la melodía a la octava en la flauta, el oboe y el fagot. A la segunda melodía pentatónica, que empieza en la letra de ensayo K en los violines, le agrega otra voz que se conduce en ritmo sincopado junto a la primera, primero en la viola y luego en el chelo. La pieza es corta y de una escritura simple.

La tercera pieza, *Alcatraz*, es una danza de la población afroperuana de Lima. Holzmman ha conservado de la pieza original la tonalidad, la línea del bajo y las figuras de percusión, y únicamente ha instrumentado la danza para orquesta. *Tripartita peruana* es un ejemplo del interés de Holzmman por la música tradicional y popular, así como una demostración de su escritura para orquesta. La intención de difundir la música tradicional y popular tal vez haya sido la que motivó al compositor, lo cual explicaría que las melodías hayan sido variadas muy poco, básicamente orquestadas y armonizadas.

En 1966 Holzmman compuso dos obras orquestales más, la *Suite sinfónica* y la segunda sinfonía. El resto de su producción en el período se limita a los *Perucánticos* (1965), quince piezas para coro mixto a capella, nuevamente sobre melodías tradicionales. En cambio, Holzmman se concentró en la investigación: en 1968 apareció una de sus obras musicológicas principales, el libro *De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana*.

Holzmman retomó la composición orquestal en 1974, luego de establecerse en Huánuco el año anterior, componiendo cinco obras para orquesta en dos años. Estas obras incluyen nuevamente algunas de estilo internacional con uso de dodecafonía y nombres sin referencias nacionales como *Introitus et contrapunctus*, y otras con referencias locales y nacionales como *Sinfonía Huánuco* y *Concierto calicanto*.

Francisco Pulgar Vidal (Huánuco 1929) conoció en su ciudad natal andina la riqueza de las artes populares de la región, antes de mudarse a Lima a los 11 años. Sobre su medio musical en la infancia y juventud el compositor cuenta la impresión que le causaron los danzantes de las provincias de Húanuco que llenaban la ciudad durante las fiestas, y el lujo de sus vestidos adornados de plata y oro. (Vásquez y Martínez 2000, 1.)

Sus estudios de violín se iniciaron en la adolescencia, al comprar su madre un violín a un amigo de la familia y “que venía con profesor”: Mariano Béjar Pacheco, compositor, instrumentista y director de orquesta. Pronto copió una de las *Andinolas* de su profesor, y éste fue el primer contacto que tuvo con composiciones peruanas. Al poco tiempo, Pulgar Vidal empezó a componer, sin conocer aún la existencia del conservatorio. (Vásquez y Martínez 2000, 2.)

Posteriormente Pulgar Vidal tomó clases de piano con Gustavo Leguía y de teoría y solfeo con Carlos Sánchez Málaga, e ingresó al Conservatorio Nacional de Música en 1949 a la especialidad de fagot. Entre 1951 y 1955 estudió composición con Andrés Sas, y en Bogotá en 1957 con Roberto Pineda Duque. Se recibió como profesor en el Conservatorio Nacional y

en la Universidad de San Marcos, donde estudió leyes, literatura y arte. Pulgar Vidal ha trabajado como profesor en el Conservatorio Nacional, y en 1960 editó cinco libros de música para enseñanza a nivel escolar, que fueron reeditados en varias oportunidades.

Pulgar Vidal presentó sus primeras obras en los años 50, cuando eran para él modelos importantes los compositores de la segunda escuela vienesa y Stravinsky, sobre todo la *Consagración de la Primavera*. En 1954 obtuvo el Premio Nacional de Fomento a la Cultura “Luis Duncker Lavalle” con su Cuarteto de cuerdas nro. 1, y en 1959 lo volvió a obtener por su Sonata para piano. Pulgar Vidal escribió su primera obra para orquesta de cuerdas en la década del 50 (*Suite Mística*, 1956).

En la década del 60 visitaron Lima entre otros Stravinsky, Boulez y Nono. Pulgar Vidal percibió esta época como una de anarquía absoluta, debido a la prohibición de los principios hasta entonces creídos eternos: la melodía, la armonía y la forma. (Pulgar Vidal y Campos 1997, 57–61.) Sus obras orquestales de los 60 son *Taki nro. 1* (1960) y la primera sinfonía *Chulpas* (1968). Además, compuso en este período obras para piano, canciones, obras para coro y para piano y violín.

Pinilla ha analizado brevemente *Taki nro. 1* para piano (versión original de la obra orquestal), compuesta de piezas en forma de suite inspiradas en el folclor de la sierra, considerando que continúan la tradición de T. Valcárcel, Sas y Holzmänn. Pinilla (1980, 588) describe sus principales características: una escritura diatónica con constantes contrapuntos entre ambas manos y armonías “tonales y modernas”, y un alternar de compases como (2/4 + 1/4), 2/4 simple, 9/8, 6/8 y 6/8=3/4.

El compositor no ha utilizado citas directas de la música popular, pero reconoce que los ritmos populares son el elemento que mejor se funde con su propio lenguaje compositivo (Pinilla 1985, 180). Pulgar Vidal ha dicho también, que no posee “un oído musical tonal común”, sino que su intuición lo lleva más en dirección de lo modal, y no descarta que esta tendencia provenga de la influencia de la música popular (Vásquez y Martínez 2000, 3–4).

Francisco Pulgar Vidal escribió en la segunda etapa del período estudiado la cantata *Apu Inca* (1970) y la Suite 5 para cuerdas (1975) e importantes obras vocales: además de *Apu Inca*, las obras a capella *Tres poemas líricos* y *Los Jircas*, en las que utiliza contrapunto, glissandos, apoyaturas, trémolos y polirritmos variados. (Pinilla 1985, 179.) Según Padilla (1998, 235) el lenguaje de Pulgar Vidal es cercano al atonalismo, si bien tiene momentos cercanos al mundo de los cuartetos de Bartók; también utiliza microintervalos ocasionalmente. Padilla considera a Pulgar Vidal como a un modernista moderado.

Pulgar Vidal expresa en su música una intuitiva conexión con la música popular, ya sea andina o costeña, que partiendo directamente de la imagen sonora lo lleva hacia unos u otros medios técnicos. En la música de Pulgar Vidal son inseparables los elementos de origen europeo y los nativos. Los medios son los de la tradición occidental, al igual que la función de la música y su notación. El color armónico, la melodía y la rítmica están enraizados en la música andina, criolla o afroperuana, pero en aquella que es ya en sí misma producto de un mestizaje. Otro elemento importante es el literario. Pulgar se identifica con Vallejo, el poeta

peruano mestizo y andino, que escribe en castellano. Los títulos y textos de las obras de Pulgar Vidal hacen referencias constantes a la realidad peruana, ya sea a su cultura musical, a su historia o a su poesía.

El título de la sinfonía *Chullpas* se refiere a las construcciones funerarias en forma de torre de planta cuadrada o redonda, que fueron construidas en algunas regiones del Perú prehistórico. A ellas se podía entrar sólo arrastrándose por una pequeña puerta que se encontraba situada en la dirección del sol. La música de Pulgar Vidal se inspira, según el compositor, en el ambiente espiritual de estos monumentos.

La obra, estrenada en el Perú en 1969, consta de cinco estructuras sinfónicas de forma libre que se tocan sin intermedios, no correspondiendo al modelo clásico de sinfonía. Pinilla (1985, 179) considera ésta como una de las obras más importantes de Pulgar Vidal, cuya música se mueve entre la atonalidad y la politonalidad, y cuya fuerza proviene de los ritmos andinos. Otros elementos de la música popular andina son el uso abundante de apoyaturas, los temas de cuatro o cinco notas, y el pulso dancístico que varía mediante sínkopas, hemiolas y tresillos.

El lenguaje moderno de Pulgar Vidal se manifiesta en la armonía donde predominan las segundas superpuestas, recordando la politonalidad sugerida por Pinilla o a la modalidad mencionada por el mismo compositor. Estos acordes y los ostinatos le dan por ratos a la obra un carácter primitivo, que la acerca a Bartók y a ciertas obras de Chávez o Villa-Lobos. El tratamiento de la armonía distingue a Pulgar Vidal del estilo indigenista, que utiliza una armonía tonal mucho más tradicional.

Pulgar Vidal usa los instrumentos de la orquesta en grupos, generalmente las cuerdas o las maderas, en unísono rítmico en forma de bloques; excepcionalmente construye campos sonoros con glissandos en las cuerdas. Utiliza diferentes técnicas instrumentísticas como armónicos, *legno battuto*, *sul ponticello*, *sul tasto*⁹⁸, pizzicato y pizzicato a la Bartók; en los vientos utiliza sordinas diversas, glissandos y *frullato*⁹⁹. La notación es tradicional y la medida de compás permanece constante durante secciones enteras de la obra.

Edgar Valcárcel Arze (1932) nació en Puno. Desde pequeño su medio ambiente musical incluyó música popular puneña, cantos en aymara y quechua, y música clásica occidental: en casa, sus padres tocaban en el piano sinfonías de Beethoven a cuatro manos. Su padre fue su primer maestro de piano. De niño, Edgar tuvo la ocasión de tocar para su tío, el compositor Theodoro Valcárcel, y este encuentro dejó en él una fuerte impresión: más tarde reconocería en Theodoro a un modelo para su propio quehacer de compositor (Valcárcel 1998, 3–4, 9).

Valcárcel cursó sus estudios escolares en Puno y Arequipa y luego estudió algunos años en la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Lima. Ya en la adolescencia había escrito algunas composiciones alentado por su padre. En Lima inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, donde fueron sus maestros Inés Pauta en piano y Andrés

⁹⁸ Golpear la cuerda con la parte de madera del arco; tocar con el arco cerca al puente; y tocar con el arco sobre la tastiera.

⁹⁹ Técnica instrumental de trémolo labial en los instrumentos de viento.

Sas en composición. Valcárcel define como un hito importante en su carrera el concierto de obras de jóvenes compositores organizado en la Universidad de San Marcos en 1951. (Id., 1–2, 13.) Edgar Valcárcel recibió el Premio Nacional de Música “Luis Duncker Lavalle” en 1956 y 1965. Recibió además el premio del Coro del Estado en 1965 y el de la Universidad de San Marcos en 1967. Desde 1965 hasta 1985 Valcárcel trabajó como profesor de composición en el Conservatorio Nacional de Lima.

La década de los 60 fue de gran actividad para Valcárcel. Graduado en 1960 del Conservatorio Nacional como pianista y compositor, siguió estudios de postgrado en composición en el Hunter College de Nueva York con Donald Lybbert de 1960 a 1962; allí entabló amistad con el compositor argentino Alberto Ginastera. Al año siguiente (1963–1964) Valcárcel realizó cursos de perfeccionamiento en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, Argentina, con Ginastera, Copland, Malipiero, Messiaen, Dallapiccola, Maderna y Asuar. (Valcárcel 1998c; Vinton 1974.) Valcárcel destaca (2003) las enseñanzas de Ginastera y Malipiero en técnica serial, análisis e instrumentación, y de Dallapiccola en orquestación y búsqueda del color por sí mismo, y no la orquestación por familias como se le había enseñado en su juventud en el conservatorio.

Algunas obras de compositores contemporáneos que influyeron en Valcárcel fueron el *Quaderno musicale di Annalibera* de Dallapiccola; *Hodograph I* (1959) de Earl Brown; *Threni* de Penderecki; los *Etudes Australes* de Cage y la producción de Ginastera y Malipiero. También fueron importantes para él el concepto de la música como arte espacial y los pensamientos de Iván Wyschnegradsky sobre tiempo y espacio musicales. (Valcárcel 2003.)

Valcárcel ha manifestado que, luego de la etapa académica, en 1963 se inicia para él una fase de ponerse al día con las últimas corrientes y técnicas en Argentina y Estados Unidos un baño de información que continúa hasta principios de la década de 1980. (Valcárcel 1998.) Por otro lado, le impresionaron las propiedades acústicas de instrumentos tradicionales como de la flauta andina de madera llamada *tarka*, que al ser tocada hace oír fuertemente los armónicos además del sonido base. Las obras de este período reflejan un espíritu experimental, pero, según el compositor, también la influencia de la música puneña está presente de alguna manera. (Valcárcel 2003.)

En 1966–1968 Valcárcel recibió dos becas de la Fundación Guggenheim, que le permitieron efectuar estudios de composición electrónica en la Universidad de Columbia-Princeton con Vladimir Ussachevsky y Alcides Lanza, al mismo tiempo que enseñaba contrapunto en el Hunter College de Nueva York. Edgar Valcárcel es uno de los compositores peruanos pioneros en realizar obras electrónicas y electroacústicas.

El compositor declara que su generación se formó escuchando los ensayos de la OSN en el Teatro Municipal, de manera que su propio pensamiento musical es sinfónico. (Valcárcel 2003.) Su primera obra orquestal es el primer concierto para clarinete (1959). La producción orquestal de Valcárcel en la década del 60 comprende el estudio sinfónico *Queñua* (1962); la Misa con texto latino para coro mixto, coro de niños y orquesta (1963); *Cantata para la noche inmensa* para barítono, coro masculino y orquesta (texto Pablo Neruda, 1964); *Canto coral a*

Túpac Amaru (I) para soprano, barítono, coro mixto y orquesta (texto de Alejandro Romualdo, 1965); *Aleaciones* (1966) y el concierto para piano (1968).

Edgar Valcárcel fue en las décadas del 60 y 70 una de las figuras más representativas del vanguardismo peruano. Escribió en estos años gran número de obras de cámara, para piano y corales, incluyendo uso de aleatoria, electrónica, amplificación o cintas. Entre las técnicas novedosas para la época Valcárcel utilizó además la ambientación (definiendo la distribución de los músicos en el espacio, las luces, etc.). Entre sus obras más importantes de este período y a la vez de toda su producción están el concierto para piano (1968), y la serie *Checán*¹⁰⁰ que incluye a *Checán II* para orquesta (1970).

Ya en los nombres de las obras revela Valcárcel su cercanía a la cultura andina por un lado, y a la tradición musical de origen europeo por otro. Los nombres o subtítulos en quechua o aymara, los textos sobre temas andinos y los temas de música popular andina como los huaynos, reflejan su afán de identificación con la cultura andina. Valcárcel ha utilizado material armónico, tímbrico o melódico de origen puneño como material de trabajo estructural (Pinilla 1985, 184–185). La identificación de Valcárcel con la cultura puneña y su valoración como punto de partida de su propio trabajo compositivo se hace evidente en los escritos del compositor (Valcárcel 1965, 1986 y 1994). La relación con la tradición musical europea-occidental se observa a su vez en los homenajes a compositores, en la utilización de temas de Bach y otros maestros y en títulos como madrigal, coral, sinfonía o concierto. Por último nombres como *Dicotomías*, *Fisiones* o *Antimemorias* sugieren el aspecto modernista igualmente importante en su obra. Su lenguaje es atonal y por momentos serial, con frecuente uso de la aleatoria; en algunas obras se acerca al happening (Padilla 1998, 236). En su identidad de compositor se distingue el elemento puneño, el latinoamericano y el internacional; el nacionalismo ideológico está ausente en Valcárcel.

Una obra de relevancia de este compositor es *Hachaña Ma' Karabotasaq* (Responso a un kara-botas) para soprano y orquesta (1973), sobre un poema de Alberto Valcárcel. Según Gutiérrez Upegui (1997, 109), el lenguaje armónico de la obra es atonal, correspondiendo en sonoridad a los clusters disonantes que se crean en la música puneña al tocarse zampoñas en conjunto.¹⁰¹ En la obra existen tres elementos temáticos: la melodía de un huayno puneño, la melodía gregoriana del Dies Irae y una cita de un canto popular a Túpac Amaru. De la frase del huayno Valcárcel deriva su material básico, formado por segundas y terceras menores, con las cuales construye una serie dodecafónica básica. En el tratamiento de la voz Valcárcel utiliza efectos como *Sprechgesang* y *bocca chiusa*.¹⁰² Otras técnicas modernas utilizadas en la obra son la aleatoriedad y la notación gráfica. En opinión de Gutiérrez Upegui (id., 149) el compositor demuestra en esta obra gran variedad de medios técnicos y expresa un homenaje a la cultura aymara.

¹⁰⁰ *Checán I* (1969) para maderas, *II* (1970) para orquesta, *III* (1971) para orquesta de cámara y *IV* (1973) para coro mixto.

¹⁰¹ Esta heterofonía está causada por los instrumentos de tamaño diferente (ver cap. 3).

¹⁰² Técnica vocal intermedia entre el habla y el canto; canto con la boca cerrada.

César Bolaños (Lima, 1931) estudió piano en el Conservatorio Nacional y composición con Sas en Lima y luego en la Mannhattan School of Music (1959), el RCA Institute of Electronic Technology de Nueva York (1960–1963) y en el Instituto Di Tella de Buenos Aires (1963–1964). Allí permaneció hasta 1970, principalmente dedicado a la música electrónica y a la docencia de composición y música electrónica. Bolaños ha sido el primer compositor peruano en escribir principalmente música electrónica y por medio de computadoras (Padilla 1998, 236). Su obra *Intensidad y altura* para cinta magnética (1964) fue la primera obra electrónica peruana estrenada en el país en 1965.

Su obra juvenil incluye las obras orquestales *Ensayo 1956* para cuerdas, *Homenaje al Cerro San Cosme* (1957) y entre las posteriores está la *Cantata Solar* con coro, solistas y cinta (texto de Raquel Jorodowsky, 1963). (Quezada Macchiavello 1999d; Pinilla 1985, 181.)

Bolaños ha utilizado en pocas ocasiones melodías populares o tradicionales (*Huaquero*, *Immanispatak*) o sugerido sus elementos en forma indirecta (*Danza mestiza*). Su intención principal, afirma, es expresar el ambiente social en el que vive; esto se intenta, por ejemplo, con el uso paralelo de instrumentos tradicionales (antaras), populares (guitarra eléctrica) y tecnología moderna. (Pinilla 1985, 181.) Además de la música electrónica y mixta, la música de cámara y escénica de Bolaños fue importante en esta década, utilizando combinaciones novedosas, elementos de música electrónica, visuales, movimiento y aleatoria. Esto lo convierte en un pionero del área del teatro musical peruano, aunque lamentablemente sus obras no han sido puestas en escena en el medio peruano en muchas décadas. El no usar la orquesta sinfónica tradicional es también una manifestación de la actitud antitradicionalista del compositor.

En Argentina, Bolaños realizó también proyectos de investigación sobre música y electroacústica y sobre música por medios cibernéticos, y escribió un libro sobre *Técnicas de montaje audiovisual* (Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1969). De regreso en Lima realizó investigación musicológica en el Instituto Nacional de Cultura, en la Oficina de Música y Danza (1974–1978) y sobre los instrumentos musicales arqueológicos en el Museo Nacional de Arqueología y Antropología, convirtiéndose en uno de los principales investigadores de la música precolombina y de arqueología musical. (Pinilla 1985, 181–182; Padilla 1998, 236, Quezada Macchiavello 1999d, 3–6.)

En este período Bolaños ya no escribió música orquestal, con excepción de *Ñacahuasu* (A los que mueren luchando por sus ideales) con texto del diario del Che Guevara, para 21 instrumentos y recitador con amplificación electrónica e iluminación (1970). Sobre esta composición, Bolaños dice “... los instrumentistas oficiaban de dialogantes. Era como una guerrilla, dialogaban todos, se repartían palabras, había luces, linternas, ruidos” (Martínez y Vásquez 2000c).

Gradualmente, debido a las circunstancias difíciles para el compositor y a la crisis estética causada por el alejamiento de la música artística del público, Bolaños dejó de componer. Posteriormente, analiza como la causa fundamental para ello la ausencia de una comunicación con el público, que sí se da en la música popular, además de la falta de posibilidades materiales de supervivencia para el músico académico, empeorada por la falta

de apoyo de los gobiernos a la cultura. Bolaños plantea volver a tomar la música popular como punto de partida para la composición académica, de manera que pueda comunicarse con la mayoría de personas. (Martínez y Vásquez 2000c.)

Leopoldo La Rosa (Lima, 1931) estudió en el Instituto Bach y en el Conservatorio Nacional de Música y luego dirección de orquesta y órgano en Europa con varios maestros. La Rosa participó en el movimiento de vanguardia en Europa, tomando parte en 1959 en un concierto llamado *Rumori alla Rotonda* en Milán, Italia, junto a Cage, Hidalgo y Marchetti con dos obras suyas. La Rosa introdujo la música aleatoria en Lima con sus obras *Música 1960 I*, *Rosmanyá I*, 2 y 3 y *Música 1964*. Además, ha estrenado en el Perú como director gran cantidad de obras modernas y contemporáneas, tanto peruanas como latinoamericanas y europeas, y fue en este período un importante promotor de la música de sus colegas. (Pinilla s.a., 605; 1985, 186; González 1994, 96.)

Leopoldo La Rosa no escribió otras obras orquestales en estos años luego de *Andes 1969*, pero su música de cámara se interpretó en varios conciertos del Grupo Nueva Música y en otros conciertos. Su estilo, aleatístico y con elementos de happening, no encontró mucha comprensión en la crítica local.¹⁰³ Además de este rechazo de la crítica, la general reacción frente a la vanguardia y el nacionalismo fomentado por el gobierno militar, unidos a la falta de oportunidades materiales, influyeron en su trabajo de compositor. La Rosa se dedicó principalmente a su trabajo de director de orquesta y de organista.

Armando Guevara Ochoa continuó componiendo profusamente; entre sus obras para orquesta de estos años están *Suite peruana* (1960), *Sinfonía Los Andes* (1960) al gran Mariscal Ramón Castilla, *Danzas latinoamericanas* (1960), y *Salccantay* (1965). Su estilo continuó afianzado en el nacionalismo indigenista. Guevara Ochoa se dedicó también a la música popular y a la música para cine. La orquesta es su medio predilecto, por el cual busca darle una categoría universal al huayno (Guevara 2005).

Luis Pacheco de Céspedes estrenó sus últimos ballets en la década de los 70, continuando, en la misma línea de su amplia producción anterior, con temas nacionales en un estilo neoclásico con rasgos indigenistas.

Otros compositores activos en este período son Jaime Díaz Orihuela, Luis Iturrizaga, **Armando Sánchez Málaga** (Lima, 1929), José Belaúnde, Olga Pozzi Escot, Luis Antonio Meza, Manuel Rivera Vera y Alejandro Bisetti.

Algunos de ellos radican en el extranjero (Iturrizaga en Alemania, Pozzi Escot en los Estados Unidos de Norteamérica). Iturrizaga estudió en Lima y en Madrid y luego se perfeccionó con Boris Blacher en Berlín, donde reside desde 1958. Ha estrenado y

¹⁰³ El comentario firmado por L.A.M. [Luis Antonio Meza] en *El Comercio*, 28.08.1968, sobre su *Música para percusión 4* dice: "llegamos a otra faceta, lamentablemente muy diferente, de la Rosa. [...] lo malo del caso, es que suele tomar las cosas por el lado más adjetivo y persiste en un afán verdaderamente trasnochado a estas alturas de 'épater le bourgeois', que en este caso preciso, tuvo el efecto de causar risas, si bien contenidas, ya que nuestro público es increíblemente sufrido [...]. Por lo demás su 'obra' ni siquiera estuvo bien realizada (por él mismo), ya que si la Rosa ejecutó muy cuidadosos 'pianissimos' en los diversos cacharros que distribuyó por todo el escenario, incurrió en el descuido de caminar en mezzo forte, con la consiguiente mortificación para Enrique Pinilla, quien con su fidelidad habitual, grabó para la posteridad todo el 'concierto', incluyendo los taconeos del peripatético director."

publicado varias obras, entre ellas *Piezas para orquesta* de estilo dodecafónico. Pozzi Escot compuso obras aleatorias y puntillistas para orquesta, conjuntos de cámara y voz. Fue coautora del libro *Sonic Design: The Nature of Sound and Music* (1976) con Robert Cogan. (Pinilla 1980, 604; 1985, 186.)

Algunos de los compositores de esta época se han dedicado principalmente a otras actividades, como Meza (periodista, abogado, director de orquesta y pianista) o Sánchez Málaga (director de orquesta, investigador y maestro).¹⁰⁴ Rivera Vera estudió violín y composición en el Conservatorio Nacional de música y trabajó como musicólogo de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ha compuesto para orquesta sinfónica, de cuerdas, música de cámara, canciones y obras para piano. Bisetti es autodidacta y su producción es romántica, habiendo escrito para piano, voz y conjuntos de cámara. (Pinilla 1980, 604–605; 1985, 186; González 1994, 96.)

Jaime Díaz Orihuela estudió en los conservatorios de Lima y Madrid. Trabajó como director de la Escuela Regional de Música de Huánuco. Ha escrito *Lírica* para orquesta, *Rapsodia arequipeña* para piano y orquesta, *Cantata para la ciudad caudillo* para vientos, percusión, coro y solistas; un cuarteto, canciones y obras para piano. (Pinilla 1980, 603.)

José Belaúnde Moreyra ha estudiado composición y dirección en cursos en Lima, Nueva York, Berlín y París. Ha trabajado como director de la Orquesta Sinfónica Nacional y fundado la orquesta Ars Limenses. Ha compuesto cuatro minués para orquesta, obras para piano y otros instrumentos. Emplea un estilo neoclásico y neoromántico. (Id., 604–605.)

5.3.2. Generación de los 60 y 70

Los compositores pertenecientes a esta generación estudiaron en su mayoría con Iturriaga, Valcárcel y Garrido-Lecca. Algunos siguieron cursos en el extranjero, pero con menor frecuencia que los compositores de la Generación del 50. Su número de componentes es menor, reflejando la recesión económica que afectó al país y la crisis del sector académico musical y sus instituciones. Estilísticamente, esta generación es heterogénea como la anterior.

Walter Casas Napán (Cañete, 1938) estudió piano, educación musical en el Conservatorio Nacional de Música, y composición con Enrique Iturriaga. Ingresó a trabajar a la oficina de música y danza del departamento de promoción cultural del Instituto Nacional de Cultura, entre 1973 y 1975. Luego se dedicó a la docencia en la Escuela Nacional de Música. Ha escrito para orquesta *Introducción a la marinera* (1973), *Simón Bolívar* (solistas, coro y orquesta) y *Anta karana* (órgano electrónico y cuerdas, 1973). También ha escrito varias obras para conjuntos menores. Su estilo es, según Pinilla (1985, 197), generalmente atonal, cromático y aleatorio. Para Padilla (1998, 236–237), la obra de Casas varía de la dodecafónica a la aleatoriedad y de lo tonal a lo atonal, con predominancia de las técnicas aleatorias. En *Ranrahirca* utiliza notación gráfica y electrónica.

¹⁰⁴Meza ha escrito *Obertura sobre un tema popular* para orquesta, *Concertino* para cuerdas, quinteto para cuerdas y piano, dos cuartetos de cuerdas, *Hermoso fuego* para voz y guitarra (texto de Manuel Moreno Jimeno) y obras para piano. Sánchez Málaga ha compuesto *Allegro* para orquesta, *Preludio y fuga* para trío de cuerdas, *Madrigales* para coro y *Danzas y canciones populares* para coro. (Quezada 1999e.)

Pedro Seiji Asato (Lima, 1940) estudió en Lima con Iturriaga, Holzmann, Valcárcel, y Garrido Lecca, y siguió un curso de música electrónica en México. Se graduó en 1975, y en 1986 obtuvo el título de Profesor de Composición. Trabaja en el Conservatorio Nacional de Música como profesor de cursos teóricos, composición y análisis. También ha enseñado historia de la música y de la ópera en el Instituto Altamira, realizado conferencias sobre análisis y comentario de óperas y participado en numerosos coros y en temporadas de ópera.

La producción de Asato consiste en numerosas obras para coros (tanto a capella como con conjuntos instrumentales), varias obras de cámara incluyendo una para cinta y percusión, obras orquestales y una ópera. Seiji Asato experimentó con el lenguaje dodecafónico y serial en los años 70. Entre sus obras más importantes de la época Pinilla menciona *Quasar IV* (dos pianos y contrabajo) “de factura vanguardista” y *Ultrafanía* para orquesta de cuerdas y percusión (1972). (Pinilla 1985, 197.)

Alejandro Núñez Allauca (Moquegua, 1943) se inició en la música como acordeonista e improvisador desde niño. En la adolescencia empezó a escribir sus propias composiciones, de manera intuitiva y utilizando material folclórico (*Preludio y Danza Peruana* nros. 1 y 2) o virtuosístico para el acordeón, tales como la *Fantasia Castelfidardo*. En 1961 Núñez Allauca ingresó en el Conservatorio Nacional de Música y el mismo año ganó el primer premio en el V Concurso Nacional de Acordeón. Estudió violonchelo en el Conservatorio Nacional de Música de Lima y composición con Sas. Su estilo de esta época fue tonal, como en la obra coral *El alba* (1965) y en la suite orquestal *Koribeni* (1967), donde utiliza material proveniente de la música andina. Entre 1965 y 1966, cuando egresó del Conservatorio, Núñez Allauca investigó por su cuenta las corrientes musicales del siglo XX, al no haber un curso de música contemporánea en el Conservatorio. Para esto lo ayudaron sus colegas Valcárcel (entonces en Nueva York), Cubillas (en Buenos Aires) y Pinilla (entonces trabajando en la Casa de la Cultura) proporcionándole partituras y grabaciones. (Núñez Allauca 1969.) Dos de sus obras de estos años, de un carácter distinto a las anteriores al no ser tonales y experimentar con aleatoria, escritura gráfica, alturas indeterminadas, nuevas sonoridades, uso de ruido y otras técnicas como el uso de cintas a diversas velocidades, le valieron una beca ganada por concurso para estudiar en el Instituto Di Tella de Buenos Aires con Francisco Kröpfl, Gabriel Brnčić y Gerardo Gandini desde 1969.¹⁰⁵ (Núñez Allauca 1969.) Núñez Allauca residió entre 1972 y 1973 en los Estados Unidos, donde trabajó como concertista de acordeón y no escribió composiciones orquestales.

Teófilo Álvarez (Trujillo, 1944) estudió en el Conservatorio Regional de Música del Norte “Carlos Valderrama” de Trujillo y trabajó como primer clarinete en la orquesta sinfónica de la misma ciudad; compuso inicialmente música para teatro y para su propio instrumento, iniciando en estos años también su obra orquestal. (Pinilla 1985, 198.) Álvarez

¹⁰⁵ Entre sus obras vanguardistas anteriores a su estadía en Buenos Aires están *Salmus 100* para coro mixto, *Diferenciales 1 y 2* para piano, *Fisuras* para dos flautas, *Móviles* para acordeón solo, trío de vientos y *Variables para 6 y cinta magnética* (1968), donde trabaja con material obtenido al grabar sonidos de respiraciones, silbidos y otros similares. (Núñez Allauca 1969.)

utiliza un lenguaje tonal y ocasionalmente material proveniente de la música popular; también ha escrito música popular e incidental.

Douglas Tarnawiecki (Lima, 1948) hijo de la directora de coros Jean Tarnawiecki, estudió en la Escuela Nacional de Música con Iturriaga y se graduó en composición y dirección coral en 1973. Gracias a una beca Fulbright continuó sus estudios en composición en la Eastman School of Music de Rochester recibiendo la maestría en 1977. Ese mismo año viajó a Grecia para trabajar con la UNESCO en un proyecto de investigación musical. Su obra orquestal de estos años incluye *Aurora I* para clavecín amplificado y orquesta y *Génesis*. (Pinilla 1985, 198.)

Aurelio Tello (Cerro de Pasco, 1951) estudió con Iturriaga, Valcárcel y Garrido Lecca; también se formó como musicólogo y director de coros. Su obra de la década de los 70 incluye numerosas obras de cámara, para instrumentos solistas y vocales. Participó en los talleres de la Canción Popular y de Investigaciones Musicales de la Escuela Nacional de Música (hoy CNM) en 1974 y 1975. (Pinilla 1985, 199.)

Algunos de los compositores activos de esta generación, pero que escribieron música sólo en una época, debido a las difíciles condiciones para la práctica de la composición, se mencionan a continuación.¹⁰⁶ **Oscar Cubillas** (Lima, 1938), estudió en la Escuela Nacional de Música, en el Instituto Superior de Arte Dramático y luego en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Sus obras son *Atlántida* para orquesta, *Homenaje a M. L. King* para percusión y un cuarteto de cuerdas. El médico **Rafael Junchaya Gómez** (1939), alumno de Iturriaga, escribió para orquesta *Música para una farsa* (1966, Premio Fomento a la creación musical de la Universidad de San Marcos en 1967) y la suite infantil *Ollantaycha* (1975), obras de cámara y corales. **Jorge Chiarella** (1943) escribió partituras para teatro, su ocupación principal. Igualmente **Adolfo Polack** (1944) sólo ha compuesto música escénica. **Luis David Aguilar** (Lima, 1950) estudió con Iturriaga en la Escuela Nacional de Música de Lima y sociología en la universidad de San Marcos. En los años 70 se dedicó intensamente a la composición, pero en los 80 su interés se centró en el cine, teatro y publicidad. Entre sus obras Pinilla (1985, 198) cita obras de cámara, corales y la suite sinfónica *El pájaro azul*. (Pinilla 1985, 196–198; 1980, 607–610.)

Además de estos compositores, Pinilla (1985, 196) menciona a **Jaime Delgado Aparicio** (1943–1983), intérprete y compositor de jazz, que compuso la suite *Evocación* sobre temas de la historia peruana, y a **Isabel Turón de Núñez** (1932–1974), española de nacimiento, ambos desaparecidos prematuramente. Turón de Núñez estudió con Edgar

¹⁰⁶ Haciendo un paralelo con la historia del rock peruano, éste alcanza según Cornejo (2002, 36) su etapa de madurez en los primeros años del gobierno militar entre 1968 y 1972, luego de lo cual ingresa en una espiral descendente: se cierran los espacios de difusión, los conciertos se hacen cada vez más infrecuentes, la producción discográfica disminuyó considerablemente y los grupos fueron desapareciendo sin que surgiera un intercambio generacional consistente. El discurso antiimperialista de la dictadura militar fue el pretexto para endurecer paulatinamente las medidas contra el rock, que era considerado alienante. Así, se prohíben las matinales, se confiscaron los medios masivos de comunicación y se volvió imposible la importación de equipos e instrumentos; la política no alineada causó el aislamiento de la escena internacional, que culmina en la prohibición del concierto de Carlos Santana en Lima en 1971. La mayoría de músicos emigró o se dedicó a otras actividades (id.,34). Se puede observar aquí varios elementos comunes con la crisis en la música académica.

Valcárcel y compuso un concierto para piano y orquesta, además de música de cámara. **Juan Fiege** (1937), violinista y profesor del Conservatorio, ha escrito más de 30 obras, principalmente música de cámara para cuerdas (González 1994, 94). **Ewald Hesse**, director de orquesta, estudió con Edgar Valcárcel y ha compuesto obras para piano y canciones.

5.4. Obras peruanas para orquesta 1960–1975

En el catálogo de obras (Anexo 1) se incluyen varias obras sin fecha que por el año de nacimiento del autor y sus años de actividad pueden calcularse como pertenecientes a este período. Éstas son aproximadamente unas 40 obras de los compositores Luis David Aguilar, Teófilo Álvarez Dávila, José Belaúnde, Walter Casas, Jaime Delgado Aparicio, Jaime Díaz Orihuela, Armando Guevara Ochoa, Jorge Huirse, Luis Iturrizaga, Alejandro Núñez Allauca, Hans Prager, Adolfo Polack e Isabel Turón. Esta gran cantidad de obras sin fecha hará posible referirse sólo de manera general a estos datos estadísticos, que deberán ser revisados a medida que se recopile más información. Las obras fechadas se presentan en la tabla 4.

Tabla 4: Obras orquestales peruanas 1960–1975

año	compositor	obra
1960	Celso Garrido-Lecca (1926)	Sinfonía 1
	Armando Guevara Ochoa (1927)	<i>Danzas latinoamericanas</i>
		Sinfonía <i>Los Andes</i>
		<i>Suite peruana</i>
	Enrique Pinilla (1927–1989)	<i>Cuatro piezas para orquesta</i>
	Francisco Pulgar Vidal (1929)	<i>Taki I</i>
	Leopoldo La Rosa (1931)	<i>Música 1960 nro 1</i>
1961	Luis Pacheco de Céspedes (1895-1984)	Ballet <i>La pishta</i>
		Ballet <i>Rito de Paracas</i>
	Leopoldo La Rosa	<i>Música para orquesta</i>
1962	Celso Garrido-Lecca	<i>La imagen de una feria</i> , música para cine
	Edgar Valcárcel (1932)	<i>Queñua</i> , estudio sinfónico
1963	Celso Garrido-Lecca	<i>Laudes I</i>
	Enrique Pinilla	<i>Canto para orquesta nro 1</i>
	César Bolaños (1931)	<i>Cantata solar</i> (solistas, coro, orquesta y cinta; texto Raquel Jodorovsky)
	Leopoldo La Rosa	<i>Música 1963</i>
	Edgar Valcárcel	<i>Misa</i> para coro mixto, coro de niños y orquesta (texto latino)
1964	Enrique Iturriza (1918)	<i>Obertura para una comedia</i>
	Leopoldo La Rosa	<i>Música 1964 nro 1</i>
	Edgar Valcárcel	<i>Cantata para la noche inmensa</i> para barítono, coro masculino y orquesta (texto Pablo Neruda)

año	compositor	obra
	Alarco, Rosa (1913–1980)	<i>Jarana criolla</i> (Suite sobre temas criollos)
1965	Enrique Iturriaga	<i>Vivencias</i>
	Celso Garrido-Lecca	<i>Elegía a Machu Picchu</i>
	Armando Guevara Ochoa	<i>Salccantay</i>
	Enrique Pinilla	Música para la película <i>Ganarás el pan</i> de A. Robles Godoy
	Olga Pozzi Escot (1931)	Sinfonía 5 <i>Sands</i> , incluye 5 saxofones, guitarra eléctrica, 4 bombos, 17 violines y 9 contrabajos
	Edgar Valcárcel	<i>Canto coral a Túpac Amaru I</i> para soprano, barítono, coro mixto y orquesta (texto Alejandro Romualdo)
1966	Rodolfo Holzmán (1910–1992)	<i>Suite sinfónica</i>
		<i>Dedicata</i>
		<i>Tripartita peruana</i>
		Segunda sinfonía
	Enrique Pinilla	<i>Festejo</i>
		Música para la película <i>En la selva no hay estrellas</i> de A. Robles Godoy
	Edgar Valcárcel	<i>Aleaciones</i>
	Junchaya Gómez, Rafael (1939)	<i>Música para una farsa</i>
1967	Enrique Pinilla	<i>Evoluciones I</i>
	Alejandro Núñez Allauca (1943)	<i>Koribeni</i> , suite
	Meza, Luis Antonio (1931)	<i>Concerto grosso Op. 19</i> (2da. versión)
1968	Pinilla, Enrique	<i>Canto para orquesta nro 2</i>
	Pulgar Vidal, Francisco	Sinfonía nro 1 <i>Chulpas</i>
	Valcárcel, Edgar	Concierto para piano y orquesta
1969	Aguilar, Luis David (1950)	<i>Estudio orquestal</i>
	La Rosa, Leopoldo	<i>Andes 1969</i>
1970	Álvarez, Teófilo (1944)	<i>El crucificado</i> de la música incidental para la obra de teatro de C. Solórzano
	Bolaños, César	<i>Ñancahuasu</i> para 21 instrumentos, recitador, amplificación, iluminación; texto: diario del Che Guevara
	Guevara Ochoa, Armando	<i>Angamos</i>
	Núñez Allauca, Alejandro	Concierto para orquesta
	Pacheco de Céspedes, Luis	<i>Danza de Paracas</i> , ballet
	Pinilla, Enrique	Concierto para piano y orquesta
	Pulgar Vidal, Francisco	<i>Cantata Apu Inca</i> para soprano, recitador, coro mixto y orquesta, texto: elegía quechua <i>Apu Inca Atahualpaman</i>
	Valcárcel, Edgar	<i>Checán II</i>
1971	Iturriaga, Enrique	<i>Homenaje a Stravinsky</i> para orquesta sin violines ni violas y cajón solista

año	compositor	obra
	Pacheco de Céspedes, Luis	<i>Carta a Silvia</i> , ballet basado en aires antiguos de Arequipa
		<i>Danza de la luna nueva</i> , ballet
1972	Álvarez, Teófilo	<i>Festejo</i>
		Concertino para piano y orquesta
	Asato, Pedro Seiji (1940)	<i>Ultrafanía</i> para cuerdas y percusión
	Meza, Luis Antonio	<i>Obertura sobre un tema popular</i> op. 21 (segunda versión)
	Núñez Allauca, Alejandro	<i>Sinfonía ornamental</i>
	Pinilla, Enrique	<i>Suite peruana</i>
	Tello, Aurelio (1951)	Tres piezas para cuerdas
1973	Casas Napán, Walter (1938)	<i>Introducción a la Marinera</i> para cuerdas
		<i>Anta Karana</i> para órgano electrónico y cuerdas
	Valcárcel, Edgar	<i>Mákarabotasaq Hachaña (Responso a un karabotas)</i> para soprano y orquesta, texto: Alberto Valcárcel
1974	Bolaños, César	<i>Ayacucho</i> (no figura en catálogo)
		<i>Escaramuza de Corpahuayco</i> (no en catálogo)
	Guevara Ochoa, Armando	<i>Sinfonía Junín y Ayacucho</i>
	Holzmann, Rodolfo	<i>Introitos et Contrapunctus</i>
		<i>Sinfonía Huánuco</i>
		<i>La pasión del que mora en tierra</i> , cantata profana sobre textos de la Biblia para narrador, coro y orquesta
	Iturriaga, Enrique	<i>Sinfonía Junín y Ayacucho</i>
	Pacheco de Céspedes, Luis	<i>Lobos de mar</i> , ballet
	Valcárcel, Edgar	Sinfonía
1975	Alarco, Rosa	<i>Retablo de la pasión</i> para orquesta de cuerdas, flautas y coro
	Guevara Ochoa, Armando	<i>Sinfonía a la Gloria de Grau</i>
		<i>Bronce Andino</i> para violonchelo y cuerdas
	Holzmann, Rodolfo	<i>Varifórmulas: diez piezas breves sobre una serie dodecafónica</i>
		<i>Concierto de Calicanto</i> para arpa y pequeña orquesta
	Junchaya Gómez, Rafael	<i>Ollantaycha</i> , suite infantil
	Pulgar Vidal, Francisco	<i>Suite nro 5</i> para cuerdas
	Valcárcel, Edgar	<i>Coral a Pedro Vilca Apaza</i> para coro, percusión, clavecín y cuerdas

Según estos datos, escribieron música orquestal peruana de 1960 a 1967 al menos quince compositores: Pinilla (seis obras), Valcárcel (cinco), Garrido-Lecca, Guevara Ochoa, Holzmann y La Rosa (cuatro), Iturriaga y Pacheco de Céspedes (dos) y una obra de cada uno: Alarco, Bolaños, Junchaya Gómez, Meza, Núñez Allauca, Pozzi Escot y Pulgar Vidal. La mayoría de los compositores ya habían escrito para orquesta en el período anterior. Núñez Allauca y Junchaya G. son algo menores que los otros, perteneciendo ya a la siguiente

generación de compositores. Los dieciocho compositores de 1968–1975 incluyen a los jóvenes Aguilar, Álvarez, Asato y Tello. La producción total es relativamente igual a la del período anterior en cantidad: 81 obras, frente a las 74 del período anterior.

Hasta 1967, los géneros varían desde la música para cine, ballet y teatro con dos ejemplares de cada uno hasta la sinfonía con cinco. Las obras para coro, solistas y orquesta son tres. La suite es un género favorecido con siete composiciones, contando las *Cuatro piezas para orquesta* de Pinilla, la *Tripartita peruana* de Holzmann y las *Danzas latinoamericanas* de Guevara Ochoa. La mayoría, catorce, son obras con nombre propio: *Dedicateda*, *Laudes I*, etc. En este período no hay gran cantidad de obras concertantes.

Los títulos de las obras en estos primeros siete años reflejan tanto un modernismo internacional (por ejemplo *Aleaciones*, *Evoluciones*, *Vivencias*, *Música* 1963) como numerosas referencias a lo nacional (*Taki I*, *Elegía a Machu Picchu*, *Festejo*, *Canto coral a Túpac Amaru*, *Queñua*, *Suite peruana*, *Tripartita peruana*, *Jarana criolla*, *Salccantay*, *La Pishta*, *Rito de Paracas*) o lo latinoamericano (*Danzas latinoamericanas*). Existen también referencias a géneros clásicos: sinfonía, suite, obertura o cantata.

La actitud de los modernistas peruanos, en su mayoría, no fue una de rechazo absoluto a la tradición. Tampoco el antinacionalismo de los compositores europeos, causado por el rechazo a las ideologías de la segunda guerra mundial, está presente entre los compositores peruanos. Sí existió una reacción contra el nacionalismo romántico e indigenista, un abandono total o parcial de la tonalidad y una búsqueda de nuevas formas de expresión como la electrónica y el teatro musical en los compositores de vanguardia de la época: Bolaños, Casas, La Rosa, Núñez Allauca, Pinilla, E. Valcárcel. Se observa en la época un pluralismo estético que es una característica central de la música orquestal peruana hasta principios del siglo XXI. Así, junto a dicha vanguardia, el neoclasicismo sigue vigente en la obra de Holzmann, Meza, Pacheco y Sas. El nacionalismo indigenista continúa presente, sobre todo, en la obra de Guevara Ochoa y Alarco. Otros compositores como Garrido-Lecca, Iturriaga y Pulgar Vidal no abandonan totalmente los elementos de tonalidad en sus obras, pero los combinan con un uso personal de otros tipos de organización armónica (serial, modal, heterofónica) y material sonoro que se inspira en la música popular o tradicional.

Esta convivencia de técnicas, tendencias y estilos diversos se debe, entre otras cosas, a que los compositores se familiarizaron con varias corrientes a la vez y no a través de un desarrollo cronológico de una etapa o técnica a la otra. Los compositores peruanos escogieron, pues, los elementos más concordantes con el lenguaje, estilo o concepción propios, sin formar escuelas ni agrupaciones que promovieran uno u otro estilo. Varios de ellos utilizan material musical proveniente de músicas tradicionales o populares, tanto del campo como urbanas, con frecuencia dependiendo del propio lugar de origen, y reflejando la diversidad cultural de la sociedad peruana.

Según lo escrito sobre las obras orquestales de estos compositores (Pinilla 1985; Gutiérrez Upegui 1997; Padilla 1998; Petrozzi-Stubin 2001 y otros), el uso de música tradicional o popular puede adoptar distintas estrategias. Algunas de ellas revelan una influencia indirecta en el nombre o el programa de la obra y el uso de textos de autores nacionales (Valcárcel–

Alejandro Romualdo: *Canto coral a Túpac Amaru II*), sobre temas populares o indígenas, o en idiomas nativos (Valcárcel: *Queñua*, Pulgar Vidal: *Taki I*, Núñez Allauca: *Koribeni*). El darle cierto título a la obra ya indica una intención de dirigir al oyente hacia ciertas asociaciones con culturas locales, independientemente de lo que éste pueda percibir en la música misma. La intención de reflejar en la obra paisajes regionales, atmósfera de las fiestas, danzas o costumbres populares se puede también considerar una influencia indirecta.

Una influencia directa musical en el tratamiento del material se da en varios niveles. El primero lo constituyen las citas de música popular. Los fragmentos o melodías citados son en su mayoría andinos, pero también hay ejemplos de uso de música amazónica y costeña, o la combinación de material proveniente de diferentes géneros populares en una misma pieza. (Holzmann: *Tripartita peruana*; Alarco: *Jarana criolla*). Un segundo nivel lo constituyen los temas propios, pero en el estilo de las melodías populares (Guevara Ochoa: *Suite peruana*; Núñez Allauca: *Koribeni*). El siguiente nivel consiste en la utilización de algún elemento aislado de la música popular: sólo el ritmo, los intervalos de la melodía, la armonía o los instrumentos (Pulgar Vidal: *Taki nro. I*). Una opción es utilizar uno o más de estos elementos pero alienados, deformados o contextualizados de manera que no imiten a la música popular. Esto incluye la combinación de material popular o similar a él con técnicas compositivas modernas como la dodecafónica, el serialismo o la aleatoria. (Pinilla: *Festejo*; Garrido-Lecca: *Elegía a Machu Picchu*; Valcárcel: *Canto coral a Túpac Amaru II*).

Otras posibilidades que se ofrecen en el área del color instrumental y la orquestación son la utilización de instrumentos nativos, dentro de la orquesta o como solistas, o la imitación de sonoridades de la música popular usando instrumentos de la orquesta clásica.

En el tratamiento de la armonía, la influencia de la música tradicional o popular se manifiesta en la ampliación de la tonalidad con escalas provenientes de la música tradicional, como las de tonos enteros, pentatónica o microtonal. Otras técnicas utilizadas son el acompañamiento con notas o acordes sostenidos a manera de pedales, la heterofonía y la superposición de textos musicales diversos. Formalmente se ha intentado un desarrollo de formas populares hacia formas más amplias.

De 1968 a 1975, los géneros representados con más frecuencia son la sinfonía (nueve obras) y el concierto u otra obra concertante (nueve), seguidos por las obras con nombre propio sin género especificado (nueve) y la música de escena, teatro, ballet, ópera u obertura (siete). Luego siguen las suites (cinco) y las danzas orquestadas (dos). El relativamente gran número de sinfonías se debió al concurso convocado por las fuerzas armadas conmemorando el sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho. Las bases incluían tener el Himno Nacional como material musical en algún momento de la obra. Los compositores más productivos en el sector orquestal fueron Valcárcel y Holzmann (cinco obras), seguidos de Guevara Ochoa y Pacheco de Céspedes (cuatro), Álvarez, Bolaños, Pinilla y Pulgar Vidal (tres).

En comparación al inicio de la década, se observa un aumento en obras concertantes, tanto para piano (tres) como para otros instrumentos menos frecuentes en rol solístico en años anteriores, e inclusive instrumentos nuevos y populares: violonchelo, arpa, órgano eléctrico, percusión y cajón. Un posible motivo para esto es la influencia de nuevos géneros de gran

difusión como el rock y el movimiento de neofolclor en Chile, que se manifestó en grupos como Los Jaivas de Chile o Polen de Perú.

La temática indica una continuidad de la tendencia nacionalista en sus versiones patriótica e indigenista (Guevara Ochoa: *Angamos, A la gloria de Grau, Bronce andino*); además de obras con alusiones regionales, locales y nacionales en los títulos (Pinilla: *Suite peruana*; Bolaños: *Ayacucho*; Holzmann: *Sinfonía Huánuco*). También se escribieron composiciones con nombres no alusivos a temas nacionales o locales, pero en menor cantidad; principalmente se trata de sinfonías, conciertos u obras con nombres propios como *Ultrafanía* (Asato) o *Varifórmulas* (Holzmann). La utilización de material tradicional o popular elaborado con técnicas modernas como la aleatoria y el serialismo continúa en las obras de Edgar Valcárcel y Walter Casas, y dentro de un estilo más moderado en las de Pulgar Vidal. Pinilla y Holzmann escriben, además, obras sin relación a la música popular peruana. La situación política de la época y el compromiso social de los compositores se refleja en la elección de textos como el diario del Che Guevara en Bolivia en *Nancahuasu* de Bolaños, en la *Cantata Apu Inca* de Pulgar Vidal o en el *Coral a Pedro Vilca Apaza* de Valcárcel.

La década de los 60 fue una época de auge en la música orquestal peruana, tanto por la cantidad como por la calidad de las obras. Algunos compositores escribieron en esta época algunas de sus obras más importantes para orquesta, como la *Elegía a Machu Picchu* de Garrido-Lecca, el *Canto coral a Túpac Amaru II* y *Aleaciones* de Valcárcel, *Evoluciones* y *Canto para orquesta nro. 1* de Pinilla, y *Vivencias* de Iturriaga, entre otras. Muchas obras del período no han sido lamentablemente interpretadas con la suficiente regularidad como para establecerse en el repertorio peruano.

La música orquestal peruana alcanza uno de sus años cumbre en 1970, en el que se estrenan varias obras orquestales centrales del repertorio peruano: la cantata *Apu Inca* de Pulgar Vidal, *Checán II* de Valcárcel, *Nancahuasu* de Bolaños y el concierto para piano de Pinilla.

5.5. Ejemplos

La elección de obras busca ejemplificar técnicas (Iturriaga) o estilos y formas de escribir características (Casas), obras centrales para el repertorio orquestal peruano (Garrido-Lecca, Pulgar Vidal, Valcárcel) u obras importantes de compositores centrales en la historia musical de los años estudiados (Pinilla). Con el riesgo de dejar fuera obras valiosas y compositores importantes, se da una idea somera de las diversas corrientes presentes y técnicas favorecidas en el mundo musical peruano de la época, y se presentan algunas de sus obras representativas. Los ejemplos siguen un orden cronológico.

5.5.1. Enrique Pinilla: *Canto para orquesta nro. 1* (1963)

Edgar Valcárcel (1999, 151–155), en su análisis del *Canto para orquesta nro. 1*, afirma que dentro de la línea melódica proveniente de la canción original solamente en un par de ocasiones se ha introducido material nuevo; se ha suprimido una sola frase de la canción en la versión orquestal, y la melodía original ha sufrido pocas variaciones métricas y de alturas.

La obra es poco común a Pinilla por su lirismo. Los rasgos característicos del lenguaje del compositor tales como ostinatos rítmicos y armónicos, que se expresan por medio de la repetición de grandes columnas de acordes disonantes, no están presentes en esta obra. En cambio, ésta es un buen ejemplo de la habilidad de Pinilla como orquestador, y del rol importante de la percusión en sus obras, incluyendo gran cantidad de intérpretes e instrumentos de percusión.

El pensamiento armónico de Pinilla era fundamentalmente no-tonal. Los análisis de sus obras hechas por Valcárcel (1999) revelan que Pinilla planeaba su material básico de series y acordes cuidadosamente con antelación, y que sin embargo este material iba cambiando a lo largo del proceso compositivo. Éste es el caso en las otras obras orquestales del período: *Evoluciones I* (1967), *Tres piezas para cuerdas* (1968), *Canto para orquesta nro. 2* (1968) y el concierto para piano (1970). Pinilla buscó constantemente una expresión propia y por otro lado la renovación de su lenguaje, aunque esto le hizo ser difícil de entender para el público peruano, que no estaba acostumbrado a las obras no tonales.

En su tratamiento del ritmo, Pinilla utilizaba, además de ostinato y pedales rítmicos, polirritmia y variación métrica. Otras técnicas utilizadas por Pinilla en alguna medida en estas obras fueron una aleatoria limitada, notación gráfica y una notación propia, creada para la cadencia del concierto para piano. (Valcárcel 1999, 151–181.) Iturriaga (Pinilla 1985, 187) destaca entre las composiciones de Pinilla las *Cuatro piezas para orquesta* (1960) y, como la más importante, *Evoluciones I*, que según Iturriaga tiene una imaginativa factura orquestal e intensidad expresiva.

Pinilla no era un serialista estricto, pero la serie¹⁰⁷ era para él un punto de partida natural para el pensamiento melódico y armónico. En el *Canto para orquesta nro. 1* se puede observar su preferencia por los acordes que incluyen segundas y otros intervalos disonantes (ejemplos 12 y 13) y ciertos rasgos de su orquestación, como la importancia dada a la percusión y la cuidadosa realización de colores y dinámicas. La instrumentación de esta obra es: 2222-saxofón alto-4231, timbales, 6 percusionistas, arpa, piano, celesta y cuerdas.

La obra consta de un solo movimiento de 150 compases, de indicación *largo*, menos en la sección de los compases 126–140, en la que hay varios cambios de tiempo para luego volver al inicial. La notación es clásica y no se han utilizado efectos no tradicionales en los instrumentos. También la métrica es simple, aunque presenta varios cambios de compás a lo largo de la pieza. Ésta empieza en 4/4 y este indicador permanece por 25 compases.

El inicio de la obra está escrito en una dinámica muy silenciosa y con una orquestación transparente. El compositor le ha dado importancia central a la melodía de la canción. La percusión hace una introducción al tema inicial, tocado por las violas, al que se unen poco a poco el resto de cuerdas y el saxofón (ejemplo 11).

¹⁰⁷ Serie se entiende aquí en sentido amplio, como cualquier conjunto de notas no repetidas que se utilizan como base estructural de la obra, usándose en cierto orden o manipulándose en diversas maneras, dándole unidad a la composición.

Ejemplo 11: Pinilla, *Canto para orquesta nro. 1*, tema inicial



Los unísonos de ritmo en las cuerdas (ejemplo 12) y los valores largos en el acompañamiento dan claridad y tranquilidad del pasaje.

Ejemplo 12: Pinilla, *Canto para orquesta nro. 1*, c. 25: cuerdas



El material melódico sigue las frases de la canción, todas variaciones o desarrollos de la primera, contribuyendo esto también a darle unidad y serenidad a la obra (ejemplo 13).

Ejemplo 13: Pinilla, *Canto para orquesta nro. 1*, c. 43

cuerdas, fagot, piano, vibráfono, celesta,
arpa, timpani, percusión

cuerdas

mp *mf* *mp*

maderas, piano, vibráfono,
celesta, arpa, timpani

mf *f*

Esta composición es un ejemplo de obra peruana para orquesta que no utiliza elementos de otras músicas locales. El compositor expresa otra su identidad individual, más subjetiva y personal, con el uso del texto propio y empleando un lenguaje musical lírico y delicado.

5.5.2. Enrique Iturriaga: *Vivencias* (cuatro movimientos para orquesta, 1965)

La obra se compone de cuatro secciones cortas y dura en total unos 14 minutos. Cada movimiento tiene un subtítulo o lema, aunque éstos no se encuentran en la versión impresa. Éstos son: I: Las cumbres, los huertos, campanas...; II: Las manos, la ternura...; III: Moscas, murmullos, susurros...; IV: Sombras, luces, dolor... Los subtítulos se refieren a vivencias personales del compositor: un viaje hecho por Iturriaga a los Andes en el primer movimiento, la observación de moscas en su casa de Lima el tercero. (Iturriaga 2003.) La instrumentación de la obra es: 2+1,2+1,2+1,2+1-saxofón alto-4321, timbales, 3 percusionistas, arpa, piano/celesta, cuerdas: 12, 12, 6, 8, 4.

Como su maestro Holzmann, Iturriaga realizó algunos experimentos con la dodecafonía y el serialismo. *Vivencias* es uno de los pocos ejemplos peruanos de dodecafonía clásica en el medio orquestal. La influencia de la segunda escuela vienesa, sobre todo de Webern, se percibe en los gestos breves y la expresión concentrada, la orquestación translúcida, los grandes saltos en los intervalos, el ámbito extenso y en la variación minuciosa de dinámica y articulación. En el último movimiento la sonoridad cambia, ya que Iturriaga construye densos campos sonoros mediante la división de los chelos y contrabajos en diez voces distintas. El primer movimiento se compone de 19 compases, durante los cuales las doce notas de la escala cromática aparecen sin repetirse formando ocho series (en ocasiones sólo con once notas, ver ejemplo 14). Maloff (2007, 57) ha construido la matriz de las series que aparecen en los diez primeros compases del primer movimiento.

En estas series el compositor favorece los intervalos de segundas y terceras. Los acordes están formados muchas veces por dos terceras a una distancia de una segunda menor una de la otra. Este tipo de combinaciones se hallan también horizontalmente, como en la segunda serie que empieza con las notas [fa $\sharp$ -la-fa-la], o en la penúltima serie: [mi $\flat$ -do-mi-do $\sharp$]. Con frecuencia las notas sucesivas quedan sonando, formando armonías.

Los demás parámetros también muestran un trabajo en detalle. El tempo es lento ($\text{♩} = 80$), y en el corto movimiento caben cuatro *ritardandos* y *a tempos*. El compás, la dinámica y agógica así como la articulación de los sonidos cambian constantemente, en cada entrada. En la rítmica se ha evitado las figuras tradicionales y utilizado combinaciones diversas mediante ligaduras y tresillos. El unísono rítmico no se evita totalmente, sino que los instrumentos aparecen por momentos formando grupos tales como chelos con fagotes, las diversas voces de violines o las maderas. Los puntos cumbre se han destacado con el uso simultáneo de registros muy altos y muy bajos en los compases 8 y 15.

Ejemplo 14: Iturriaga, *Vivencias*, series

Enrique Iturriaga: *Vivencias* (1966), mov. I: serie, c. 1-3 compases 3-5

The image displays six staves of musical notation, each representing a different measure of a series. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are as follows:

- Staff 1 (c. 1-3): G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 2 (c. 5-7): G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 3 (c. 7-9): G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 4 (c. 10-12): G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 5 (c. 12-16): G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 6: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.

En el segundo movimiento el material forma frases más largas y es más cantado, creando una atmósfera sutil y lírica. El movimiento empieza con un motivo melódico en las flautas y violas, seguido por los cellos, violines, saxofón y clarinete. El inicio es silencioso, tocando los cellos y violines con sordina y las flautas sin vibrato. Poco a poco desde el c. 11 el número de instrumentos aumenta y el volumen crece hacia el *fff* del c. 20, después de lo cual se vuelve súbitamente al *pianissimo*. El movimiento termina nuevamente con sordinas y luego de un *ritardando* en dinámica *ppp* en la nota re de los violines y violas.

Este movimiento empieza presentando la serie (c. 1–4) y su forma retrógrada (c. 5–7). La serie sufre luego algunas alteraciones menores, como notas faltantes o repetidas (ver ejemplo 15). Los intervallos son nuevamente segundas, terceras mayores y menores y a veces cuartas. Los acordes formados por segundas y terceras también están presentes igual que en el movimiento anterior, así como los pares de terceras sucesivas que se hallan a una segunda menor de distancia (do#-mi y do-mi $\flat$, mi $\flat$ -sol y mi-sol#). Este motivo constituye la base melódico-armónica de toda la obra.

El tercer movimiento se construye en un inicio con grupos rápidos formados por cuatro a siete notas (recordando el zumbido de las moscas), que empiezan las violas y los chelos en *piano* y que suben poco a poco tanto en volumen como en altura, hasta alcanzar el mi^6 de los violines en *fortissimo* en el compás 15. Luego se vuelve en *pianissimo* con sordina al tiempo inicial.

Otro motivo diferente empieza en el c. 18. Varios instrumentos tocan grupetos rápidos de tres o cuatro notas, que quedan sonando en notas largas o en acordes de dos o tres notas. Los intervalos internos de éstos son nuevamente segundas y terceras menores y mayores. Desde el c. 21, cuatro de estos grupetos empiezan a repetirse. Estos grupos de notas forman juntos una serie cromática:

1 [mi_b -fa-fa $\sharp$]

2 [do $\sharp$ -re-mi]

3 [sol-si $_b$ -do]

4 [sol $\sharp$ -la-si]

Los grupos se presentan en diferentes combinaciones instrumentales, ritmos y dinámica en el orden: 1-2-3-4-3-2-1-(intermedio de un compás)-1-2-3-3-1-2-1-3-2-1-3-2-1-2-3+2+1 (superpuestos)-2-3-3-1-2-3-4-3-2-1.

A partir del c. 36 la textura está formada por figuras en secuencias, que cambian el registro del agudo al grave, atravesando diversos grupos instrumentales desde la flauta a los contrabajos, y desde el c. 43 suben hacia el segundo clímax en el c. 46, que es un acorde de cluster en *ff* con las notas [mi^6 -fa ^{6} -sol ^{6} -sol ^{6}]. El movimiento termina en acordes suaves y repetidos que forman clusters cromáticos, como los acordes finales: [la-si_b -do], [mi-fa-sol], [mi_b -sol $_b$ -la $_b$], [do $\sharp$ -re], [la-si_b -si-do-do $\sharp$ -re].

En el cuarto movimiento las cuerdas han sido divididas en nueve voces distintas. El movimiento empieza nuevamente con un largo y silencioso cluster cromático de la_b a fa $\sharp$, en el cual participan los chelos y las violas en trémolo y las flautas (sol ^{6}). Los siguientes compases marcados *tempo* (c. 4–9) forman un blando campo sonoro de registro grave y dinámica silenciosa, formado por las cuerdas graves, los vientos y la percusión en trémolos, glissandos y vibrato de $\frac{1}{4}$ de tono. Esta sección introductoria termina en un *crescendo* y la entrada de los instrumentos más agudos (piccolo, flautas, oboe, trompeta, xilofón y violines) en *ff* en el c. 9.

Ejemplo 15: Iturriaga, *Vivencias*, II movimiento, series

Enrique Iturriaga: *Vivencias* (1965), mov. II: serie, c. 1-4

The musical score consists of ten staves of music in treble clef, each containing a series of notes. The notes are primarily half notes and quarter notes, with some measures containing chords. The series are labeled as follows:

- Staff 1: c. 1-4
- Staff 2: retrógrada c. 4-7
- Staff 3: c. 8-10, cl-sax
- Staff 4: c. 9-12, fl, cl, sax, harp, vla
- Staff 5: c. 11-12
- Staff 6: c. 13-14
- Staff 7: c. 14-15
- Staff 8: c. 16
- Staff 9: c. 17-18
- Staff 10: c. 19-20
- Staff 11: c. 20-22
- Staff 12: c. 23

En los compases 10–23 ($\text{♩} = 80$) los chelos y contrabajos divididos en diez voces solistas construyen un campo sonoro en *pianissimo*. Cada voz repite la misma serie dodecafónica empezando de notas distintas: así, el chelo 1 toca las notas [mi-sol-mi_b-sol_b-fa-la-si-sol_#-do-si_b-do_#-re], el chelo 2 [re-mi-sol-mi_b-sol_b-fa-la-si-sol_#-do-si_b-do_#] es decir, la serie anterior, pero comenzando desde la última nota y siguiendo por el principio hasta la penúltima; el tercer chelo [sol_b-fa-la-si-sol_#-do-si_b-do_#-re-mi-sol-mi_b] es decir nuevamente la

misma serie empezando por la cuarta nota del primer chelo, etcétera. Todos los instrumentos tocan quintillos de semicorcheas, pero los cambios de arco se hacen en momentos diferentes. En el cuarto compás del campo sonoro el volumen crece a *forte*, y luego de un corto silencio los mismos instrumentos inician otra vez en *ppp*. Esta vez sobre ellos entran los vientos en rápidos pasajes ascendentes, que van ganando fuerza y densidad llegando a un punto culminante en el compás 23.

En el compás 24 ($\text{♩} = 60$) la textura cambia nuevamente, recordando la expresión transparente de los movimientos primero o segundo. Se da un diálogo entre grupos instrumentales de pocas notas cada vez. El registro, la dinámica y la articulación de los ataques cambian constantemente. Por ratos, los instrumentos forman combinaciones que se mueven a dos o tres voces en unísono rítmico. Las alturas están organizadas en un principio según la serie, pero luego las apariciones de las series se hacen más confusas al repetirse o faltar notas. Las armonías de dos o tres voces están formadas por segundas y terceras como en los movimientos anteriores. La línea de ritmo entrecortado e irregular es seguida por movimientos ondulantes, cortados por silencios. En el compás 46 empieza el *Poco più*, y luego de un par de cambios de tiempo se llega a un *tutti* final y a un sonido largo y a los últimos acordes en *fff*.

Si bien las obras dodecafónicas usualmente no han sido relacionadas al nacionalismo, en Latinoamérica sí existen ejemplos de esta combinación. *Vivencias* no es aparentemente una obra que tenga conexión con la música popular, fuera del subtítulo del primer movimiento, que se refiere a las impresiones personales del compositor en la campiña andina. Sin embargo, los intervalos de segunda y tercera han sido elegidos para la serie debido a su frecuencia en la música popular andina, según el mismo compositor (Maloff 2007, 22).

5.5.3. Celso Garrido-Lecca: *Elegía a Machu Picchu* (1965)

La obra fue un encargo del director Hermann Scherchen, a quien está dedicada, y fue estrenada en Santiago de Chile en 1965. Dura alrededor de 6 minutos. La instrumentación consiste en: 2+1,2,2,2+1-2,2,2,0, timpani, arpa y cuerdas. La obra¹⁰⁸ tiene como epígrafe un poema de Martín Adán, del poemario *La mano desasida*.¹⁰⁹

La obra tiene un solo movimiento de 104 compases. El tiempo inicial ($\text{♩} = \text{ca. } 52$) está escrito en 4/4, al cual se le añaden, cada cierto número de compases, uno a tres compases en 3/4 o en 5/4. La segunda gran sección, de diferente carácter ($\text{♩} = \text{ca. } 60$), empieza en el c. 39 y su compás principal es de 6/8, al cual se le agregan algunos compases en 9/8. La sección final regresa tanto al tiempo como al compás iniciales desde el c. 82.

Los primeros 18 compases son una especie de introducción, donde se presentan ya los elementos centrales del material musical de la obra. La textura, melodía y armonía están entrelazadas de la siguiente manera: los instrumentos van entrando poco a poco, pero

¹⁰⁸Editada por Abril ediciones musicales, Lima, 2001.

¹⁰⁹¡Exactitud sublime! / ¡Expresión tremenda! / ¡Existir es huir! / ¡No eres nada si te quedas! / ¡Machu Picchu, si lo discuro, no existes! / ¡No es más que mi alma y una piedra, / Del río que corre por entre mis pies / Y el cielo sobre mi cabeza / Y mi casa que me hice en el mundo, / Deshabitada hasta de mi ausencia!

usualmente con una nota que ya se encuentra sonando en otra voz, traslapando los turnos. De igual manera se forman también las armonías. Por otro lado, destacando ciertos sonidos con acentos y tratamiento dinámico se logra distinguir una línea melódica que viaja de una voz a otra (ejemplo 16). Así los elementos melódicos, de color, dinámicos y armónicos son tratados en conjunto como uno solo.

Ejemplo 16: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, inicio: línea melódica



Diversas formas de tocar y efectos han sido aprovechados tanto en las cuerdas (sordina, *senza vibrato*, *col legno battuto*, *pizzicato*, *sul ponticello*, armónicos, trémolo, *col legno tratto*¹¹⁰) como en los vientos (sordino, frullato, *cuivré*¹¹¹) y el arpa. En el ejemplo 17 se ve el inicio de la obra, en el cual la nota inicial del violín 2 (mi⁴) sigue en la segunda viola y retorna al segundo violín por corto tiempo, pasa después a la flauta y a la primera viola. De la misma manera la nota la⁴ tocada por el segundo violín I pasa al primer violín I; luego de un silencio corto al violín 2 y a la viola, y por último a la segunda viola y al contrabajo.

Las apoyaturas son un elemento melódico y expresivo importante, encontrándose apoyaturas inferiores y superiores y de una o dos notas; los intervalos pueden variar desde una segunda hasta una novena (ejemplos 21, 22). Otro rasgo importante es el uso de glissandos, que le da flexibilidad temporal y espacial a la música y funciona también armónicamente. En el ejemplo 18 se presenta la primera aparición de una melodía completa en el c. 6, que se repite en el c. 12 en el clarinete y en los c. 14–15 en el piccolo.

¹¹⁰ Frotar la cuerda con la parte de madera del arco, a diferencia de *col legno battuto*, técnica en la que la cuerda es percutida con dicha parte del arco.

¹¹¹ Sonido forzado y metálico.

Ejemplo 17: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, inicio

ELEGIA A MACHU PICCHU

Celso Garrido-Lecca

♩ = 52 ca.

Flautas I
Flautas II
Clarinetos I
Clarinetos II
Violines I
Violines II
Violas I
Violas II
Violoncellos
Contrabajos

sordina
sordina
sordina
sordina
sordina
sordina
sordina
sordina
sordina
sordina

Flaut. 3
Flaut. 3
Flaut. 3
Flaut. 3
Flaut. 3
Flaut. 3
Flaut. 3
Flaut. 3
Flaut. 3
Flaut. 3

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

p
p
p
p
p
p
p
p
p
p

mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf

sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz

c.l. batt.
c.l. batt.
c.l. batt.
c.l. batt.
c.l. batt.
c.l. batt.
c.l. batt.
c.l. batt.
c.l. batt.
c.l. batt.

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

arco (senza vib.)
arco (senza vib.)
arco (senza vib.)
arco (senza vib.)
arco (senza vib.)
arco (senza vib.)
arco (senza vib.)
arco (senza vib.)
arco (senza vib.)
arco (senza vib.)

6:4
6:4
6:4
6:4
6:4
6:4
6:4
6:4
6:4
6:4

* arm. II

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

* SUONI REALI

Ejemplo 18: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, c.6: violas



En la obra el compositor utiliza motivos melódicos expresivos y no evita las notas repetidas. Las armonías se producen mediante acordes en campos sonoros, clusters y mediante la técnica de traslapar sonidos descrita anteriormente. Las tensiones crecen mediante varios medios: la orquestación (por ejemplo adición de instrumentos, secciones en tutti), con el uso de figuras rítmicas que se hacen más densas y rápidas, con el incremento en dinámica y en tempo y con figuras a manera de señales de los metales (c. 25–27 y 29–31), como se ve en el ejemplo 19.

Además del uso melódico de las apoyaturas de una o dos notas y del nombre de la composición, no hay otros elementos que directamente se refieran a la cultura andina. La composición evoca más bien la atmósfera recogida en el poema de Martín Adán que le sirve de epígrafe. El color orquestal es importante para Garrido-Lecca en la creación de esta atmósfera, lo cual se observa en la cuidadosa escritura de dinámicas y técnicas instrumentales.

La tensión en aumento lleva hacia una primera culminación en los compases 35–38 (♩ = ca. 88), que recuerdan la *Consagración de la primavera* de Stravinsky con sus acordes de cuerdas y maderas, apoyaturas y figuras rápidas en staccato en los metales (ejemplo 20). La siguiente sección empieza en el c. 39 con notas largas y silenciosas del arpa y las cuerdas, a las cuales se unen las maderas con solos melódicos desde el compás 44, y motivos que pasan de un instrumento a otro (ejemplo 21).

Los clímax de esta parte central de la obra son dos momentos *pesante* en los c. 71–75, después de los cuales se regresa a una dinámica más suave y una textura menos densa, bajando mediante un *rallentando* al tempo inicial. El Tempo I empieza en el compás 82 con glissandos del timbal y sonidos cortos del trombón, apoyaturas descendientes en las maderas y glissandos ascendentes en las cuerdas. Un campo sonoro se construye nuevamente con trémolos en las cuerdas y acordes o motivos cortos en los vientos como se ve en el ejemplo 22. Otra culminación se alcanza en el c. 96. En el c. 100 (ejemplo 23) empieza el descenso final: los sonidos se convierten en acordes largos, la dinámica se suaviza rápidamente y el tiempo retarda hasta volver al inicial.

Ejemplo 19: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, c.25

Tello (2001, 25) considera, en su análisis de *Antaras* de Garrido-Lecca, que uno de los méritos de la obra es la habilidad del compositor para acumular tensiones que influyen en la forma de la obra, tal como lo hace en la *Elegía a Machu Picchu*. El contraste de texturas y masas y el uso de clusters ha sido visto a su vez, por Juan Orrego-Salas, como una metáfora geográfica de las montañas de los Andes, y lo considera un rasgo estilístico característico a varios compositores peruanos y chilenos como Garrido-Lecca, Valcárcel, Bolaños, Pinilla, Schidlowsky y Becerra. (Orrego-Salas 1980, 191, cit. Tello 2001, 25.)

Ejemplo 20: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, c. 36

10

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

C. Fg.

&2 en F

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tmb.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vla.

Vlc.

Vlc.

Ch.

Ejemplo 21: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, c.44

This musical score page contains measures 44 through 52 of the piece. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line begins with a 'cant.' (cantata) marking and includes dynamic markings such as *p dolce*, *mf*, *mp*, *p*, and *mf*. The piano accompaniment is characterized by a dense texture of sustained chords and moving lines, with frequent use of *pp* (pianissimo) dynamics. A specific instruction 'tutti sordina' is present in measure 48. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom of the page shows measure 44, indicating the starting point of this excerpt.

Ejemplo 22: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, c.82

Tempo I ♩ = 52 ca.

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Oboe 1, Clarinet 1, Flute 1, Flute 2, Flute 3, Trumpet 1, Trombone 2, Bassoon, Harp, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

Key features of the score include:

- Tempo I ♩ = 52 ca.** (Tempo I, quarter note = 52 ca.)
- Ob. 1:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *sfz* (sforzando) dynamic, followed by a *p* (piano) dynamic.
- Cl. 1:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *sfz* dynamic, followed by a *p* dynamic.
- Fl. 1:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* (pianissimo) dynamic, followed by a *f* (forte) dynamic, and then a *p* dynamic.
- Fl. 2:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic, followed by a *sim.* (simile) dynamic.
- Fl. 3:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic, followed by a *sim.* dynamic.
- Trpt. 1:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *sordina* (sordina) dynamic, followed by a *poco sfz* (poco sforzando) dynamic, and then a *p* dynamic.
- Tbn. 2:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic, followed by a *p* dynamic, and then a *pp* dynamic.
- Bsn.:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *mp* (mezzo-piano) dynamic, followed by a *p* dynamic, and then a *mp* dynamic.
- Harp:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a *p* dynamic, and then a *mf* dynamic.
- Viol. 1:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic, followed by a *mf* dynamic, and then a *pp* dynamic.
- Viol. 2:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic, followed by a *mp* dynamic, and then a *pp* dynamic.
- Viola:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic, followed by a *mp* dynamic, and then a *pp* dynamic.
- Cello:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic, followed by a *mp* dynamic, and then a *pp* dynamic.
- Double Bass:** Measures 82-84, featuring a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic, followed by a *mp* dynamic, and then a *pp* dynamic.

[illegible]

La obra es parte de una serie a la que pertenecen en total seis obras del mismo nombre para diversos conjuntos, la primera de las cuales fue escrita un año antes. Es característico en el trabajo de Valcárcel realizar varias obras relacionadas entre sí y darles el mismo nombre, volviendo a enfocar algún material o temática importante desde diversos

puntos de vista, a manera de variaciones sobre su propia obra. Valcárcel afirma haber aprendido de Messiaen esta forma de trabajar de autocopia o variación constante, en la cual, mediante un material común, se vuelve una y otra vez a la propia expresión idiomática y se va afirmando un lenguaje personal.

El nombre *Checán* es en lengua moche y significa amor o amar. El compositor se inspiró en los ceramios llamados eróticos de la cultura mochica. En estas esculturas Valcárcel ve una representación del sexo natural que es ritualística, casi religiosa, y busca además generar una relación erótico-musical con su material, que considera sensual.

Checán II para orquesta está dedicada al director mexicano Luis Herrera de la Fuente, entonces director de la OSN, quien la estrenó en Lima. Pinilla la considera una de las mejores obras orquestales del período, junto a la *Suite* de Iturriaga, la *Elegía a Machu Picchu* de Garrido Lecca y *Chulpas* de Pulgar Vidal (Pinilla 1985, 184).

La orquestación de la obra es 4242–4431, 4 percusionistas y cuerdas. El material musical básico de la obra tiene su origen en una obra anterior, el *Canto coral a Túpac Amaru II*, texto de Alejandro Romualdo) para coro mixto, percusión y cinta de 1968. En el fragmento final de esta obra se encuentra una serie de notas que será la serie base de *Checán II*. La serie consta de las alturas [re-si-do#-mi-re#-la-si-sol-sol-fa-la], en la cual las tres primeras notas son la inversión de las siguientes tres, las notas 7-9 son la retroinversión de las tres primeras y las últimas tres notas de la serie la retrógrada de las primeras. Estas células de tres notas se usan también una sobre otra en combinaciones de dos y de cuatro células. Esta serie es flexible y versátil, y sus relaciones interválicas se reducen casi solamente a segundas y terceras. El compositor la considera muy bella (Valcárcel 2003) y ve en ella un punto de contacto con la cromaticidad del huayno. Las notas de la serie pueden formar tanto melodías como acordes u otros elementos armónicos. Para Valcárcel, los intervalos de segunda menor y tercera son también elementos de contacto con la música popular, coincidiendo con la concepción de Iturriaga en *Vivencias*.

En *Checán II* el principio serial no ha sido aplicado a todos los parámetros. Además se ha utilizado aleatorica relativa o controlada, y en algunos momentos la notación gráfica. Valcárcel utiliza grupetos cromáticos rápidos, glissandos, armónicos en las cuerdas y un predominio de metales en la instrumentación.

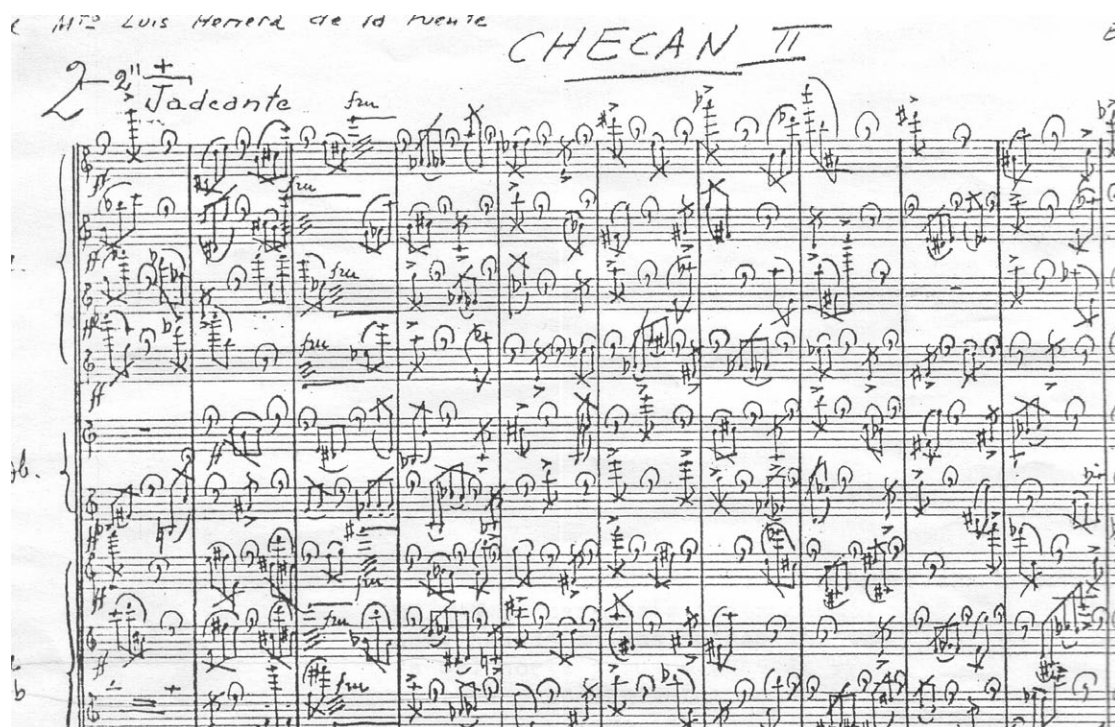
La obra se compone de tres grandes secciones, la primera del principio hasta la letra de ensayo C, la segunda sección comprende las letras D-I y la tercera las letras J-M. En la tabla 5 se puede observar la estructura interna de las secciones. En la primera y la última parte los campos sonoros están determinados nota a nota según la serie, con predominancia de intervalos de segundas mayores y menores; el ritmo es entrecortado y se compone de figuras y silencios cortos y rápidos. Al final de la primera sección se construye una estructura en forma de cuña por las cuerdas y percusión en *ppp*, sobre la cual ingresa un ataque violento de los vientos. En la segunda parte los valores son largos y la textura es más flexible, con escritura gráfica. La dinámica, los timbres y colores oscilan en intervalos pequeños o glissandos. Desde J otra vez se vuelve al ritmo medido y a los saltos.

Tabla 5: Valcárcel, *Checán II*, estructura formal

sección	nombre o calificativo	compás o duración	dinámica	textura	cc.
Introducción	<i>jadeante</i>	compás = 2 ”	<i>ff</i>	Tutti, figuras cortas rápidas y silencios, campo sonoro	12
Letra A	Sigue como el anterior	Sigue como el anterior	Sigue como el anterior	Sigue como el anterior	12
B	<i>Estático, meno, alternando con violento</i>	sempre 2”, <i>violento</i> 1”, a tempo 2”	<i>ppp</i> , secciones <i>violento fff</i>	Secciones <i>fff</i> tutti; secciones <i>ppp</i> cuerdas, arpa, flexatón, vibrafón, celesta, trombón	12
C	sigue	sigue	sigue	último <i>violento</i> sólo vientos	12
D	<i>Calmo e molto espressivo</i>	2/4	<i>ppp</i>	Instrumentos entran poco a poco, notas largas o repetidas rápidamente, campo ondulante, trinos, glissandos, sordina	16
E	sigue	sigue 2/4	<i>pp-mp</i> , crescendos y disminuendos	Flautas, luego vibráfono, después cornos y trombones, notas largas	16
F	<i>Delicatissimo</i>	3/4	<i>pp</i> , chelo con sordina, molto espressivo e vibrato	chelo + percusión (celesta, glockenspiel, arpa, vibráfono)+ fagot y trompeta acompañando	16
G	<i>Cadenza</i>	Notación gráfica	<i>pp crescendo poco a poco-- ff</i>	Vientos y cuerdas ondulando, ara glissandos hacia arriba y abajo, pequeño tambor	cerca 40”
H	-	Notación gráfica	<i>pp subito</i>	Campo de cuerdas y vientos, crecen y decrecen por turnos, al centro <i>fff</i> de percusión	cerca 40”
I	-	Notación gráfica	<i>fff- pp - fff- pp</i>	Campo ”vibrante” de vientos + percusión, arpa y violín <i>fff</i> / 1 flauta, 1 clarinete, 1 viola <i>pp</i>	cerca 40”
J	<i>Allegro ma non tanto</i>	2/4	<i>p</i>	Maderas, cuerdas poco a poco, + percusión poco a poco; chelos molto espressivo, crescendo	12
K	Sigue	Sigue	<i>mf cresc al ff</i> , dos subidas con fuerza (percusión y metales)	Cuerdas como al inicio; dos grandes subidas de los metales; clusters en las maderas; percusión piatti, tamtam, tambor	12
L	Sigue	Sigue	<i>ff- fff crescendo</i>	Clusters en maderas y metales, campo sonoro en las cuerdas formado por figuras cortas, trémolo en la percusión	12
M	Sigue	Sigue	<i>f- crescendo</i>	Por grupos, figuras cortas, ostinato hasta el tutti final, glissando final	12

En la obra alternan secciones en las cuales las notas han sido anotadas exactamente, aunque el efecto total sea de un campo sonoro, semejando la micropolifonía de Ligeti, y secciones en las cuales las funciones de cada intérprete se han indicado con notación gráfica y usando aleatoría controlada. Por otra parte, la periodización del tiempo (duración en segundos) le da cierta flexibilidad también a las secciones escritas basándose en la serie. La expresividad de la obra se basa en el movimiento de grandes masas, en los grandes contrastes en textura y dinámica, y, en la sección central, en una búsqueda de colores y de una atmósfera sonora. En el ejemplo 24 se ven fragmentos del inicio de la obra y de la sección central.

Ejemplo 24: Valcárcel, *Checán II*, inicio



Checán II ejemplifica un caso de apropiación conceptual: si bien algunos elementos musicales de la música andina son asimilados, como los intervallos favorecidos en la serie, esto no es perceptible al oyente común. El nombre de la obra indica una intención del compositor de relacionarla con la cultura prehispánica y conducir la atención del oyente hacia este tema. La imagen sonora, la notación utilizada y las técnicas utilizadas, sin embargo, nos remiten al estilo modernista y a las conexiones internacionales de Valcárcel (ejemplo 25).

Ejemplo 25: Valcárcel, *Checán II*, sección I

The image shows a handwritten musical score for 'Checán II, sección I' by Valcárcel. The score is written on multiple staves for various instruments including 1st Flute, 2nd Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, and Violins. The notation includes dynamic markings like 'pp', 'mp', 'f', and 'sempre pp', as well as performance instructions such as 'fuer, si es posible' and 'fuer, si es posible'. The bottom of the page features a graphic notation section with the text 'Notas graficas para G H I' and a diagram showing a sequence of notes on a staff.

5.5.5. Francisco Pulgar Vidal: cantata *Apu Inca* (1970)

En 1971 Pulgar Vidal obtuvo el Premio Nacional de Composición por el Sesquicentenario de la Independencia del Perú con esta obra para soprano, recitador barítono o bajo, coro mixto y orquesta (texto: elegía anónima *Apu Inca Atahuallpoman*, traducida del quechua por Teodoro Meneses). La cantata ha seguido siendo interpretada después de su estreno, teniendo relativa acogida y éxito a pesar, según el autor, de su lenguaje disonante y los bloques y manchas sonoras de la orquesta (Pulgar Vidal 2003). El compositor (Martínez y Vásquez 2000b) afirma que escribió la obra en poco tiempo y sin mucho esfuerzo, inclusive teniéndola que recortar luego.

El texto de la elegía es altamente expresivo en sus lamentos por la muerte del inca Atahualpa, que simboliza a la población andina. Pulgar Vidal habla sobre su obra como una reflexión ante la condición de pobreza que enfrenta este pueblo como consecuencia de la conquista:

Yo leo el poema, y veo que no se trata solamente de la muerte de Atahualpa. Es la muerte de muchas cosas, es un pueblo que pierde la libertad, la capacidad de expresarse, ve todas sus cosas destruidas, todo su porvenir en cero, entonces eso lo asimila pero tiene que asimilarse de una manera... no agarrando un fusil, porque no sería el momento de hacerlo, ¿no? pues no podrías componer con una ametralladora. Entonces se trata de tener una

reflexión frente a eso. Una vez que comienza a crearse el fenómeno artístico entonces sí ya pueden venir las otras reacciones. (Ibid.)

Esta obra se puede considerar música política por este elemento de protesta social, ya que le da voz a la población andina y presenta el punto de vista de los vencidos en la conquista española, quienes en pleno siglo XX continuaban oprimidos por la pobreza, el racismo y otras formas de segregación.

Pulgar Vidal ha estructurado la obra en 15 secciones correspondientes a secciones del texto, las mismas que se ejecutan sin interrupciones. El tratamiento vocal del texto es básicamente silábico y los ritmos de las partes vocales provienen mayormente de la prosodia, asegurando la comprensión del texto. También el uso de la orquesta es de una sencillez que se adecúa al propósito de destacar el trágico drama de los acontecimientos narrados por el texto. En esta obra, sin ser simplista, la escritura no se basa en detalles sino en planos y masas mayores. La orquestación de la obra incluye 2+1,2,2,2-4,2,3,1, 4 percusionistas y cuerdas. La obra dura alrededor de 48 minutos, y está dedicada “a Javier, el hermano mayor”.

El pulso es generalmente regular. Al igual que en la sinfonía *Chulpas*, en el tratamiento rítmico de la obra destacan el uso de masas en unísono rítmico, los ostinatos y el uso de figuras típicamente utilizadas en la música popular andina, pero dándoles un carácter distinto al usual. Esta rítmica acerca su obra a la música andina, como el mismo compositor ha declarado. El uso de ritmos asociados comúnmente con celebraciones festivas, pero ahora en secciones de angustia y desesperación, crean un efecto alienante y a la vez muy expresivo.

En esta cantata, los elementos de la música académica constituyen el medio para expresar el mensaje del texto, que tiene un aspecto histórico, pero también étnico y social. De esta manera continúa la línea iniciada por obras como *El cóndor pasa* de Daniel Alomía Robles o *Canto coral a Túpac Amaru II* de Edgar Valcárcel. Es una obra profundamente nacional, aún sin una expresa ideología nacionalista.

Las melodías de la obra son generalmente simples. La línea melódica del coro consiste muchas veces en repetir una sola nota, con ocasionales saltos de una tercera mayor o menor (ejemplo 30). Estas líneas de notas repetidas en ocasiones van ascendiendo poco a poco en segundas, a la vez que la tensión musical aumenta. Otro medio de aumentar la tensión son los saltos en octava (ejemplo 31). En varias ocasiones se utilizan apoyaturas, características también de la música andina: en el ejemplo 27 se ve una melodía de una sola nota y con varias apoyaturas en la flauta. El tratamiento vocal incluye texto hablado, susurros y gritos, además del canto natural y *bocca chiusa*, glissandos, y uso de las notas más altas o bajas posibles. Así, el compositor sitúa al texto entre el recitado, la declamación, el grito y el canto.

Ejemplo 26: figuras rítmicas utilizadas en la *Cantata Apu Inqa* de Francisco Pulgar Vidal



Ejemplo 27: Pulgar Vidal, *Cantata Apu Inqa*, melodía de una sola nota, flauta, c. 4



Las melodías más cantables, con un ámbito menor e intervalos de segundas y terceras son asignadas a la soprano solista (ejemplo 28).

Ejemplo 28: Pulgar Vidal, *Cantata Apu Inqa*, sección V.



Otro tipo de material más variado, usualmente cromático, compuesto de ritmos más complicados y rápidos o de grupetos, es asignado a los vientos de madera o las cuerdas en intermedios entre secciones cantadas (ejemplo 29).

Ejemplo 29: Pulgar Vidal, *Cantata Apu Inqa*, violines, nro. de ensayo 6



El mundo armónico de la obra se mueve libremente entre el ámbito tonal y una no-tonalidad libre. La base armónica en gran parte de la obra está compuesta por clusters, en varias ocasiones “de teclas blancas” o “de teclas negras”, y en otras ocasiones clusters cromáticos de ámbito variado. Los intervallos preferidos son las segundas menores, pero también se utilizan otros tipos de segundas, terceras, cuartas o quintas paralelas y las inversiones de las segundas (séptimas, novenas).

En algunos momentos la armonía es cercana a la tonalidad, con armonías diatónicas y quintas abiertas (ejemplo 30).

Ejemplo 30: Pulgar Vidal, *Cantata Apu Inqa*, número de ensayo 4, Piú vivo.



La orquesta tiene el doble papel de acompañar y reforzar al canto o de crear una atmósfera de ambientación o de comentario del texto. Esto se realiza mediante diversas técnicas como las descritas a continuación.

- Las cuerdas y el coro interpretan unísono melódico y rítmico acompañado por algunos acordes o percusión.

- Unísono rítmico de la orquesta con el canto, pero en armonía disonante, generalmente en movimiento paralelo en segundas, tritono, etc. El efecto es de heterofonía más que de atonalidad.
- La orquesta forma un campo sonoro en intermedios orquestales sin canto; así sucede en toda la sección V, con las cuerdas *divisi* con sordina. Estos campos pueden también ser de acompañamiento al canto con acordes de notas largas, trinos, trémolos, etc. También aparecen en secciones sin canto, tales como la introducción inicial; la sección VII (cuerdas en trémolo, legno battuto y armónicos), y varios otros lugares.
- Acompañamiento doblando el canto, o mediante acordes, pizzicatos, síncopas o notas largas.
- Ostinatos rítmicos tales como el de clarinete en n.e. 23; cuerdas, tambor y coro en n.e. 29; sección VI, n.e. 42, *più vivo* hasta n.e. 47; sección VIII, coro y cuerdas; acompañamiento en la sección IX, poco *più vivo*; inicio de sección XII; sección XIV.
- Intermedios, introducciones o epílogos orquestales de carácter más independiente, como en 3 c. antes de n.e. 5; n.e. 7; 2 c. antes de n.e. 8 y todo el resto de la sección de n.e. 8; el Allegro cómodo al inicio de la sección III; y el principio de la sección X.

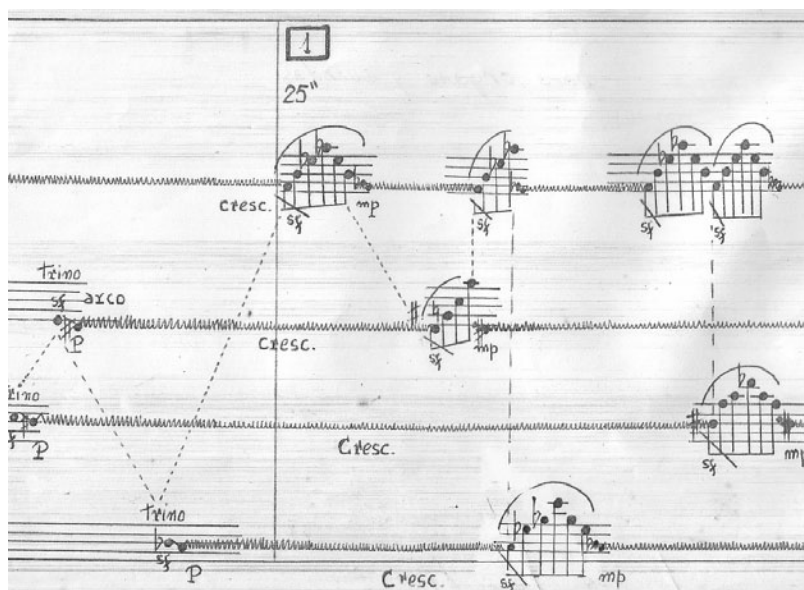
5.5.6. Walter Casas: *Anta karana* para órgano eléctrico y cuerdas (1972)

El instrumento solista (órgano Hammond) es una elección interesante, por su color característico y por no pertenecer a la orquesta sinfónica. Mediante este instrumento, el compositor incorpora sonidos electrónicos sin tener que recurrir a equipos y laboratorios fuera del alcance de los músicos de la época. El órgano eléctrico es combinado con cuerdas, lo que relaciona a la obra con la tradición orquestal.

La notación musical de la obra presenta elementos tradicionales (alturas escritas en fragmentos de pentagramas, trinos, marcas de dinámicas y ataques) unidos a escritura gráfica y duraciones medidas en segundos. El instrumento solista y su sonoridad se reflejan en las técnicas y colores instrumentales utilizados por las cuerdas, tales como trinos y trémolos y variaciones en la amplitud y velocidad del vibrato. La aleatorica interviene parcialmente con instrucciones como "imitar la figuración del órgano", "jugar a voluntad con cada grupo" o "los ejecutantes tocarán (tranquilamente) tratando de no coincidir". La obra utiliza gran número de técnicas instrumentales modernas en las cuerdas, tales como tocar tras el puente, en la cejuela, sonido normal más agudo posible, glissandos, etc. El órgano tiene marcados pasajes para tocar con la palma, con la uña o con el antebrazo, diferentes clusters, trinos, trémolos, etc. (Ejemplos 31 y 32.)

Esta obra es un ejemplo de música cuyo punto de partida ya no es la tradición tonal, ni siquiera la dodecafónica o serial, sino una búsqueda de sonoridades que parten principalmente de elementos de color, timbre, dinámica y agógica, y no de elementos melódicos, armónicos o rítmicos, que pasan a un segundo plano. Más que puntillismo, su estilo se podría definir por un lado por masas sonoras formadas por clusters, glissandos, trinos y trémolos, y por el colorismo.

Ejemplo 31: Casas, *Anta karana*



Ejemplo 32: Casas, *Anta karana*, n.e.5 y 6

Walter Casas fue uno de los principales exponentes de la vanguardia peruana a principios de la década de 1970. Lamentablemente, sus obras no son interpretadas, y el compositor ha estrenado muy poco de su producción posterior. Ésta necesitaría ser interpretada con regularidad y grabada para poderla apreciar en su justa dimensión.

6. 1976–1991: PLURALISMO Y CRISIS

En Europa y Norteamérica se escuchó en este período la música de la generación nacida después de la guerra, cuyos integrantes preferían no establecer escuelas y permanecer abiertos hacia varias direcciones, con un permanente afán de establecer un contacto más simple con el oyente.

El minimalismo ganó fuerza a partir de 1975, si bien ya había sido practicado desde la década anterior. Un acontecimiento importante en el año 1975 fue la fundación del Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) en París, dirigido por Boulez, y que contaría con la colaboración de compositores importantes como Xenakis, Globokar y Nono, entre otros. (Vogt 1982, 93.) En los laboratorios del IRCAM recibieron entrenamiento y crearon obras electrónicas o mixtas compositores invitados de todo el mundo. Luego se fundó paralelamente el Ensemble InterContemporain, dedicado a la interpretación de la música contemporánea.

En 1976 el compositor alemán Hans Werner Henze fundó en la ciudad italiana de Montepulciano otro tipo de centro musical: el *Cantiere Internazionale d'Arte*, un festival de música en el cual toda la ciudad participa. Incluye estrenos de obras compuestas especialmente para ellos por Henze, que busca así recuperar el contacto activo entre músicos, compositores y público.

Hopkins y Griffiths (2006) consideran que la innovación radical en los años 80 y 90 fue mantenida principalmente por grupos más pequeños que la orquesta sinfónica, y solamente en situaciones en las que se contaba con un apoyo económico importante (como el IRCAM) o en que un compositor prominente podía recurrir a varios grupos (como *City Life* de Reich). Helmut Lachenmann, Holliger, Boulez, Berio, Oliver Knussen y Benjamin continuaron expandiendo y explorando las sonoridades de la orquesta con técnicas instrumentales novedosas. La música espectral fue otra tendencia, nacida en parte como reacción al serialismo, que ganó importancia en los mismos años 80. Se basa en la exploración del fenómeno acústico y del espectro sonoro y su concepción musical parte del sonido en sí mismo. (Griffiths 2002, 248.)

La situación desde estas décadas hasta el inicio del siglo XXI es la de coexistencia de una multiplicidad de voces, tendencias, técnicas y estilos de manera que, como escribe Griffiths (2002, 238), se vive muchas historias y muchos presentes musicales.

Posmodernismo musical

El término posmodernismo se originó en Norteamérica y se ha usado desde fines de la década de 1970, inicialmente en arquitectura, y en música desde la siguiente década (Heiniö 1988, 5). El término es amplio y tiene muchos significados, entre otras cosas por sus diversas asociaciones al término de modernismo. El posmodernismo implica una crítica a aquél, y

refleja a la vez una crisis de autoridad cultural y de visión del mundo. Cuestiona postulados modernistas como la fe en el progreso lineal, la verdad absoluta y las grandes narrativas religiosas o históricas; el énfasis en la forma y el género, y la función social explícita para el arte. En cambio, fomenta la inclusión de una pluralidad de voces, que implica una caída de barreras entre las culturas populares y las de élite y una receptividad a los marginados por el poder. La atención se centra así en el rol de la diferencia de clase, raza y género, y de las voces subalternas y locales. Como una manifestación de este pluralismo, algunos intérpretes, y también compositores, han enfatizado la tendencia de romper límites entre distintos tipos de música, incluyendo jazz y música de otras tradiciones en sus conciertos. (Pasler 2006.)

Heiniö (1988, 12) considera el posmodernismo como una reacción a la tradición musical europea, particularmente al modernismo, y a la vez como su continuación. Esta música manifiesta permanentemente su relación con la tradición y busca comunicarse con el oyente de una manera distinta. Al estilo unificado y racionalista del modernismo se contraponen la polivalencia, la contextualización, el pluralismo estilístico y el eclecticismo. (Id., 8.) El postmodernismo ha generado una mayor preocupación por la recepción y una renovada reflexión sobre los conceptos de arte, de obra musical y de la escucha.¹¹² Según Heiniö (id., 9), como reacción al modernismo y paralelamente al posmodernismo, surge una corriente tradicionalista, que restaura la tonalidad y características estilísticas románticas. Este estilo está representado por algunos ex-vanguardistas como Krzysztof Penderecki y por el grupo alemán conocido por el término *Neue Einfachheit*. Heiniö no los incluye en el posmodernismo, como tampoco a Cage y a sus seguidores, al minimalismo ni a la “música de meditación”. (Id., 11–12.) En la música peruana esta tendencia podría estar representada por compositores como **José Belaúnde** (1930), **Alejandro Bisetti** (1932) y **Juan Fiege** (1937).

Pasler (2006) propone tres tendencias dentro del posmodernismo musical. Algunos compositores buscan reconectar con el pasado musical mediante estrategias armónicas o temporales de otros siglos, correspondiendo a la corriente tradicionalista de Heiniö. Otra rama del posmodernismo explora las tensiones entre la sociedad y el arte comentando las estructuras y narrativas hegemónicas occidentales, masculinas o tonales. Esta tendencia se presenta en la música peruana por ejemplo en algunas obras de Olga Pozzi Escot, en la serie de obras *El norte del sur* de **Fernando Fernández**, en *Nancahuasu* de César Bolaños o en *El movimiento y el sueño* de Celso Garrido-Lecca.

La tercera corriente explora la intertextualidad mediante la conexión, yuxtaposición e inclusión ecléctica de material proveniente de discursos diversos o inclusive no musicales, sin necesariamente implicar una jerarquía entre ellos, con una aceptación de la diferencia y a veces un sentido lúdico o irónico. El sentido y propósito de dichos collages puede variar ampliamente. Esta tendencia está representada en la música orquestal peruana, por ejemplo en *Concierto indio* de Edgar Valcárcel y en *Cuadros fantásticos andinos* de **José Carlos Campos** (1957).

¹¹² Esto no quiere decir que dicha reflexión fuera inexistente en el modernismo, sino que el enfoque es nuevo o el énfasis en este aspecto es mayor.

Las características principales del posmodernismo para Heiniö (1988, 7) son el *pluralismo* inmanente, tanto del material musical dentro de la estructura de la obra misma, como de ésta dentro de su propio contexto histórico-musical (id, 13), y la *reflexividad*, que es una abstracción de técnicas composicionales concretas típicas a la época denominada posmodernista, pero que no son exclusivas de ésta. Con el término reflexividad, Heiniö alude a los verbos reflejar y reflexionar. El compositor incluye en su obra elementos de obras o estilos ajenos, ya sea del pasado lejano de la propia tradición o de otra subcultura musical, con lo cual crea tensiones estilísticas entre el presente y el pasado, o entre dimensiones del presente. Los recursos son la cita textual o la alusión estilística, que deben estar incluidas en un contexto moderno o ser parte de uno, ya sea como collage o polifonía de estilos, como una cita recortada dentro de material propio, o como una alienación del material prestado. (Id., 18.) Esto no sucede de una manera ingenua, sino cargada de ironía o de nostalgia. Los idiomas tonales prestados de otras épocas o de la música popular, ofrecen estas dos interpretaciones. (Id., 13.) Posmoderno es, según Heiniö, no sólo el aludir a algo fuera de la obra misma, sino el reflexionar de la música sobre sí misma, aunque la reflexividad de la música haya existido ya durante el romanticismo y neoclasicismo. (Id., 14, 20.)

La tercera característica del postmodernismo para Heiniö (1988, 16) es la *narración*. La música narrativa se ordena en el tiempo de modo que los acontecimientos forman una continuidad sintagmática con principio, fin y un desarrollo entre ellos. Su meta es la comunicación con el oyente. La condición para poder conducir esta narración es una dramaturgia formal en la que las grandes líneas dominan a los detalles y no viceversa. Esta cualidad está ausente de gran parte de la música serial y del minimalismo.

En la música peruana de la época se puede identificar estos elementos posmodernistas. Desde la década de 1980 se generaliza el uso de citas de música andina (C. Garrido-Lecca: *Retablos andinos*), latinoamericana (Núñez Allauca: *Rapsodia brasiliana*), de compositores europeos (E. Valcárcel: *Homenaje a Stravinsky*) o de otras tradiciones (japonesa, en Asato: *Preludio y Ricercare*) en la manera referida por Heiniö. Si bien la ironía no es común en la música peruana, la nostalgia sí se encuentra presente, al igual que la reflexión sobre música de otras épocas (Pulgar Vidal: segunda sinfonía *Barroco criollo*, Asato: *Martínez de Compañón*). La narratividad es un rasgo predominante en la música de estos años, así como el pluralismo, manifestado en el uso de material de diverso origen, tonalidad y atonalidad, y técnicas y estilos variados.

6.1. Situación política y económica y vida musical

Francisco Morales Bermúdez, sucesor en el poder de Velasco Alvarado, inició la reducción de las tensiones entre los bloques de izquierda y derecha, convocó a una Asamblea Constituyente y a elecciones en 1980, mientras el país cayó en una crisis económica muy grave.

Los años 80 estuvieron marcados en el Perú por la esperanza del retorno a la democracia con la elección de Fernando Belaúnde y por la decepción causada por el

empeoramiento de la situación económica y el recrudecimiento del terrorismo. La lucha armada iniciada por Sendero Luminoso fue ignorada en un principio, pero recrudeció desde 1982; a ello se sumó la acción del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). La crisis económica y la inflación afectaron fuertemente a la población, lo cual se reflejó en la partida de muchos músicos al extranjero en busca de oportunidades de estudio, de trabajo y de mejores condiciones de vida.

Esta situación afectó gravemente a las instituciones estatales de cultura, entre ellas la Escuela Nacional de Música y la Orquesta Sinfónica Nacional. El regreso a la vida democrática generó cambios en las instituciones musicales. En 1982 se declaró en reorganización al INC, y en 1984 se declaró a la OSN y al Ballet Nacional órganos permanentes de difusión artística de la Dirección de Actividades Culturales del INC (Coloma Porcari 2002). Tanto la OSN como las otras orquestas del país, que fueron incluidas en el mismo órgano por la ley, tienen como una de sus funciones primordiales la de difundir y promover de manera preferente la música de compositores peruanos (id.):

Decreto Supremo N° 17-84-ED del 30 de marzo de 1984:

“Artículo 22°.- Corresponde a la Orquesta Sinfónica Nacional:

- a) Difundir la música sinfónica y sinfónico-coral del acervo nacional y universal, mediante conciertos y grabaciones;
- b) Propiciar la formación de agrupaciones instrumentales al interior de la propia orquesta, a fin de promover la difusión de la música de cámara;
- c) Difundir de manera preferente la música sinfónica, sinfónico-coral y de cámara de los compositores peruanos;
- d) Fomentar y difundir la creación de obras sinfónicas y sinfónico-corales de los compositores nacionales;
- e) Propiciar la participación de directores y solistas nacionales y extranjeros, así como la incorporación de instrumentistas invitados;
- f) Fomentar la capacitación y perfeccionamiento de sus integrantes;
- g) Propiciar la participación de jóvenes instrumentistas para el mejor desarrollo de su formación profesional;
- h) Organizar y mantener el archivo de partituras sinfónicas, sinfónico-corales y de música de cámara de autores nacionales;
- i) Realizar otras funciones que le asigne la Alta Dirección.

Artículo 23°.- La Orquesta Sinfónica Nacional comprende el elenco de Lima y a los organizados con el mismo nivel profesional en otras ciudades del país, a los cuales prestará preferente apoyo”.

La OSN pudo cumplir estas funciones muy modestamente. La principal causa fue la falta de recursos económicos, que imposibilitó encargar y estrenar obras sin un presupuesto para ello. Meza (1996, 62) cita otros problemas generados por la falta de recursos: un manejo precario del archivo; carencia de instrumental, movilidad, mobiliario y local de oficina; incapacidad de reponer partes deterioradas o perdidas, renovar o ampliar el material de partituras y partes disponible; menor frecuencia relativa de estrenos; lenta y difícil renovación o reemplazo de mobiliario; irregularidad en la producción de programas de mano; inexistencia

de un registro y estadísticas; falta de local; pero el más importante ha sido la baja en los sueldos de los músicos, que causó un constante abandono del país de los profesionales.

Durante el gobierno de Alan García Pérez (1985–1990) continuó la violencia interna. Desastres naturales y problemas limítrofes acentuaron la crisis. El gobierno de García tampoco remedió la escasez de recursos estatales para las instituciones musicales, a pesar de algunas iniciativas culturales como la instalación del Museo de la Nación y la realización de eventos culturales y congresos académicos. Fue importante en este período la acción del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que publicó más de 3000 libros, y la concesión de miles de becas de posgrado en las universidades del país.

En esta situación de crisis económica del Estado, las asociaciones culturales privadas tuvieron un rol importante en complementar los servicios de educación musical y de organización de conciertos, e inclusive encargando y estrenando obras.

La Camerata de Lima dirigida por Edward Brown y David del Pino Klinge mantuvo una orquesta juvenil y talleres de música de cámara, organizó conciertos, clases maestras y festivales internacionales y encargó obras en las décadas de los 80 y 90. Anacrusa organizó eventos de música de cámara. Los Festivales internacionales de flautas, organizados por el flautista César Vivanco, hicieron varios encargos y estrenos de obras.

Existieron orquestas privadas como la Orquesta de Cámara de Lima dirigida por Luis Antonio Meza y la Orquesta Amadeus dirigida por José Carlos Santos. Armonía, asociación pedagógico-musical dirigida por el violinista Enrique Costa con su esposa e hijos en la Academia Costa Ornano, también tuvo una orquesta de cámara activa. Se fundaron varias instituciones privadas dedicadas a la pedagogía musical: la Asociación Béla Bartók, el Conservatorio de Lima “Josafat Roel” en 1990, la Asociación Cultural Kodály, dedicada a la enseñanza del método del mismo nombre; y la Asociación Suzuki del Perú, que entrena profesores de instrumentos en la pedagogía Suzuki. La Asociación Cultural Nueva Acrópolis organizó por varios años concursos de música y posteriormente de música escolar, fomentando así la inversión de los colegios en la educación musical.

En el género lírico también se recurrió al esfuerzo privado y voluntario de aficionados, estudiantes y profesionales. La Fundación Pro Arte Lírico (FUPAL) fue fundada en 1980 por un grupo de entusiastas de la ópera y Luis Alva, cantante peruano residente en Italia. En 1989 su nombre cambió a ProLírica. Esta asociación ha organizado numerosas temporadas de ópera con gran éxito. Algunas instituciones corales privadas fueron la Camerata Vocale Orfeo dirigida por Manuel Cuadros, el coro Jubilate dirigido por Jean Tarnawiecki, y coros de empresas privadas como Aeroperú.

A fines de 1983 se constituyó la Asociación Cultural Filarmonía, con el objetivo principal de establecer una radio cultural en el Perú. Desde 1984 funcionó la Radio SolArmonía, que posteriormente cambió su nombre a Radio Filarmonía. Esta emisora suele grabar los conciertos de música peruana y cuenta con un extenso archivo sonoro. Su programación incluye regularmente música peruana y extranjera académica, pero también otros tipos de música como criolla y zarzuela y programas culturales.

Un papel importante en la vida musical fue el desempeñado por los centros culturales de varios países, que prestaron sus instalaciones para conciertos, financiaron visitas y cursos de artistas y ayudaron a conseguir becas para el extranjero, entre ellos el Instituto Cultural Peruano-Británico, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, el Instituto Italiano de Cultura, la Alianza Francesa, el Instituto Goethe y el Centro Cultural de España. Además se contó con la colaboración en eventos culturales de numerosos auspiciadores privados, empresas y personas particulares. La Sociedad Filarmónica de Lima¹¹³ organizó ciclos de conciertos, en su mayoría de música de cámara; convocó concursos de composición y encargó algunas obras.

En otras ciudades las orquestas, conservatorios y otras instituciones funcionaron en cierto aislamiento, y el centralismo continuó influyendo la vida musical. Uno de los motivos de esto fue que el conflicto armado hacía muy peligrosos los viajes a las provincias o desde éstas a Lima. Algunos eventos, como concursos o festivales, tuvieron proyección nacional. Pero no se ha recopilado información sobre la actividad musical académica de estos años en otros lugares como Arequipa, Trujillo, Cusco, Huánuco o Puno.

En el Perú y en todo el mundo se produjeron en la década de los 80 cambios que causaron una crisis de la ideología marxista, pero también de ciertas corrientes filosóficas y estéticas. Este período estuvo marcado por el pluralismo, una búsqueda de nuevos rumbos y a la vez una mirada hacia atrás en la historia. El posmodernismo que se inició en la arquitectura combinó ideas, estilos y elementos diversos, incluyendo citas y referencias a otras obras, otros autores u otras épocas históricas. El elemento irónico, el collage y hasta el pastiche también son recursos posmodernos.¹¹⁴ El minimalismo no tuvo mucho eco en el medio musical peruano, y tampoco el elemento irónico está muy representado en la música peruana de la época; pero sí se advierte una forma más directa de referirse a otras tradiciones, épocas y autores y en algunos casos hasta una visión historicista de la música, unidos a un afán de establecer comunicación con el público.

Gradualmente se dio un cambio en la situación y la recepción de la música andina en la capital. Debido a la migración, al llegar la década de los 80, esta música ya no era minoritaria en Lima y se practicaba en circunstancias y contextos diversos, desde eventos en los *clubes departamentales* (clubes sociales que agrupan a migrantes provenientes de la misma región) hasta las *peñas* (restaurantes con espectáculo de música y danzas folclóricas para turistas), pasando por colegios, universidades y otras instituciones. La intención variaba entre el intento de recrear de las tradiciones de la población de origen lo más fielmente posible hasta su libre arreglo con una estética más adecuada al mercado (armonización en partes, registro más grave, instrumentación, uso occidental de la voz).

Paralelamente a este aumento de status de la música popular andina surgió la *cumbia andina*, mezcla de huayno andino con cumbia colombiana y llamada también *música tropical andina*, *cumbia peruana* o *chicha*, que utiliza instrumentos modernos como la guitarra

¹¹³ Fundada en 1907 (ver capítulo 3.3).

¹¹⁴ El concepto de posmodernismo se discute en el capítulo 2.3.

eléctrica, el bajo eléctrico y los teclados, además del canto amplificado y de percusión.¹¹⁵ La cumbia andina se convirtió en un género muy popular en las ciudades, donde se construyeron chichódromos (grandes locales de baile a imitación de los salsódromos) en barrios populares. (Romero 1985, 271–274.) La influencia de la música popular se hizo sentir también en el jazz.¹¹⁶ El rock peruano atravesó una época difícil en la segunda mitad de la década de 1970, por la casi nula difusión que tuvo en los medios, sin poder grabar ni publicar discos, pero su situación mejoró en la siguiente década (Cornejo 2002, 51).¹¹⁷

En 1983 surge el movimiento de Música Urbana, un conglomerado de grupos y solistas de diversas tendencias y estilos: rock (Frágil), jazz (Camaleón), cantautores (Alejandro Sustí, Daniel “Kiri” Escobar), y variados ejemplos de fusión de géneros como jazz, blues y música afroperuana (Miki González), el rock con música popular y tradicional de la costa, sierra o selva (TV Color), o las tradiciones urbanas y andinas (Canto Rodado). (Cornejo 2002, 87.) Surgió una discusión en torno a la identidad del rock peruano, en la cual algunos opinaban que el idioma español era el elemento decisivo para que el rock fuese peruano; otros argumentaban que era necesario realizar una fusión con elementos del folclore local; y otros que opinaban que el rock en sí era extranjerizante por su origen foráneo. (Id.) Estas discusiones se dieron de una manera más abierta que en la música académica, a pesar de una problemática identitaria similar, debido tal vez al mayor aislamiento de los creadores académicos y al carácter conservativo de sus instituciones. En todo caso, al parecer, el movimiento rockero no generó ninguna reacción en los músicos académicos establecidos. Su influencia sí se notará en algunos de los músicos más jóvenes que inician actividades en este período y en la formación de las siguientes generaciones.

¹¹⁵ Ver capítulo 3.4.

¹¹⁶ Ya se mencionó a un compositor e intérprete de jazz que incursionó en la música orquestal, que fue Jaime Delgado Aparicio. En 1984 se formó el importante conjunto *Perujazz* (Manongo Mujica, Jean Pierre Magnet, Julio “Chocolate” Algondones y David Pinto; Enrique Luna hasta 1988), grupo pionero de la fusión del jazz con la música afroperuana y andina. *Perujazz* participó inicialmente en varios festivales en Sudamérica. En 1986 y 1987 realizó exitosas giras por Europa (Messina, Roma, Umbría, Madrid, Barcelona y París) y en 1989 y 1990 por Norteamérica (Montreal, Miami, México). (<http://www.perujazz.com/home.html>, 27.2.2008.)

¹¹⁷ El rock de esta época seguía varias corrientes. La primera era la de grupos que hacían *covers* en inglés y se presentaban en auditorios de clase media. La segunda estaba formada por grupos de infraestructura más precaria que se presentaban en el Centro de Lima a un público de menos ingresos, y que también hacían *covers* de rock clásico o hard rock. El tercer grupo de bandas hacía canciones propias y en castellano; algunas hacían experimentos de fusión con la música andina. El más importante fue *Del Pueblo*. (Cornejo 2002, 52–53). El retorno a la democracia en 1980 fue determinante para el resurgimiento del rock peruano. También lo fue la guerra de las Malvinas en 1982, que hizo abrir las puertas de los medios de comunicación al rock en español, el argentino primero, favoreciendo de paso al rock peruano. *Frágil* fue el primer grupo nacional que alcanzó un éxito masivo en 1981 (id., 56) y se presentó en 1991 con la Orquesta Filarmónica de Lima. En la segunda mitad de la década de los 80 el rock subterráneo, que no utilizaba el circuito comercial, expresó la frustración ante el fracaso del sistema por resolver los problemas sociales con grupos como *Leusemia* y *Narcosis*. Los estilos variaban desde la fusión hasta el metal o el hard rock. (Cornejo 2002, 72.) Este movimiento se divide luego en aquellos grupos que querían preservar un carácter abierto sin distinciones de estilo; los que buscaban la “autenticidad” de los grupos pertenecientes al movimiento; y los que veían al rock subterráneo como un espacio de lucha social, ideológica e inclusive política contra el sistema (id., 75).

6.2. Compositores de música orquestal de 1976 a 1991

Los compositores activos en el período incluyen a los últimos representantes de la generación de transición de los años 1940, a la Generación del 50 y a la menor en número de los 60 y 70, hasta los nuevos compositores de la generación de los 80.

En los años 80 y 90 el pluralismo de estilos y la búsqueda de nuevo contacto con el público hacen que varios compositores de la Generación del 50 adecúen su lenguaje hacia formas más asequibles, que comprenden rasgos tonales o un marcado retorno a lo tonal, citas o alusiones estilísticas y otros elementos pluralistas (Padilla 1998, 238–239). Una mayor incidencia de lo melódico y utilización del contrapunto son rasgos comunes a la época. Compositores de importancia central como Iturriaga, Pulgar Vidal, Valcárcel y Garrido-Lecca combinan el material tradicional o popular con técnicas modernistas. Padilla (2006) define a esta tendencia como un modernismo nacionalista, que expresa un deseo de destacar la identidad latinoamericana de los compositores y a la vez su universalidad.

Algunos compositores peruanos tuvieron pausas más o menos largas en la composición, ya fuera por estos cambios en el mundo musical, o por dedicarse a otros trabajos. **César Bolaños** se dedicó a la investigación y a la docencia, publicando importantes trabajos de organología, sociología y arqueología musical. (Quezada Macchiavello 1999d, 7.) **Enrique Iturriaga** trabajó en estos años como profesor de composición, análisis y armonía y como director del ex-Conservatorio, entonces Escuela Nacional de Música (1973–1976), y como profesor en las universidades de San Marcos y Católica en Lima y de San Agustín en Arequipa, continuando su importante labor pedagógica. También escribió en estos años algunos ensayos musicológicos sobre la obra de compositores peruanos, entre ellos Alzedo, Carpio, Garrido-Lecca, Holzmann y Carlos Sánchez Málaga. En este período no escribió obras para orquesta.

6.2.1. Compositores de la generación de transición

Luis Pacheco de Céspedes compuso su últimas obras en estos años, al igual que **Rodolfo Holzmann**, quien continuó combinando melodías populares con armonías basadas en la transposición de las escalas pentatónicas y con uso del contrapunto y ocasionalmente dodecafónica, en un estilo básicamente neoclásico. Holzmann se inspiró tanto en elementos populares de varias regiones del Perú como en la música y cultura europeas, sobre todo latinas. Ciertas obras orquestales de la época revelan esta segunda tendencia, con títulos en latín (*Isotonium*, *Politonium*), términos hispanos (égloga, nomos, prolegómenos, tientos), o a acuñar palabras nuevas como *Terreniana* y *Celestiana*.

Armando Guevara Ochoa escribió tres obras orquestales, pero ninguna en la década de 1980 a 1990, probablemente reflejando la crisis de la época. Sus sinfonías sobre peruanos ilustres son un ejemplo de nacionalismo musical. Guevara Ochoa critica el uso del pentatonismo de Holzmann por considerarlo muy limitado y dar una visión estrecha de la música andina (Guevara 2005).

6.2.2. Compositores de la Generación del 50

Celso Garrido-Lecca dirigió la Escuela Nacional de Música entre 1976 y 1979. Según Tello (2001, 10) “La orientación que le dio hizo de ésta una institución activa, vigorosa, con una vida musical propia de orden interno y un estrecho contacto con la comunidad que difícilmente ha vuelto a tener en años posteriores.” Entre 1979 y 1984 Garrido-Lecca estuvo a cargo de la oficina del Programa de Musicología del PNUD de la UNESCO (id.).

En la década de los 80 recibieron premios nacionales sus obras *Retablos Sinfónicos* (en 1981), *El movimiento y el Sueño* (en 1984) y *Trío para un Nuevo Tiempo* (en 1987). Además, en 1982 le fueron otorgadas la condecoración de la Orden de Mérito Civil en el Grado de Comendador del Gobierno Español y una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Desde 1983 Garrido-Lecca empezó a visitar Chile regularmente y estrenar obras allí, como miembro de la Sociedad de Compositores de Chile y de la Sociedad de Derecho de Autor (SCD).

A mediados de los 70 Garrido-Lecca inició un estudio de la música tradicional y popular de diversas zonas del Perú y de las posibilidades de instrumentos populares como el charango. Estas investigaciones dieron como fruto, entre otras obras, la cantata popular *Donde nacen los cóndores* para coro e instrumentos folklóricos (1977) que está basada en la música escrita para la película *Kuntur Wachana* de Federico García. Este estudio de los instrumentos populares influyó decisivamente en la actitud estética de Garrido-Lecca, haciendo posibles muchas obras posteriores. Además, la cercanía con la música popular le proporcionó a su propia música la claridad, precisión y sencillez pretendidas por muchos compositores en la época, como reacción a la pretendida dificultad de apreciación que ofrecía la música vanguardista al público y al alejamiento de éste. El compositor afirma que desde 1975 ya estaba generalizada la actitud entre los compositores latinoamericanos de mirarse a sí mismos y mirar su propia realidad. (Martínez 2002, 4, 12.) Luego de algunos años de trabajo intensivo en el Conservatorio y de dedicarse a la investigación y a los arreglos y composición de piezas de música popular, Garrido-Lecca volvió a componer en la década de 1980 obras orquestales y de cámara, obras para piano solo y guitarra sola, obras para coreografías con medios electrónicos o mixtos y música incidental para documentales y para teatro. (Revista Musical Chilena 2001.)

Como influencias comunes a todos los compositores latinoamericanos de su época Garrido-Lecca cita a Schoenberg y Stravinsky, y como meta común la búsqueda de una identidad latinoamericana que emplee material musical propio de la región. En cuanto a su propio uso del material popular, Garrido-Lecca ha utilizado dos procedimientos: uno “mucho más objetivo y trascendido que me lleva a un lenguaje musical atonal y utilización y búsqueda de los recursos de la música contemporánea” y otro, “la utilización de elementos más concretos o cercanos a este material que me lleva al mundo de lo tonal como las *Danzas populares andinas* o los *Retablos sinfónicos*.” En ambos casos, su intención es integrar los elementos tradicionales o populares a la concepción formal de la obra. (Pinilla 1980, 580–584; 1985, 174–175.)

Su obra orquestal del período incluye: *Retablos sinfónicos* (1980), *Danzas populares andinas* (1983), *El movimiento y el sueño* (segunda versión, 1984; texto de Alejandro Romualdo) para dos narradores, coro mixto, orquesta, tres grupos de percusión y cinta, *Pequeña suite peruana* (1986) para cuerdas, Concierto para violonchelo y orquesta (1989) y Concierto para guitarra y cuatro grupos instrumentales (1990). Estas composiciones son versiones orquestales de obras anteriores para solista o de cámara, a excepción de la primera y la última.

Los *Retablos sinfónicos* y las *Danzas populares andinas* han sido interpretadas con relativa frecuencia. En estas obras, el material proveniente de la música popular andina o costeña es reconocible. En las *Danzas populares andinas* el compositor tomó melodías populares andinas de diferentes regiones o fragmentos de ellas, entre ellas *A mi palomita* y *Recuerdos de Calahuayo*, elaborándolas primero para violín y piano (1979) y luego para orquesta. El contexto es tonal, por ser el natural para estas melodías; el compositor afirma, sin embargo, siempre haber incluido en sus obras elementos tonales en alguna medida (Guerra 2001). Las melodías están ampliadas formalmente, armónicamente, orquestalmente, en su color; dejando de tener un carácter de folclor (Garrido-Lecca 2003). Las *Danzas populares andinas* incluyen en su instrumental a la guitarra y al charango.

Los *Retablos andinos* incluyen una introducción que deviene en un *dansaq*¹¹⁸, tomando la rítmica del violín y el arpa de la danza de tijeras; un *yaraví* que cambia a un *triste* y por último un *tondero*, en el cual se incluye al cajón. El compositor busca una unidad formal y destacar el uso del color en la orquesta. (Garrido-Lecca 2004.) También la *Pequeña suite peruana*, versión orquestal de cámara encargada por la Camerata de Lima de una obra para piano de 1979, incluye varios motivos o ritmos populares, terminando igualmente en un *tondero*, danza típica de Piura, región natal de Garrido-Lecca.

La obra *El movimiento y el sueño* (segunda versión, 1984; texto de Alejandro Romualdo), música de escena para dos narradores, coro mixto, orquesta (incluye guitarra y charango), tres grupos de percusión y cinta, tiene como temas las odiseas espaciales de los cosmonautas soviéticos y norteamericanos y la guerrilla del Che Guevara en Bolivia. La obra se empezó a componer ya en 1971, y trata del enfrentamiento dialéctico de dos situaciones: la conquista del espacio y la lucha social en los pueblos del tercer mundo. Garrido-Lecca dejó abierta la posibilidad del elemento visual para ser creado por el director de escena. Musicalmente, tomó como base el motivo inicial de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach, ligando así la obra a la tradición de cantatas y pasiones. La obra dura unos 30 a 40 minutos, y la escritura es gráfica, obedeciendo entre otras cosas a la necesidad de coordinación exacta con los dos narradores. Para el autor, lo interesante es el contrapunto entre ellos, que a veces crea una situación de ambigüedad y a veces de un contraste brutal entre las dos situaciones humanas extremas descritas. (Martínez y Vásquez 2000.) Tanto esta obra como *Kuntur wachana* se insertan así en la tradición de obras políticas por sus temas de denuncia social.

¹¹⁸*Dansaq* es el nombre de la danza llamada de tijeras, de Ayacucho, en la que participan un violinista, un arpista y el bailarín que toca las tijeras (también llamado dansaq).

Francisco Pulgar Vidal obtuvo en 1981 el segundo premio del Concurso de Composición Sinfónica convocado por el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica con su segunda sinfonía *Barroco Criollo* (1978) inspirada en temas coloniales peruanos. A los ya antes utilizados elementos populares tanto de la sierra como de la costa, se agrega en esta obra de Pulgar Vidal un factor histórico que alude al pasado colonial, reflejando, tal vez, los nuevos conocimientos adquiridos por las investigaciones musicológicas sobre dicha época, que inspiraron también a otros compositores peruanos como Pedro Asato. Pulgar Vidal compuso en este lapso, además de esta sinfonía, el wayno *Cascay* y el Concierto para violín y orquesta (1991). Su estilo es consecuente con su producción anterior, incluyendo una armonía no-tonal y la búsqueda de sonoridades particulares. En 1983 obtuvo el Premio Nacional de Música de Cámara con su Cuarteto nro. 3.

Edgar Valcárcel recibió invitaciones y becas de investigación de los gobiernos de Canadá (1975), Estados Unidos de Norteamérica (1980) y Alemania (1983). En el Perú, Edgar Valcárcel enseñó piano, armonía, contrapunto y música de cámara y fue profesor de composición en la Escuela Nacional de Música hasta su retiro en 1985, siendo nombrado Profesor Emérito de la misma institución en 1986. Además de su actividad como compositor y pedagogo, Valcárcel actuó con frecuencia como pianista, y se presentó como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú en Lima y en el Salón de las Américas de la Organización de Estados Americanos.

Valcárcel desempeñó cargos como el de Director Musical de la Orquesta Sinfónica Nacional (1979–1984) y Director de la Escuela Nacional de Música (1979–1984) y trabajó luego como Jefe del Departamento de Música en el Colegio Sir Isaac Newton de Lima (1985). Recibió el Premio "Inocente Carreño" del Convenio Andrés Bello, Venezuela, en 1981. Además editó la *Antología de la Música Puneña* y trabajó en la edición de la obra completa de Theodoro Valcárcel, aún inédita. (Valcárcel 1998, 16.)

En su evolución estilística se inicia un asentamiento y una fusión de la tradición popular puneña con su propio lenguaje, como un retorno a la pureza o frescura de la música tradicional y popular nativas, que, en su opinión, se da en varios compositores de Latinoamérica en manera coincidente (Valcárcel 1998, 2–3). Valcárcel sostiene una postura ecléctica frente a las diferentes técnicas de composición; sin embargo, utiliza de preferencia la técnica serial como una base para la textura armónica de sus obras, sin excluir posibles elementos tonales como acordes mayores o menores (id., 12).

En su obra desde 1983 hay una mayor incidencia de elementos tonales y sobre todo de citas. Valcárcel cita ciertos huaynos y sus propias obras en una especie de variación perpetua, con lo cual conscientemente crea una continuidad y se apoya en el hecho musical anterior. Su interés en los huaynos lo lleva a intentar una fusión entre las técnicas modernas de composición (dodecafonía, serialismo y otras) y elementos melódicos de los huaynos. (Id., 14–15.)

La obra orquestal de Valcárcel de 1975 a 1991 incluye las obras *Coral a Pedro Vilca Apaza* para coro, percusión, cembalo y cuerdas (1975); *Karabotasat Cutintapata*¹¹⁹ (1977); *Tres al alba* para flauta, oboe, percusión, cembalo y cuerdas (1977); *Travesía por el Perú*, ópera para niños (1979); *Antimemorias II* (1980); cantata *Hanac Pachap* (1981); concierto para guitarra (1984); *Acora*, concierto para clarinete nro. 2, y el cuento sinfónico *Zorro, zorrito* en homenaje a Sergei Prokofiev para narrador, coro, zampoñas y orquesta (1991). Esta última es parte de una larga serie de obras escritas en homenaje a compositores, entre ellos Bach, Brahms, Henri Duparc, Augusto Masías y Stravinsky.

Otros compositores de esta generación que compusieron para orquesta en este período son **Jaime Díaz Orihuela**, **Manuel Rivera Vera** y **Olga Pozzi Escot**. El estilo de Rivera Vera¹²⁰ es cromático y disonante, con texturas orquestales densas y uso de contrapunto. Díaz Orihuela es, a su vez, un continuador de la escuela localista arequipeña. **Enrique Pinilla** compuso su última obra orquestal, *Evoluciones 2*, en 1976. En la década de 1980 publicó artículos importantes sobre música peruana contemporánea (Pinilla 1980, 1985).

6.2.3. Generación de los 60 y 70

Alejandro Núñez Allauca, luego de una etapa de experimentación con las técnicas modernistas contemporáneas en los años 60 y principios de los 70, desarrolló una teoría basada en el uso de ornamentos, sobre la cual escribió su tesis *La composición musical ornamental* en 1978. Compuso en esta etapa las obras *Sinfonía ornamental* y *Concierto ornamental* para orquesta (1981). Sus obras posteriores se relacionan con su primer período, como el ballet *Huatyacuri* (1982) y la *Cantata a Bolívar* para solistas, coro y orquesta (1983). En sus obras de los 80 Núñez Allauca vuelve a las fuentes musicales populares andinas como el huayno y retoma la tonalidad como sistema armónico en sus composiciones. Desde 1987 vive en Italia. (Pinilla 1985, 197; Bassi s.a.; Padilla 1998, 238.)

Pedro Seiji Asato adoptó un lenguaje tonal y modal en los 80, utilizando principalmente técnicas contrapuntísticas. El estilo de Asato, al igual que el de Núñez Allauca, cambió radicalmente en esta época si se compara con el estilo atonal, sin pulso regular, de masas, líneas y puntos sonoros en movimiento, de obras anteriores. Entre sus obras del período está la ópera neobarroca *Segismundo* (1981) con texto de Calderón de la Barca. (Pinilla 1985, 197.) Otras obras de Asato de este período son la suite sinfónica *Martínez de Compañón* (1983), *Preludio y Ricercar* para orquesta (1979) y *Proteo*, transformaciones de un tema de Enrique Iturriaga, para orquesta de vientos y percusión (1989). Estas referencias a temas y estilos históricos son característicamente posmodernos y a la vez son un medio –o pretexto– para utilizar material local. Probablemente reflejan también el interés por el estudio de instrumentos renacentistas y de la interpretación histórica que se tradujeron en la fundación de conjuntos dedicados a la música antigua desde fines de la década anterior. La exploración

¹¹⁹ Pinilla ha escrito breves análisis del concierto para piano y orquesta, *Checán II* y *Karabotasat cutintapata* (Pinilla 1980, 597-601).

¹²⁰ Por ejemplo en su obra orquestal *Apocalipsis*, sin fecha, que suponemos escrita en este período.

de las raíces propias en el caso de Asato incluyen, además, referencias a la música japonesa, subcultura de importancia en la cultura peruana, pero que no han tenido con anterioridad una expresión en la música orquestal artística.

También el estilo más reciente de **Walter Casas** es más simple y concede más espacio a la melodía, al contrapunto y a las formas tradicionales (Padilla 1998, 239). La producción de Casas ha sido poco interpretada luego de la década de 1970.

Aurelio Tello emigró en 1982 a México, donde reside como coordinador de investigaciones musicológicas del Centro Nacional de Investigación, Difusión e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM). Su obra orquestal de este período incluye *La casita bonita* (1977) para una obra de teatro adaptada de un cuento de Tolstoi, la orquestación de las *Acuarelas infantiles* de Carlos Sánchez Málaga (1978) y *Dansaq III* para orquesta de cuerdas (1986). Padilla (1998, 238) encuentra en la obra de Tello una progresión continua más que cambios estilísticos. Junto a Sosaya y Campos, Tello representa, en opinión de Padilla, la continuación de la estética modernista en la actualidad.

Douglas Tarnawiecki obtuvo en 1986 el segundo premio en un concurso realizado en España con su obra *Paisajes internos* para coro mixto y orquesta. En 1988 emigró a México, donde trabaja como director del Ensamble Coral de Coyoacán y del grupo instrumental Itinerantes. Tarnawiecki explora en su música la improvisación libre y la fusión entre el jazz, la música académica y la tradicional.

De los compositores de este grupo, menor en número que la Generación del 50, sólo Asato y Casas han permanecido en el Perú, donde sus obras han sido interpretadas pocas veces, quedando de alguna manera a la sombra de los compositores anteriores. Núñez Allauca, Tello y Tarnawiecki han tenido más oportunidades de estrenar y presentar sus obras.

6.2.4. Nuevos compositores en los años 80

A fines de los 70 y principios de los 80 aparecen en la escena musical peruana algunos compositores que según Pinilla (1985, 199) se sitúan entre lo erudito y popular. Algunos de sus trabajos trabajan también la improvisación y la fusión entre músicas criolla, académica, andina, rock o jazz.

Arturo Ruiz del Pozo (1949) estudió en Lima con Andrés Sas, Lily Rosay, Miguel Donoso y Edgar Valcárcel en el Conservatorio Nacional de Música. Gracias a una beca del Consejo Británico continuó sus estudios en el Royal College of Music de la Universidad de Londres, en la especialidad de composición de música concreta, electrónica y música para cine, con Lawrence Casserley y Kenneth Victor Jones. Obtuvo la maestría en composición en 1978. Entre sus obras se encuentran *Canción para corno y orquesta*, *Kanon expansivo*, música de cámara que incluye en ocasiones sonidos electrónicos, *Composiciones nativas* para instrumentos autóctonos y cinta y música para cine (largometrajes *Expropiación*, *Gregorio*).

Ruiz del Pozo, quien trabaja también como solista de acordeón y teclados, realizó algunos eventos en escenarios naturales, por ejemplo un concierto por la paz en el Perú en 1988, en el que estrenó su obra *Canto a Marcahuasi*, en la meseta del mismo nombre.

Manuel Mujica (Lima, 1949) estudió percusión en Viena y formó parte de diversos conjuntos en Londres. En Lima hizo música para cine y ballet. En 1979 organizó con Arturo Ruiz del Pozo un ciclo de exploraciones musicales. Mujica compuso obras en colaboración con Ruiz del Pozo, Aramayo, Tarnawiecki y Julio Algedones, también percusionista, en su Taller Libre de Creación Musical. Entre sus obras están *Paisajes sonoros* y *Nocturno*. (Pinilla 1985, 199–200.) Es integrante fundador de *Perujazz*. **Omar Aramayo** es poeta e intérprete de instrumentos autóctonos puneños. Ha compuesto música para cine además de colaborar con Mujica y Ruiz del Pozo en *Nocturno*. (Id.)

Los principales compositores de música artística académica de la siguiente generación son José Sosaya y José Carlos Campos. **José Sosaya** (San Pedro de Lloc, 1956) estudió en el Conservatorio Regional de Música de Trujillo y desde 1977 en el Conservatorio Nacional de Música con Edgar Valcárcel, donde se tituló en composición. De 1984 a 1986 estudió en París con Yoshihisa Taira, diplomándose en composición. Siguió un curso de música electroacústica con Philippe Mion y Jacques Lejeune. En 1985 y 1986 estudió en escuelas y conservatorios franceses composición, análisis y música electroacústica con los profesores Alain Louvier, Michel Zbar y Sergio Ortega.

José Sosaya ha recibido varios premios y becas por su trabajo y ha representado al Perú en varios eventos internacionales. Desde 1983 Sosaya ha sido profesor de cursos teóricos y luego de composición y análisis en el Conservatorio Nacional de Música. Además ha realizado una recopilación de música peruana del siglo XX para la Biblioteca Nacional en 1987, producido y dirigido el programa Timbre Textura Espacio en Radio SolArmonía (1987) y trabajado como compositor-arreglista del Coro Nacional de Niños del Perú.

En algunas obras, Sosaya utiliza elementos del arte tradicional a un nivel muy abstracto, como en *Ave! Chavín* (para seis instrumentos, 1990) en la cual transpone al sonido diseños de un antiguo textil de la cultura Chavín, pero de manera no identificable al oído. (Pinilla 1985, 200; Padilla 1998, 238.) José Sosaya ha escrito tres obras para orquesta: *Lloc*, *Coral* y *Texturas* (1990–1991). Luego no ha compuesto más para el medio orquestal, decisión motivada principalmente por las limitaciones materiales que la música orquestal enfrenta en el Perú. En un momento decidió dedicarse principalmente a la electrónica, para no depender de los instrumentistas, pero eso era también difícil por falta de equipo adecuado. Por ello se propuso hacer composiciones “[...] más sencillas que pueden ser tocadas aquí sin problemas debido a las limitaciones del medio. Claro que sin perder mi lenguaje.” (Moreno 1998.)

José Carlos Campos (Lima, 1957) nació en Lima y estudió piano con Rosa América Silva, composición con Edgar Valcárcel y orquestación con Seiji Asato, Leopoldo La Rosa y Celso Garrido Lecca. En 1981 participó en el Tercer Fórum Internacional de Música Nueva en México. En 1982 fue becado para estudiar en São Paulo, Brasil con Claudio Santoro y José Antonio de Almeida Prado. Egresó del Conservatorio Nacional de Música de Lima en 1984. (Sociedad Filarmónica 2002, 9.)

En 1985 continuó estudios de composición en Francia con Alain Louvier en el Conservatorio Nacional Regional de Música de Boulogne-Billancourt, con Betsy Jolas en el

Conservatorio Nacional Superior de Música de París y con Allain Gaussin en la Schola Cantorum de París. En 1987 obtuvo la beca de la Fundación Internacional Nadia et Lili Boulanger para proseguir sus estudios con Michel Philippot y Maurice Ohana. Ha trabajado como profesor de teoría musical y de arte y como crítico. Su obra ha obtenido varios premios en concursos nacionales e internacionales. (Ibid.)

Según Padilla (1998, 237) Campos no ha utilizado en sus composiciones de los años 80 y 90 elementos de música tradicional o popular; encuentra que su lenguaje es cercano a Messiaen, por ejemplo en *Epígrafe* o en *Noctis* (1992) para ocho instrumentistas. Sus obras para orquesta de los años 80 son *Introitus-Elegía* (cuerdas, 1983), *Danza rústica* (1983) y *Preludio* (1984). En la *Danza rústica* se expresa una cercanía a la música popular sin utilizar recursos como citas o pentatonía, mediante ritmos sincopados y acentuaciones, hemiolas y manteniendo un centro tonal.

Rajmil Abraham Fischman Steremberg (Lima 1956) siguió estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Lima, en la Academia Rubin de la Universidad de Tel Aviv, Israel y en la Universidad de York, Gran Bretaña, donde obtuvo un doctorado en 1991. Estudió composición con Abel Ehrlich (Academia Rubin) y con John Paynter y Richard Orton (York). También obtuvo un Bachillerato en Ingeniería Eléctrica en el Instituto Israelí de Tecnología (Technion), en 1980.

Durante su estadía en York, se unió al Composers' Desktop Project (CDP), siendo director de este proyecto desde 1988. En el mismo año, fue nombrado catedrático en la Universidad de Keele, donde estableció el programa de maestría en Tecnología Digital Musical y el laboratorio de Música Computarizada. Realiza también labor de investigador y de docente en estas áreas.

Sus obras anteriores a 1990 incluyen composiciones para diversos conjuntos de cámara y las obras orquestales Sinfonía nro. 1 (1984), Adagio para 18 instrumentos de cuerda (1985) y *Magister Ludi*, para orquesta de cámara (1988). Su música posterior no incluye obras orquestales por el momento, habiéndose concentrado principalmente en los medios electrónico y digital. Si bien Fischman ha desarrollado su carrera en el extranjero, su música conserva lazos con la música peruana y latinoamericana.

Miguel Oblitas Bustamante (Nasca 1964) estudió desde 1985 en la Escuela Nacional de Música en la especialidad de Musicología y ha recibido clases de composición de Armando Guevara Ochoa. Oblitas se ha desempeñado como archivista y musicalígrafo de la Orquesta Sinfónica Nacional (1991–92), y como investigador y director de orquesta. (Oblitas 2005; 2008.)

Sus obras incluyen uso de la tonalidad, la modalidad andina, la politonalidad, la atonalidad y la microtonalidad, y han sido estrenadas por la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica de Trujillo, la Filarmónica de Astraján (Rusia) y la Orquesta de Cámara Latinoamericana de Miami. Oblitas continúa la línea del nacionalismo posromántico de Guevara Ochoa, incluyendo en algunas obras instrumentos populares como sikus. En estos años inició su producción orquestal con *Sinfonía a las pampas de Nasca* para coro y orquesta (1991), *Carnaval cajamarquino* (1991) e *Himno a Nasca* para coro, instrumentos nativos y orquesta (1991).

El arequipeño **Dante Valdez** (1964) escribió su primera obra orquestal, la ópera *Esperanza andina*, en 1988, luego de lo cual viajó a Rusia a estudiar dirección y composición. Otro compositor arequipeño que estudió en el Conservatorio Nacional de Lima desde 1983 hasta 1992 y escribe su primera obra orquestal allí fue **Rafael Moscoso** (1963). El cusqueño **Luis Edmundo Ochoa** (1964), formado en su ciudad natal y en Brasil, también inició su producción en la década de 1980. También se dedica a la dirección coral y compone música popular. Entre sus primeras obras tiene un Concierto para quena y orquesta (1989).

6.3. Producción orquestal peruana 1976–1991

Tabla 6: Obras orquestales peruanas 1976–1991

año	compositor	Obra
1976	Guevara Ochoa, Armando (1927)	<i>Sinfonía Ricardo Palma</i>
	Pinilla, Enrique (1927-1989)	<i>Evoluciones 2</i> para percusión y orquesta
1977	Holzmann, Rodolfo (1910-1992)	<i>Tientos</i>
	Tello, Aurelio (1951)	<i>La casita bonita</i> , comedia musical sobre un cuento de Tolstoi
	Valcárcel, Edgar (1932)	<i>Karabotasat cutintapata</i> (El regreso del karabotas) con piano y percusión amplificados
		<i>Tres al alba</i> para flauta, oboe, percusión, clavecín y cuerdas
1978	Guevara Ochoa, Armando	Concierto para corno y orquesta de cuerdas
	Pacheco de Céspedes, Luis (1895-1984)	Ballet <i>Valses de Lima</i>
	Pulgar Vidal, Francisco (1929)	Segunda sinfonía <i>Barroco criollo</i>
1979	Asato, Pedro Seiji (1940)	<i>Preludio y Ricercare</i>
	Holzmann, Rodolfo	<i>Égloga para un alma en gloria</i>
		<i>Sinfonía del Tercer Mundo</i>
		Concierto para piano y orquesta
1980	Garrido-Lecca, Celso (1926)	<i>Retablos sinfónicos</i>
	Guevara Ochoa, Armando	<i>Sinfonía Túpac Amaru</i>
	Valcárcel, Edgar	<i>Antimemorias II</i>
1981	Asato, Pedro Seiji	Ópera <i>Segismundo</i>
	Núñez Allauca, Alejandro (1943)	Concierto ornamental para orquesta
	Valcárcel, Edgar	<i>Hanac Pachap</i> , cantata para coro y orquesta
1982	Holzmann, Rodolfo	Concierto en re para violín y orquesta
	Oblitas, Miguel (1964)	<i>Adagio molto appassionato</i> para cuerdas
	Pozzi Escot, Olga (1931)	Concierto para piano y orquesta u orq. de cámara
	Pulgar Vidal, Francisco	<i>Vallejo</i> , música para TV para pequeña orquesta
1983	Asato, Pedro Seiji	<i>Martínez de Compañón</i> , suite sinfónica
	Campos, José Carlos (1957)	<i>Introitus-Elegía</i> para cuerdas

año	compositor	Obra
		<i>Danza rústica</i>
	Garrido-Lecca, Celso	<i>Danzas populares andinas</i>
	Holzmann, Rodolfo	Binomio sinfónico <i>Isotonium-Politonium</i>
	Sosaya, José (1956)	<i>Lloc</i> (revisada en 1999)
1984	Campos, José Carlos	<i>Preudio</i>
	Fischman, Rajmil (1956)	Sinfonía nro 1
	Garrido-Lecca, Celso	<i>El movimiento y el sueño</i> (Romualdo) música escénica para dos narradores, coro, orquesta, tres grupos de percusión y cinta
	Holzmann, Rodolfo	Concierto de cámara para dos violines y orquesta de cuerdas
		<i>Prolegómenos</i>
	Sosaya, José	<i>Coral</i>
	Valcárcel, Edgar	Concierto para guitarra y orquesta
1985	Fischman, Rajmil	<i>Adagio</i> for 18 strings
	Oblitas, Miguel	<i>Marcahuasi</i> op. 22 para violín y orquesta
1986	Garrido-Lecca, Celso	<i>Pequeña suite peruana</i>
	Holzmann, Rodolfo	<i>Nomos sinfónico</i>
		<i>Terreniana y Celestiana</i> para cuerdas
	Sosaya, José	<i>Miniature</i>
	Tarnawiecki, Douglas	<i>Paisajes internos</i> para coro mixto y orquesta
	Tello, Aurelio	<i>Dansaq III</i> para orquesta de cuerdas
1988	Fischman, Rajmil	<i>Magister Ludi</i> para orquesta de cámara
	Holzmann, Rodolfo	<i>Universitas Nationalis Arequipensis</i>
	Moscoso, Rafael (1963)	<i>Semejanzas y diferencias</i> para orquesta de cuerdas
	Valdez, Dante	<i>Esperanza Andina</i> , ópera
1989	Garrido-Lecca, Celso	Concierto para violonchelo y orquesta
	Meza, Luis Antonio (1931)	<i>Rondinelas</i> , suite Opus 27
	Ochoa, Luis Edmundo (1964)	Concierto para quena y orquesta sinfónica
	Pulgar Vidal, Francisco	<i>Cascay</i> , wayno sinfónico
	Valcárcel, Edgar	<i>Acora</i> , concierto nro. 2 para clarinete y orquesta
1990	Campos, José Carlos	<i>Fanfarria festiva</i>
	Garrido-Lecca, Celso	Concierto para guitarra y cuatro grupos instrumentales
	Junchaya Gómez, Rafael (1939)	Himno del Colegio Médico del Perú para coro y orquesta (C.A. Segúin)
	Valcárcel, Edgar	<i>Zorro zorrito</i> , cuento sinfónico, homenaje a Prokofiev para narrador, coro, zampoña y orquesta
1991	Campos, José Carlos	<i>Danza festiva</i> para cuerdas

año	compositor	Obra
	Junchaya Gómez, Rafael	Sinfonía de cámara (sinfonía nro. 1) para cuerdas y quinteto de vientos
	Oblitas, Miguel	<i>Sinfonía a las pampas de Nasca</i> para coro y orquesta
		<i>Carnaval cajamarquino</i>
		<i>Himno a Nasca</i> para coro, instrumentos nativos y orquesta
	Pulgar Vidal, Francisco	Concierto para violín y orquesta
	Sosaya, José	<i>Texturas</i>
	Tello, Aurelio	<i>Otro elogio de Falami</i> para orquesta de cuerdas

A partir de 1982 se presentan estrenos de los compositores jóvenes Campos, Fischman, Oblitas, Ochoa, Sosaya y Valdez, quienes contribuyen con varias obras: Oblitas cinco, Campos compone cuatro y Fischman y Sosaya tres obras orquestales cada uno.

El compositor más productivo del período es Rodolfo Holzmann (nueve obras) seguido por Garrido-Lecca (seis), Edgar Valcárcel y Miguel Oblitas (cinco). Asato compone cuatro obras orquestales incluyendo una ópera. Guevara Ochoa y Pulgar Vidal componen tres obras cada uno; Aurelio Tello dos, y una obra compusieron: Junchaya Gómez, Meza, Moscoso, Núñez Allauca, Ochoa, Pacheco de Céspedes, Pinilla, Pozzi Escot y Valdez. En total se escribieron 65 obras para orquesta (con año de composición conocido) de 19 compositores. Las obras que por falta de datos exactos no están incluídas aquí podrían estimarse en unas diez a veinte obras. Debido a la crisis de las instituciones musicales durante el período estudiado, es probable que existan obras que no hayan siquiera sido estrenadas.

Destaca en este período un gran número de obras concertantes: once conciertos, incluyendo cuatro para violín, dos para piano y para guitarra, y conciertos para corno, clarinete, quena y violonchelo; y *Evoluciones 2* de Pinilla con percusión solística. Además se escribieron siete sinfonías, cinco suites (incluyendo los *Retablos sinfónicos* de Garrido-Lecca), cinco obras para coro y orquesta y cinco de música escénica, incluyendo dos óperas, ballet, música para teatro, TV y teatro musical. Se escribieron además cuatro danzas orquestales, ocho obras con nombre genérico (preludio, adagio, concierto para orquesta, allegro, etc.) y dieciocho obras con otros nombres.

Los títulos de casi la tercera parte de las composiciones hacen referencia a la geografía, personajes históricos, música y otros aspectos de las culturas peruanas pasadas o presentes, sin contar las referencias musicales que se puedan encontrar. Éstas varían desde la armonización de melodías populares hasta una evocación abstracta del paisaje geográfico o sonoro de alguna región o localidad, o la utilización de instrumentos tradicionales o populares no sinfónicos como parte de la orquesta o como solista. Los estilos representados varían del neoclasicismo de Holzmann y el indigenismo de Pacheco, Guevara Ochoa y Oblitas hasta obras no tonales, y la actitud general es ecléctica en cuanto a técnicas y estilos.

6.4. Ejemplos

6.4.1. Seiji Asato: *Preludio y Ricercar* (1979)

Esta composición ejemplifica la reconexión con la tradición clásica y con formas musicales históricas retomadas por varios compositores. La instrumentación de la obra es clásica: 2+1,2,2,2-4,2,2,0, timbales y cuerdas. La escritura es tradicional; el compás de 2/4 permanece, con pocas excepciones de algunos compases de 3/4, hasta el final de la obra, y el tempo es moderado, empezando en *Lento* ($\text{♩} = 54$) y cambiando desde el c. 28 a $\text{♩} = 84$ hasta el final.

La composición consta de dos partes separadas por un calderón. El *Preludio* se inicia con un largo ascenso, que parte de una nota fa larga en los contrabajos, subiendo poco a poco en registro (violonchelos, luego fagot, violas y cornos, clarinete, etcétera) y a la vez en altura: primero sólo una segunda que vuelve a la nota de partida, luego se van añadiendo notas nuevas hasta formar un motivo ascendente pentatónico [fa-sol-la-do-re] (c. 10–20). Esta subida culmina en *forte* en un acorde de tutti en sol mayor, y acelera hasta un acorde en *ff* en re mayor en el compás 28. Allí se inicia una bajada de registro, intensidad y altura; sólo el tempo y la figuración rítmica son más rápidos (semicorcheas, $\text{♩} = 84$).

La escala pentatónica presentada inicialmente se transpone en varias oportunidades.¹²¹ Luego de un breve desarrollo que se inicia en el c. 42, que incluye frases ascendentes ligadas en los vientos y motivos descendentes en las cuerdas, se llega a una nueva subida desde *piano* en las cuerdas en el c. 53, en el cual la escala pentatónica se retoma de varias maneras: en trémolo de cuerdas, en pizzicato y en staccatos de las maderas.

El *Ricercar* utiliza dos temas, uno japonés y otro andino, indicados en la partitura y combinados en contrapunto. Ambos son pentatónicos y utilizan las notas [fa-sol-la-do-re], ver ejemplo 33. Luego se usan transposiciones o se le añaden notas, como en el tema del violín 1 en el c. 76.

Ejemplo 33: Asato: *Preludio y Ricercar*, c. 70

T'ankar kiska (Cusco)

Tabarazaka (Kumamoto)

¹²¹ Otras transposiciones son por ejemplo en la viola c.18 [do-re-mi-sol-la], maderas c. 42 [si-do#-re#-fa#-sol#], c. 53 [lab-sib-do-mib-fa].

En el c.76, los primeros violines tocan una versión del primer tema que incluye las notas [re-mi-fa-sol-la-sib-do] es decir el equivalente a la escala natural de re menor (o el modo eólico). El tratamiento de estos temas incluye transposiciones, modulaciones y texturas contrapuntísticas en las cuales se combinan ambos temas y finalmente terminar en fa mayor en tutti. Las maderas inician un crescendo final, doblado en las cuerdas al unísono.

Esta obra utiliza la tonalidad y la modalidad, tanto en su estructura armónica general (inicio en re menor, desarrollo por medio de modulaciones, final en la relativa mayor) como en su tratamiento armónico de detalle, en el cual esta tonalidad básica se combina con temas pentatónicos y algunas escalas modales. Los elementos rítmicos de los temas se conservan. Destaca la reflexión de Asato sobre sus raíces peruanas y japonesas, buscando elementos comunes en su música tradicional, tales como las gamas de sonidos de estas melodías. La población peruana de ascendencia japonesa ha expresado su identidad dentro de la música sinfónica peruana por primera vez en la obra de Asato.

6.4.2. Celso Garrido-Lecca: Concierto para violonchelo y orquesta (1989)

La obra es una versión orquestal de la *Sonata-Fantasia* del mismo año y está dedicada al chelista mexicano Carlos Prieto, quien lo estrenó en 1994. Tello (2001, 10) afirma que la obra “demuestra cómo en Garrido-Lecca se han quintaesenciado ciertos elementos musicales provenientes de la cultura peruana”. Según el compositor (Garrido-Lecca 2003), esta obra pertenece a una tercera etapa estilística, en la que se fusionan elementos de los períodos anteriores, tales como la atonalidad del primero y la influencia de la música popular, no sólo andina sino también urbana, del segundo. Este cambio no se da en su caso bruscamente sino de manera gradual. Desde la década anterior empieza a retomar ciertas ideas con las cuales había experimentado en los años 50 y 60. Ahora, incorpora la canción popular latinoamericana a una concepción musical atonal. Una obra que marca esta unión es el *Trío para un nuevo tiempo* (1986), en el cual cita la canción *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

El concierto dura 18 minutos. La instrumentación es 2d,2d,2d,2-2,2,2,0, 3 timpani, 2 percusiones, arpa, piano, celesta y cuerdas.

Garrido-Lecca (2003) considera fundamental en su música la búsqueda del color, una rítmica acentuada y un aspecto dancístico interior, que según él es un elemento muy latinoamericano. Este aspecto dinámico, dado principalmente por el tratamiento del ritmo, es una característica notable del concierto. Su forma general es clásica, en tres movimientos: rápido-lento-rápido.

Se puede percibir a lo largo de la composición ciertos elementos característicos constantemente presentes. El primer rasgo que salta a la vista es el uso de la repetición que está, sin embargo, conceptualmente lejos del minimalismo. Esta repetición de notas o grupetos, por ratos algo frenética, es uno de los elementos expresivos más resaltantes de la obra, cuyo origen podría buscarse en la música popular, trayendo a la memoria los rasgueos de la guitarra o del charango. El concierto se inicia con varias repeticiones de una tercera menor y una segunda menor:

Ejemplo 34: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo y orquesta, inicio

Lento $\text{♩} = 88$

I

Violoncello solo

pp S-vb p Vb *sim* *p* Vb

pizz *pp* *pp*

Otros intervalos repetidos en diversos lugares de la obra son séptimas mayores y tritonos. También se repiten acordes (letra de ensayo A), figuras rápidas de semicorcheas (l.e.B), de la misma nota (D) o notas (F). Estas notas repetidas se usan como acompañamiento de alguna melodía, o con ellas el solista se acompaña a sí mismo (usando por ejemplo cuerdas al aire, como se ve en el ejemplo anterior); también sirven como pedal armónico, y por añadidura la repetición de valores cortos crea intensidad y sensación de movimiento. También el segundo movimiento se inicia con la repetición de un mismo motivo de séptima (K).

Ejemplo 35: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo, letra A

Ejemplo 36: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo, repetición de semicorcheas en B

[illegible]

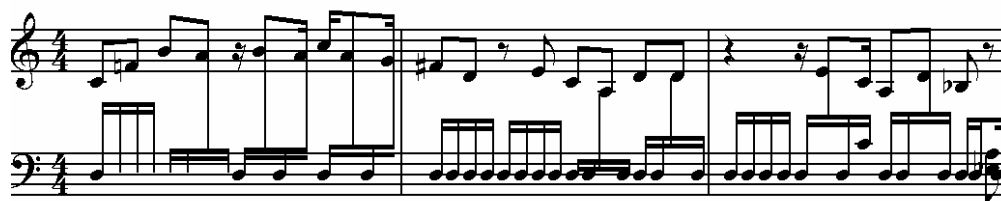
Ejemplo 37: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo. Repetición de la misma nota, tanto en la línea del solista como en las cuerdas:

Ejemplo 38: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo. Repetición del intervalo de séptima al inicio del segundo movimiento:

Calmó, sin rigor $\text{♩} = 100$

El tercer movimiento, ya desde su indicación de Muy rápido, como mov. perpetuo ($\text{♩} = 120$), lleva este elemento a su clímax. Un recurso utilizado por Garrido-Lecca con preferencia es intercalar las notas melódicas del solista entre las notas repetidas tocadas por el mismo (ejemplo 39).

Ejemplo 39: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo. Violonchelo solista, tercer movimiento.



Otro recurso central es la utilización de elementos expresivos melódicos tomados de la música popular. Entre ellos figuran el uso de apoyaturas, trinos de tercera menor, ciertas secuencias de intervalos que aluden a la pentafonía y ritmos característicos como síncopas y hemiolas. En el siguiente ejemplo se muestra una larga melodía a cargo del solista:

Ejemplo 40: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo, segundo movimiento, c. 4.

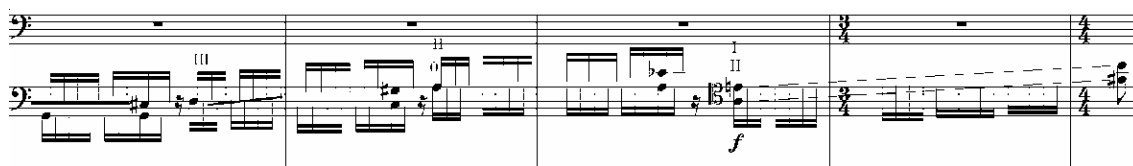


En el siguiente fragmento la percusión usa ritmos típicos populares, acompañando a la melodía del solista intercalada entre semicorcheas repetidas:

Ejemplo 41: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo, letra de ensayo O

Una tercera característica destacable es el rol del solista, quien está todo el tiempo presente con gran importancia; en toda la obra, tiene un solo descanso de siete compases en R y dos antes de C. El compositor explota ampliamente los recursos del instrumento, desde la ya mencionada “polifonía oculta” en la cual el solista se acompaña a sí mismo, hasta las diversas técnicas y colores que ofrece: pizzicato con ambas manos, dobles cuerdas, acordes, armónicos, glissando, trémolo, sul tasto, flautato y legno battuto. En el pasaje siguiente el solista debe interpretar tanto glissandos como notas repetidas y acentuadas que le dan casi un carácter de instrumento de percusión.

Ejemplo 42: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo, final del primer movimiento.



El mundo armónico de la obra, si bien no es tonal, incluye elementos que pueden haber surgido de la música popular o coinciden con ella: la alternancia de terceras menores y mayores, los ocasionales acordes en unísono u octavas marcando ciertos pasajes y la armonía basada en acordes que incluyen elementos tonales como quintas y terceras, que le dan un color armónico característico.

Un último elemento importante es el color. La obra no utiliza directamente instrumentos populares, pero tiene elementos en su instrumentación y orquestación que recuerdan colores de la música popular andina. Entre ellos, por ejemplo, las melodías en las maderas o en el violín, el flautato del solista en unísono con la flauta en la letra M, el uso de la percusión y el ya indicado efecto de intercalar la melodía en el ostinato del solista, que recuerda la sonoridad del charango.

Esta composición de Garrido-Lecca demuestra un equilibrio entre varios factores. El primero es el elemento instrumental en relación al solista (escritura idiomática, variedad de recursos incluyendo cantabile, diferentes formas de tocar y virtuosismo). Segundo, la totalidad de la obra y su escritura para orquesta revelan un dominio de la orquestación y una búsqueda de un color, tanto armónico como textural y tímbrico, que revelan un lenguaje musical propio del compositor. Tercero, los elementos de conexión con la música popular hacen que la obra sea asequible al público latinoamericano, que puede reconocer en ella elementos de su paisaje sonoro común. Esto se logra sin incurrir en imitaciones o etiquetas superpuestas, sino que el compositor los ha internalizado y son parte integral de su propio lenguaje.

6.4.3. José Sosaya: *Texturas* para orquesta (1990–1991)

Texturas consta de siete partes que se tocan sin interrupción. La orquestación hace énfasis en la percusión, que consta de 21 instrumentos, 4 instrumentistas y además piano y

órgano eléctrico. El compositor ha especificado la localización de los instrumentos: violines I y II a ambos lados, violonchelos y violas al centro, contrabajos I y II a los lados, maderas al centro, detrás los metales y al fondo la percusión. El órgano y el piano se encuentran detrás de los segundos contrabajos. La instrumentación es 3d,3d,3d-3,4,3,1,14 percusionistas, piano, órgano eléctrico y cuerdas 12,12,10,8,6.

La cuidadosa distribución del instrumental y la utilización de diferentes registros y colores: instrumentos muy agudos (como piccolo y clarinete piccolo) y muy graves, indican la importancia que se le da al timbre en la obra, como el título de la misma lo sugiere.

El primer fragmento, de carácter introductorio, se construye mediante acordes largos de grupos de instrumentos: cuerdas, percusión y piano, vientos. En este pasaje los parámetros de dinámica, armonía y color son centrales. Los acordes van disminuyendo en intensidad. Las cuerdas cambian de técnica a trémolo y luego a pizzicato. En el n.e. 3, las cuerdas en poco vibrato y *forte* tenuto efectúan un crescendo momentáneo; luego continúan los acordes largos en disminuyendo hasta el n.e. 4, en que los acordes finales inician *crescendos* que llevan al segundo fragmento. Estos acordes cubren un ámbito extenso en las cuerdas y los vientos, creando un espacio musical muy amplio. La armonía consiste en clusters totalmente o parcialmente cromáticos. Un ejemplo de los primeros es el acorde inicial, [do[#]-re-mi_b-mi-fa-fa[#]-sol], y de los segundos el acorde de los cornos y trompetas en el n.e.1: [mi_b-mi-fa / la_b-la-si_b]. Estas notas no están ubicadas dentro de la misma octava sino repartidas en varias octavas. Este segundo tipo de acordes, compuesto de dos grupos de tres notas cromáticas separados por una tercera, aparece también en otras ocasiones y se constituye en un elemento armónico fundamental del movimiento. Al unirse con otros acordes forma clusters más extensos. En el n.e. 2 el cluster incluye casi todas las notas menos fa y fa[#]. En el n.e. 3 las 12 notas de la escala cromática se encuentran presentes.

Al no estar ligados a funciones tonales de ninguna especie, los acordes son entes armónicos individuales, cada uno de un color característico, que se van sucediendo y respondiendo. En ocasiones otro grupo repite el mismo acorde básico [la-si_b-si / re-re[#]-mi] (cuerdas y órgano 5 antes del n.e.2, órgano antes de 3, metales quinto c. de 3). El fragmento concluye con este mismo acorde (ejemplo 43):

Ejemplo 43: Sosaya, *Texturas*, n.e.4

The musical score for Example 43, titled "Sosaya, Texturas, n.e.4", is presented in a multi-staff format. The top section, labeled "Perc.", includes four staves for VIB. (Vibraphone), XYL. (Xylophone), MBA. (Marimba), and GONG. The bottom section, labeled "ORG.", includes staves for Vn. I, Vn. II, Vla. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score features various musical notations, including dynamics (pp, p, mp, mf, f), articulations (tenuto, non div.), and performance instructions (unis., 3 v.). The percussion section includes a "TOM coperto" (covered tom) and a "p" dynamic. The string section includes a "f" dynamic and a "pp" dynamic. The woodwind section includes a "p tenuto" dynamic and a "mp" dynamic. The score is marked with a circled "4" above the Vn. I staff.

El segundo fragmento de la obra, *Senza Tempo*, está medido en segundos. La orquesta forma un campo sonoro en *piano* formado por grupetos de los vientos y armónicos y notas largas en las cuerdas. Las notas utilizadas tienen las mismas relaciones interválicas que en el primer fragmento: dos semitonos, tercera, dos semitonos, y las notas [fa-fa#-sol/si-do-reb]. En el n.e. 5 cambia el color: las cuerdas tienen *gettato* (tirando el arco) y se agregan acordes del piano (cluster sobre las cuerdas), tambor bajo, bongó, campanas, timbal y marimba, los vientos aceleran poco a poco hasta un calderón. Luego del calderón hay 3 compases finales en los cuales los vientos y cuerdas en *forte* tocan figuras ascendentes rápidas que llevan al acorde final, donde se agregan las notas mi y la#. (Ejemplo 44.)

Ejemplo 44: Sosaya, Texturas, n.e.5, vientos

Fl. 1

Picc.

Ob. 1

3. H.

1. Cl.

2. Cl.

1. Cl.

3n. 1

Pt. 1

Hn. 1

3

1

Tbn. 1

2

3

6''

7''

5''

(7a15'')

♩ = 100

120

stringendo poco a poco

f

via sord.

Tpt. 2

El tercer fragmento está escrito en 4/4 y $\text{♩} = 60$. El color es realizado por una dinámica suave, registros agudos y una escritura espaciada con silencios y notas largas. La textura incluye trinos de flauta, trémolos con sordina sul ponticello, glissandos lentos en trémolo de las cuerdas y toques breves de instrumentos de percusión. Las notas se van agregando poco a poco desde el si en unísono inicial, en progresión cromática hacia arriba y abajo simultáneamente. También aumentan las notas largas hasta llegar a una cadencia dos antes de 7. En el n.e. 7 algunos instrumentos de percusión (vibráfono, marimba, piano) forman una masa sonora repitiendo la misma nota en figuras rápidas, trémolo y trinos en *crescendos* rápidos, a los cuales responden las cuerdas graves, el órgano y la tuba formando un cluster (ejemplo 45). A este volumen sonoro le sigue otro formado por las maderas con figuras rápidas superpuestas. La sección concluye en acordes sostenidos del piano, campana, vibráfono y tam tam.

Ejemplo 45: Sosaya, *Texturas III*, n.e.7

The musical score for Example 45, titled 'Sosaya, Texturas III, n.e.7', is written for a woodwind ensemble. It consists of six staves: Fl. 1, Picc., Ob. 1 & 2, Cl. Picc., Cl. 2, and Bn. 1. The time signature is 5/4. The score is characterized by complex rhythmic patterns, often using sixteenth and thirty-second notes, and is marked with dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The notation includes various articulations like slurs, ties, and breath marks, as well as specific rhythmic notations like '5:4' and '5' indicating the duration of notes or groups of notes.

La cuarta sección se inicia con un campo sonoro de la orquesta en tutti, en *pianissimo*, staccato y con sordina. Poco a poco los instrumentos van sacando la sordina aumentando así la intensidad hasta llegar a un *forte* en el n.e. 8. Los instrumentos repiten cada uno tres sonidos que están en relación de segundas y terceras: [fa-sol $\sharp$ -la] (piccolo), [mi-fa $\sharp$ -sol] (oboe 1), [fa-la $\flat$ -si $\flat$] (oboe 2), etcétera, cubriendo todos los sonidos de la escala cromática desde mi hasta si $\flat$ en varias octavas. La duración está marcada en segundos, y la notación indica cómo los sonidos de cada instrumento se localizan en el tiempo mediante su situación en el compás, las líneas punteadas marcan la duración de un segundo dentro del compás (ejemplo 46).

Del n.e. 8 al 9, el campo sonoro está formado por notas repetidas en cada instrumento, formando los clusters [si $\flat$ -si-do] y [fa $\sharp$ -sol-sol $\sharp$ -la]; en dos ocasiones todos los instrumentos coinciden temporalmente en acordes *forte*, luego se vuelve a un *pianissimo* que se desvanece poco a poco, como se ve en el ejemplo 47.

Ejemplo 46: Sosaya, *Texturas IV*, vientos

IV.

pp staccato

pp stacc

pp stacc

pp stacc

muta in Cl B $\flat$

pp stacc

muta in Bn. 3

SORD.

pp stacc

SORD.

pp stacc

SORD.

pp stacc

via sord.

Ejemplo 47: Sosaya, *Texturas IV*, n.e. 9

* *P* is equal in Picc.1,2; Ob.1,2; Picc.Cl. and Cl.2
 Breathing *ad lib.* where necessary (imperceptibly).
 Two players should not breathe at the same time

En el n.e. 9 las cuerdas en pizzicato inician la siguiente entrada, en la que cada voz repite tres sonidos, cubriéndose toda la escala cromática en varias octavas. A esto se unen las maderas con notas repetidas en staccato [sol[#]-la-si^b-do[#]-re-mi^b] (ejemplo 47). Sobre este fondo sonoro se introduce un material en los contrabajos de carácter melódico, que es diferente a lo escuchado hasta este momento, presentando figuras rítmicas como síncopas, notas más largas, tresillos y otras figuras con un perfil propio y no formando un campo sonoro como hasta aquí (ejemplo 48). Las alturas presentan intervallos característicos de segundas, terceras y cuartas y glissandos expresivos.

Ejemplo 48: Sosaya, *Texturas IV*, contrabajos, 4 antes del n.e. 10.

Los contrabajos tienen otra entrada similar al final del n.e. 11, mientras los demás instrumentos todavía acompañan con notas largas o repetidas. En el n.e.12, las maderas repiten grupetos formados por segundas, terceras o cuartas, y finalmente, sobre los trémolos de la percusión, la trompeta introduce el material melódico que tomará fuerza en el siguiente fragmento.

La sección V presenta material de la música popular andina: el tambor que marca el pulso constante de corcheas, los motivos melódicos, los ritmos sincopados característicos, las apoyaturas y los glissandos son todos elementos que además contrastan con momentos anteriores de la obra. Esta sección (ejemplo 49) está formada por citas de huaynos, formando un campo de manera que las diferentes melodías no se reconocen sino que se mezclan. Esto puede obedecer a una intención de utilizar material local pero sin que sea distinguible al oído, como ya ha hecho Sosaya en otras obras (ver p. 205). Otros posibles referentes podrían ser, dentro de la música andina, la heterofonía que se produce en la fiesta al sonar varias músicas simultáneamente (ver p. 99), o en la música académica, la micropolifonía de Ligeti. Estos motivos que se presentan en uno u otro grupo instrumental se convierten en un gran campo sonoro desde el n.e. 14, en que van entrando los diversos instrumentos con melodías similares en canon, formando un gran fresco heterofónico que termina en el acorde [re-fa-la-do] (ejemplo 49).

Ejemplo 49: Sosaya, *Texturas V*, n.e. 14, vientos.

El fragmento VI retoma los acordes largos y los grupetos rápidos o notas atacadas aisladas. En el n.e. 15 las cuerdas tocan un si al unísono variando su dinámica y el color, moviendo el arco hacia el puente y aumentando el vibrato poco a poco. Sobre esta nota los vientos y el piano tocan tres acordes en *sfz* con los sonidos [do-fa#]. El siguiente número de ensayo consta de trémolos, glissandos, trinos, notas repetidas y grupetos rápidos en todas las secciones de la orquesta, creando nuevamente un campo sonoro de colores y timbres cambiantes. La sección VII empieza con un tutti en el que a estos elementos se les suman acordes staccato de los metales. A partir del n.e. 17 éstos se van espaciando y desintegrando, los grupetos y notas repetidas dejan de sonar poco a poco y la obra acaba en clusters de las diferentes secciones: cuerdas, metales, maderas y percusión. Al final quedan sonando el órgano y el clarinete bajo.

En esta obra Sosaya le da importancia fundamental al timbre, al color y a la dinámica, dejando aspectos melódicos y armónicos en un segundo plano. El compositor busca diferentes colores orquestales mediante una variedad de efectos sonoros, técnicas instrumentales y articulación. El uso de los motivos andinos en el trasfondo de la composición revela la importancia de esta música para el compositor. A la vez, éste destaca una identidad internacional, ya que los motivos de estas melodías, si bien son parte del material de la obra, no son audibles fácilmente; surgen poco a poco y luego se desvanecen.

6.4.4. Aurelio Tello: *Otro elogio de Falami* (1991)

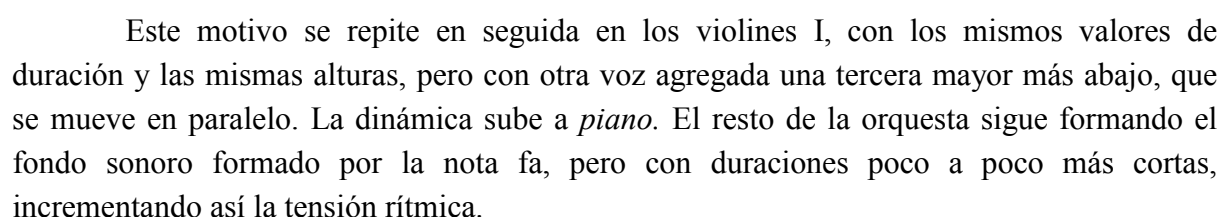
Esta obra para orquesta de cuerdas está dedicada a Luis Samuel Saloma y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes de México. Consta de un solo movimiento, dividido en secciones marcadas con letras de ensayo de la siguiente manera:

sección	tiempo	medida de metrónomo	compases
A	Moderato	♩ = 60	1–66
B	Allegro	♩ = 144	67–124
C		♩ = 92	125–159
D	Andante misterioso	♩ = 60	160–209
E	Moderato	♩ = 72	210–230
F	Moderato	♩ = 96	231–250
G	Allegro	♩ = 144	251–263
H	Lento e calmo	♩ = 60	264–330

La obra parte de una serie que se inicia con los sonidos [fa-la-mi-si-la] (los tres primeros forman el título de la composición) y formalmente consiste en un conjunto de variaciones sobre este tema.

En la primera sección, los primeros 25 compases repiten la nota fa en varias octavas y en *ppp* sin vibrato, empezando de los instrumentos graves y añadiendo grupos poco a poco. En varios momentos de la obra –como en esta sección– las cuerdas están divididas en 2, 4 ó 6 voces distintas. Esta alfombra sonora está texturada por los ritmos diferentes en cada grupo, los acentos al cambiar de arco y los silencios.

Ejemplo 50: Tello, *Otro elogio de Falami*, violines I, c. 23–32.



A continuación, el motivo básico inicia un contrapunto en diversas voces, en duraciones diferentes, aumentado y disminuido y transpuesto a varias alturas, de manera que se superpone varias veces. La tensión armónica, rítmica y dinámica crece al iniciarse un motivo rítmico que al final del crescendo se convertirá en un unísono rítmico de casi toda la orquesta, que se ve en el ejemplo 51.

El clímax se alcanza en el c. 55 en *ff*, con el tema una octava más arriba que al comienzo y doblado una tercera mayor por debajo. El acompañamiento está formado por acordes en un ritmo constantemente repetido. El tema se repite dos veces más, en sonidos cada vez más agudos, hasta llegar a la letra B en que se vuelve al fa en unísono y *p súbito*, en trémolos que suben y bajan de volumen.

El c. 80 marca el comienzo de una sección muy rítmica iniciada por los contrabajos con notas percutidas en la tastiera y el tema en pizzicato, sobre los cuales instrumentos solistas interpretan el tema con trinos y en registros cada vez más agudos hasta llegar al compás 115.

Ejemplo 51: Tello, *Otro elogio de Falami*, c.43.

The musical score for measures 43-49 of 'Otro elogio de Falami' by Tello is written for a string ensemble. The parts are arranged as follows:

- Violin I (1, 2, 3):** Measures 43-44 are marked *mf*. Measures 45-46 are marked *f*. Measures 47-48 are marked *f*. Measure 49 is marked *f*.
- Violin II (1, 2, 3):** Measures 43-44 are marked *mf*. Measures 45-46 are marked *f*. Measures 47-48 are marked *f*. Measure 49 is marked *f*.
- Violin III (1, 2, 3):** Measures 43-44 are marked *mf*. Measures 45-46 are marked *f*. Measures 47-48 are marked *f*. Measure 49 is marked *f*.
- Violin IV (1, 2, 3, 4):** Measures 43-44 are marked *cresc. poco a poco*. Measures 45-46 are marked *mf*. Measures 47-48 are marked *mf*. Measure 49 is marked *mf*.
- Viola 1, 2:** Measures 43-44 are marked *mf*. Measures 45-46 are marked *cantabile*. Measures 47-48 are marked *mf*. Measure 49 is marked *cantabile*.
- Viola 3, 4:** Measures 43-44 are marked *mp*. Measures 45-46 are marked *mf*. Measures 47-48 are marked *mf*. Measure 49 is marked *mf*.
- Cello 1, 2:** Measures 43-44 are marked *cantabile*. Measures 45-46 are marked *mf*. Measures 47-48 are marked *mf*. Measure 49 is marked *mf*.
- Cello 3, 4:** Measures 43-44 are marked *mf* *cresc. poco a poco*. Measures 45-46 are marked *cantabile*. Measures 47-48 are marked *mf*. Measure 49 is marked *mf*.
- Double Bass 1:** Measures 43-44 are marked *mf*. Measures 45-46 are marked *mf*. Measures 47-48 are marked *mf*. Measure 49 is marked *f*.
- Double Bass 2:** Measures 43-44 are marked *mf*. Measures 45-46 are marked *mf*. Measures 47-48 are marked *mf*. Measure 49 is marked *mf*.

La sección C consiste en una secuencia de variaciones del tema, interpretadas utilizando distintas maneras de tocar los instrumentos de cuerda: trémolo, col legno, con los instrumentos colocados a manera de guitarra o en pizzicato; y en diferentes combinaciones instrumentales, desde un violín solo hasta el tutti (ejemplo 52). Como culminación de esta sección se asigna a cada grupo instrumental cuatro estructuras rítmicas, las cuales pueden ser tocadas libremente con el acorde de cuatro notas dado [fa-la-mi-si]. La dinámica nuevamente marca *pp* crescendo hasta un acorde en *ff*.

La sección D, Andante misterioso, está escrita casi totalmente en armónicos. Nuevamente los contrabajos empiezan en *pp* y sin vibrato, y a ellos se les unen poco a poco los violonchelos, luego las violas y los violines. El material presentado es nuevamente el tema en contrapunto, cuya escritura recuerda a un coral. Los violines I interpretan dos veces el motivo [fa-la-mi] en registro muy alto sobre el fondo de armónicos.

La sección E explora otro tipo de textura y de técnica instrumental de las cuerdas. Esta vez se repiten grupetos rápidos en staccato y simultáneamente trémolos de armónicos en la punta y sobre la tastiera. Nuevamente se parte de un *pp* que va creciendo hasta el *ff* del compás 225, en el cual el timbre cambia al iniciarse acordes col legno battuto y las cuerdas

graves con pizzicato Bartók. La sección termina en acordes con arco natural y glissandos ascendentes (ejemplo 53).

Ejemplo 52: Tello, *Otro elogio de Falami*, letra C.

♩ = 92

1 Vln solo col legno *pp*

2 Vln col legno *p* 135 140
Soli col legno
Vla

3 Vln col legno 145
Soli *mp*
Vla col legno
Soli *mp*
Vc col legno

4 arco normal *mf*
Vln arco normal
Vla arco normal *mf*
Vc arco normal *mf*
Repetir 5 veces
poco a poco cada vez

5 155 *ff* *fff* attacca

Vln I *pp* *ff* *pp* *ff*
Vla *ff* *pp* *ff*

Vlns I y II y Vlas: Poner el instrumento "alla chitarra" y tocar libremente las estructuras rítmicas.
Para terminar, tocar el acorde solo.

Vln II *pp* *ff* *ff*
Vc *ff* *pp* *ff*
pizz. *pp* *ff*
pizz. *pp* *ff*

Vc: Intercambiar las estructuras libremente en Pizz.
Para terminar se toca el acorde solo.

Ejemplo 53: Tello, *Otro elogio de Falami*, sección E.

The musical score for Example 53, Section E, is written for five instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabajo (Cb). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures. In the first measure, Vln I plays a series of chords, Vln II plays a rapid sixteenth-note pattern marked '(col legno bat.)', Vla plays a similar rapid sixteenth-note pattern, Vc plays a series of eighth notes marked '(pizz. Bartók)', and Cb plays a series of eighth notes. In the second measure, the patterns continue. In the third measure, Vln I plays a series of chords, Vln II plays a series of chords marked 'arco normal', Vla plays a series of chords marked 'ff', Vc plays a series of chords marked 'ff', and Cb plays a series of chords marked 'ff'. The score ends with a double bar line.

En la sección F se superponen dos elementos: las notas [fa-la-mi-si] en varios registros, rápidas tocadas con la madera del arco. El segundo elemento es el tema en valores más largos, con vibrato de $\frac{1}{4}$ de tono, en varias transposiciones y aumentando tanto en registro como en intensidad (ejemplo 54).

Ejemplo 54: Tello, *Otro elogio de Falami*, sección F.

F Moderato ♩ = 96

Vln Solo
Vln I
Vln II
Vla Solo
Vla
Vc Solo
Vc
Cb

235

Gra-
vib a ¼ tono

f

col legno tratto
mf
f
simile

vib a ¼ tono

col legno tratto
mf
f
simile

col legno tratto
mf
f
simile

col legno tratto
mf
f
simile

La letra G es nuevamente una variación rítmica, con el pulso dado por los contrabajos, violines segundos y violas, mientras los chelos y violines primeros van ascendiendo con el motivo principal cubriendo una distancia de dos octavas de fa a fa.

La sección H toma este fá y lo lleva a toda la orquesta en varias octavas, y sobre este unísono empieza a aparecer el tema en varias voces con duraciones aumentadas y disminuidas, en un contrapunto de voces similar al principio de la obra.

Poco a poco las voces van retornando al fa inicial en ritmos variados. Desde el c. 303 los violines repiten sólo las primeras notas del tema [fa-la-mi], cuando ya el resto de la orquesta sólo toca el fa. Las voces van desapareciendo poco a poco hasta el final de la composición.

La obra es un estudio en texturas orquestales para cuerdas, en la cual el compositor se basa en el contrapunto para la variación y construcción de estructuras musicales partiendo de un material mínimo. Aunque la relación de Tello con la música popular peruana es cercana, esta obra demuestra cómo las referencias a ella no son algo indispensable en cada obra del compositor; la identidad que se expresa aquí es personal, basada en cierto grupo de notas de significado subjetivo para él.

7. 1992–2005: GLOBALIZACIÓN

El gobierno de Alberto Fujimori (1990–2000) capturó al líder de Sendero Luminoso y consiguió la pacificación del país, pero a costa de grandes desmejorías en derechos humanos y democracia. La concentración del poder en manos de Fujimori culminó en el autogolpe en 1992. Fujimori logró ser elegido por segunda vez en 1995 y lo intentó nuevamente en el 2000. Sin embargo, las ilegalidades y corrupción practicadas por su gobierno ocasionaron las protestas del país y finalmente su fuga a Japón. El gobierno de transición de Valentín Paniagua (2000–2001) convocó a elecciones en las cuales fue elegido presidente Alejandro Toledo Manrique (2001–2006).

En diciembre de 2001 se creó una Comisión de la Verdad con participación de varios ministerios, iglesias e instituciones dedicadas a la defensa de los derechos humanos. Su objetivo era “investigar y hacer pública la verdad sobre los veinte años de violencia de origen político iniciados en el Perú en 1980” (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003, prefacio, 1). Sus investigaciones mostraron un terrible saldo de muerte y violencia del conflicto, sobre todo en las poblaciones campesinas andinas y entre los pobladores nativos de la selva.¹²² (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003.)

El Perú inicia su recuperación de este conflicto en un mundo cambiado luego de la caída del muro de Berlín (1989), el desmoronamiento de la Unión Soviética (1991) y el nacimiento de la “aldea global” como consecuencia de los avances en comunicaciones, en transportes y sobre todo por la digitalización, el correo electrónico e Internet que se expanden por todo el mundo desde la década de 1990.

La globalización incluye la unificación del mercado financiero mundial con el tratado de Bretton Woods (1990), la fundación de la Organización Mundial de Comercio (1995) y la fusión de empresas en gigantescas transnacionales. La aceleración de los movimientos del capital internacional causó fuertes crisis económicas en México, Brasil y Argentina, entre otros lugares. Como reacción surgen diversos movimientos sociales y políticos en todo el mundo, tales como ATTAC (1998) que busca reaccionar contra la hegemonía del capital transnacional, o el Foro Social Mundial, cuya primera versión se realizó en Porto Alegre, Brasil en 2001.

En esta época aumenta la migración masiva del campo a las ciudades y de los países del Tercer Mundo a Europa y a Norteamérica, causando el crecimiento de culturas de diáspora con características propias. Existen colonias grandes de peruanos tanto en países vecinos como en Norteamérica y en otros continentes, por ejemplo en España, Italia y Japón.

Internacionalmente, el pluralismo musical de la década del 80 sigue vigente, aunque continúa existiendo una importante corriente post-serialista. Una notable cantidad de compositores une elementos de diversas épocas y lugares y utiliza diversas técnicas, según lo necesario, en un eclecticismo posmoderno que permite más flexibilidad y una nueva relación

¹²² La Comisión estima en más de 69 mil el número de víctimas, de las cuales tres de cada cuatro fueron campesinos de habla quechua. (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003, Prefacio.)

con la tradición y la historia musicales. La música electrónica y electroacústica, así como la asistida por computación, han aprovechado los progresos técnicos para incorporar estos elementos a la música en vivo. También la música aleatoria sigue siendo utilizada, así como el minimalismo y la llamada nueva simplicidad o nueva tonalidad.

Se acentúa en los últimos años la tendencia de cruzar las fronteras entre géneros musicales, reflejada en el auge de la *world music*, que combina músicas nativas de varios lugares del mundo con otros géneros como el rock, el jazz o la música clásica. Algunos compositores toman elementos de rock y los incorporan a la música orquestal (como el estoniano Erkki-Sven Tüür) o viceversa, grupos de rock producen conciertos en los que se incluyen a orquestas sinfónicas.

La apropiación de elementos musicales de otras culturas por músicos de Europa y Norteamérica (entre los más conocidos Paul Simon y Peter Gabriel) ha generado crítica por la asimetría de poder implicada en las relaciones con los músicos nativos llamados a colaborar en las producciones de las estrellas comerciales. Por otro lado, el interés por las culturas musicales nativas ha impulsado la carrera internacional de algunos artistas de la periferia.¹²³

7.1. Globalización, era digital y vida musical

Los años 90 trajeron consigo un aumento en contactos con el exterior, causado por los progresos técnicos y la emigración constante. Los cambios en la política mundial ocasionaron la venida de nuevos músicos al Perú desde repúblicas de la ex-Unión Soviética, de países de Europa Oriental y de Cuba. La migración peruana tampoco se dio en un solo sentido, ya que algunos músicos peruanos regresaron al país después de varios años de estadía en el extranjero.

La OSN y las otras orquestas estatales (Arequipa y Trujillo) fueron nombradas Órgano de Ejecución Descentralizado del INC en 1993; se declaró su dependencia de la Dirección General de Difusión Artística en 1994; y finalmente su dependencia de la Dirección General de Producción, Desarrollo y Difusión Cultural en 2001 (*El Instituto Nacional de Cultura del Perú, organización y funciones 1971-2001*, Lima, Centro Nacional de Información Cultural, 2001, pp. 9, 47-48, 55, 64, citado en Coloma Porcari 2002). En la práctica se continuó careciendo de recursos suficientes para desarrollar la actividad de las orquestas.

Meza (1997, 66) afirma que la OSN contaba en 1996 con 46 plazas, sin tener vacantes para plazas importantes como las de primer concertino, capo de violas, primer percusionista o arpa. La falta de profesionales peruanos se debió principalmente a los sueldos muy bajos y las difíciles condiciones de vida, que causaron la emigración de músicos y estudiantes de música a otros países (id.). Varios directores de orquesta peruanos han debido desarrollar su carrera en el extranjero, a pesar de sus permanentes esfuerzos para trabajar aunque sea esporádicamente con las orquestas nacionales.

¹²³ Un ejemplo es el caso de la cantante peruana Susana Baca, “descubierta” al mercado internacional por David Byrne a mediados de los 90, luego de muchos años de trabajo local.

Los salarios de un instrumentista eran, a fines del siglo XX, casi la cuarta parte del promedio pagado en Chile (Meza 1997, 66). Los músicos se veían obligados a elevar sus ingresos con otros trabajos. Las plazas de la orquesta se completaban con unos 25 a 30 músicos eventuales y practicantes. Otra áreas descuidadas fueron el mantenimiento del instrumental propio de la orquesta, la adquisición o reposición de material y la paga de derechos de autor; sin embargo, Meza (id., 66–70) destaca el mérito de la OSN en haber mantenido durante todos estos años una temporada oficial y una de verano, además de ciclos de conciertos extraordinarios y de difusión. Las pequeñas orquestas de Arequipa y Trujillo también pudieron continuar su actividad, y se fundó una orquesta municipal en la ciudad de Piura en 2002.

En 1991 se fundó la Asociación Musical Renacimiento, que creó en 1994 la Orquesta Filarmónica de Lima, dirigida por Miguel Harth-Bedoya. En 1998 ésta pasó a ser la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Lima y pudo utilizar el auditorio y otros recursos de la Universidad. En el año 2000 su nombre cambió a Orquesta de la Universidad de Lima, y su siguiente director fue el mexicano Eduardo García-Barrios. Esta orquesta ensayaba en las noches, de manera que sus integrantes pudieran mantener otros trabajos, hasta que desapareció por falta de apoyo económico. En su corta existencia, realizó algunos estrenos de obras y cedió tiempo de ensayo a compositores jóvenes para la lectura de obras nuevas.

En el 2001 se fundó una orquesta sinfónica infantil por iniciativa del director Wilfredo Tarazona, la que fue incorporada al INC en 2003 como elenco oficial, añadiéndosele luego una orquesta juvenil. Últimamente este movimiento de orquestas infantiles y juveniles se ha extendido por otros lugares del país, siguiendo el modelo y con la asistencia de profesores de Venezuela. Después de ésta han surgido también otras agrupaciones orquestales juveniles e infantiles. En Trujillo, tres músicos de la Orquesta Sinfónica decidieron formar una orquesta infantil con niños de pocos recursos económicos y así nació la Orquesta Sinfónica de Barro, que funciona con el trabajo voluntario de los músicos. Este movimiento se ha expandido a la ciudad de Piura.

El Conservatorio Nacional de Música forma tanto a los compositores como a los músicos de orquesta, y cuenta con su propia orquesta sinfónica. Sin embargo, no existe la carrera de dirección de orquesta. En 1991 fue fundado el Conservatorio de Lima “Josafat Roel Pineda”, que es una institución privada. En el Instituto de Arte de la Universidad San Martín de Porres existe la especialidad de dirección de orquesta.¹²⁴ En provincias existen alrededor de quince escuelas superiores de arte, institutos y conservatorios que dan formación musical profesional.

Otras instituciones de la policía, de las fuerzas armadas y universidades contaron con orquestas, bandas y grupos más pequeños de música artística. En la capital se fundaron nuevas escuelas privadas de música y se inició la enseñanza de instrumentos musicales en muchos colegios, incluyendo en algunos casos la práctica orquestal. Los instrumentos populares como zampoñas y charangos también empezaron a ser enseñados en colegios, reflejando los cambios producidos en la recepción de la música andina en Lima, donde gran parte de los habitantes son

¹²⁴ En el año 2008 inició actividades la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con miras a una futura Facultad de Música en dicha universidad. En el siguiente año ya existía enseñanza de música en varias universidades limeñas. También el número de orquestas infantiles y juveniles ha crecido después del 2005.

ahora personas provenientes de los Andes. Esta actividad generó algunos puestos de trabajo para profesores de instrumentos y directores de conjuntos tanto populares como sinfónicos.

El trabajo de los compositores siguió siendo difícil y poco apoyado por parte del Estado, a pesar de reconocimientos oficiales como la entrega de la Medalla de Honor de la Cultura Peruana, distinción honorífica creada por el INC en 2003. Otras instituciones activas en el medio musical fueron el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Universidad Católica, fundado en 1994, y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana, dirigido por el compositor José Sosaya, que a principios de la década de 1990 organizó recitales de música peruana contemporánea. Una de las pocas instituciones en hacer encargos y concursos de composición siguió siendo la Sociedad Filarmónica de Lima.

La digitalización y las nuevas técnicas de comunicación han aumentado la comunicación entre compositores, formándose redes que superan las fronteras de los estados. Han surgido listas de interés que comparten información musical y profesional. Esto ha significado un cambio fundamental en la posición tradicionalmente aislada del compositor peruano.

En 1999 se creó el Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte por iniciativa del mexicano Manuel de Elías, al cual fueron invitados a unirse los peruanos Celso Garrido-Lecca y Edgar Valcárcel. Este Colegio presenta ciclos de conciertos anuales, mantiene una página informativa en Internet y acepta hasta tres miembros por país, por voto unánime y después de analizar la obra total del candidato, estando por lo tanto dedicado a compositores de carrera ya establecida. (de Elías 2003.)

El Círculo de Composición del Perú (Circomper) fue fundado en 2001, y a este grupo pertenece la mayor parte de los compositores jóvenes peruanos. Algunos compositores mayores se han integrado posteriormente al Círculo, así como algunos intérpretes, educadores, investigadores o productores.¹²⁵ Otros han colaborado en algunas de sus actividades educativas y conciertos.

Su actividad principal consiste en reuniones entre los miembros, en las que éstos comparten noticias, conocimientos sobre oportunidades educativas o laborales, partituras, críticas y comentarios. También mantiene una página y un blog en Internet. Circomper ha co-organizado Festivales de Música Contemporánea con el Centro Cultural de España, en los cuales han participado activamente sus miembros. Otra asociación de compositores, el grupo áltaVoz, formado por compositores latinoamericanos residentes en Norteamérica, tiene entre sus miembros a los peruanos Jorge Villavicencio Grossmann y Pedro Malpica.

Otro fenómeno de la época es la comercialización y masificación de la música artística, reflejada en conciertos masivos en escenarios como estadios o centros comerciales, a veces compartiendo la escena con estrellas de la música comercial internacional. La idea de ofrecer conciertos masivos de ópera fue practicada por el

¹²⁵ La autora es miembro de Circomper.

compositor y director Dante Valdez durante algunas temporadas en la ciudad de Arequipa, en un movimiento que llamó *Arequipa lírica* (Valdez 2006).

Internet y las nuevas posibilidades técnicas para la distribución de música han revitalizado el interés por artistas o movimientos que de otra forma no tendrían un espacio en los medios masivos. Entre otras cosas, se ha rescatado información sobre la historia musical peruana, eventos y artistas. Así se ha hecho posible, por ejemplo, escuchar grabaciones del concierto de música aleatoria realizado en Italia en 1959, en el cual participó el peruano Leopoldo La Rosa junto a Cage, o del rock peruano de los años 60. Internet brinda un espacio para compartir conocimientos sobre temas sobre los cuales aún no existen fuentes publicadas o éstas son muy escasas.¹²⁶ En este sentido, las nuevas técnicas han ampliado las posibilidades de los peruanos de acceder a su propia música. Destaca el aporte de Luis Alvarado, organizador de una importante exposición en el centro de la Fundación Telefónica, *Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú*, que rescató obras electrónicas y electroacústicas peruanas olvidadas por décadas (Alvarado 2006). A nivel latinoamericano, un trabajo similar de rescate de la música electrónica y electroacústica fue realizado por los investigadores Ricardo dal Farra y Federico Schumacher, incluyendo obras de los peruanos César Bolaños, Alejandro Núñez Allauca y Edgar Valcárcel. (Dal Farra 2004; Schumacher 2003.)

El campo de la distribución también se ha visto afectado por la digitalización e Internet. La técnica nueva que permite la fácil elaboración de discos ha permitido a varios artistas populares crear sus propias empresas y conectarse directamente con su público sin la intermediación de empresas disqueras. (Alfaro 2006.) Esta oportunidad no ha sido muy aprovechada todavía en la música orquestal.¹²⁷ La emisora Radio Filarmonía se encuentra digitalizando el material de su archivo y ha lanzado una serie de discos de sello propio (Musiciana).

La formación de colonias peruanas en el extranjero crea cierta demanda para visitas de artistas y fomenta la difusión de la música peruana en el país de la colonia. La influencia de la emigración en la música de los compositores residentes en el extranjero y en su manera de relacionarse con la cultura original es un fenómeno de importancia, ya que muchos compositores de las distintas generaciones residen fuera del Perú. La situación de migrante crea un reto a la identidad propia, tanto individual como de grupo, que de alguna manera es elaborada en la música compuesta en la diáspora.

7.2. Compositores de música orquestal de 1992 a 2005

El pluralismo de estilos sigue siendo una característica fundamental de la música orquestal peruana. La oposición entre música tonal y no-tonal ha perdido rigidez, de modo que

¹²⁶ Por ejemplo los artículos de Luis Alvarado sobre la música peruana publicados en <http://elautobus.blogspot.com>. Otro sitio que difunde la música peruana y su investigación es el de Marcela Cornejo Díaz en <http://canteradecanterurias.blogspot.com/>.

¹²⁷ Francisco Pulgar Vidal ha grabado parte de su música orquestal de manera privada. Celso Garrido-Lecca ha grabado obras principalmente en el extranjero y fundado su propia editora para difundirlas. El Conservatorio Nacional de Música y el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Universidad Católica de Lima han editado algunos discos compactos en los últimos años. La editora comercial Filarmonika con sede en Estados Unidos ha publicado algunas obras peruanas en partituras y en grabaciones.

muchos compositores incluyen ambos aspectos en su trabajo, en medidas variables. La idea modernista de progreso y de arte de vanguardia encuentra menor acogida en la estética de los compositores. Se generaliza, en cambio, cierto relativismo de estilos y el concepto de un estilo para cada obra, según sus exigencias particulares. Esto da una libertad muy grande al compositor, que debe decidir sobre los límites que quiere imponerse. Un elemento historicista existe en cierta medida en la obra de algunos de estos artistas, pero, en general, la ironía posmoderna es un recurso poco utilizado por los compositores peruanos. Las referencias a otras tradiciones musicales nacionales, sobre todo la andina, pero también la criolla y la afroperuana, siguen siendo un elemento importante en el trabajo de varios de ellos.

Las tecnologías electrónicas y por computadora son ya de uso común entre los compositores más jóvenes, lo cual marca una diferencia importante con las generaciones anteriores, cuyos integrantes accedieron a dicha tecnología sólo esporádicamente. Este fenómeno, sin embargo, no se ha reflejado todavía en la producción orquestal del período, que no incluye obras electroacústicas, probablemente por implicar muchas dificultades prácticas.

Uno de los estilos practicados en este período en el Perú es principalmente tonal y muy cercano a la música popular local, sea andina o costeña. Este estilo, continuador del indigenismo o del criollismo¹²⁸ de principios del siglo XX, lleva temas populares, propios o ajenos, al medio orquestal y busca desarrollarlos hacia formas más amplias. Entre sus representantes se puede incluir a Fernández, Guevara Ochoa y Oblitas.

La combinación de elementos populares con técnicas compositivas modernas sigue siendo una opción explorada, no sólo por miembros de la Generación del 50, sino por compositores de las generaciones posteriores como Tello, Campos, Sosaya, Fischman, Tarazona y Junchaya. La música electrónica es una alternativa que permite a la vez utilizar material musical popular de manera que sea reconocible, pero a la vez elaborarlo de una manera muy personal, como en *Alma Latina* de Fischman. La relación entre los elementos populares y los propios varía mucho de un compositor a otro, así como las técnicas utilizadas. Los elementos locales pueden incluir citas, un uso estructural de elementos interválicos tomados de la música popular, maneras de tocar, instrumentación o búsqueda de colores inspirados en manifestaciones locales. Ha aumentado la incorporación de instrumentos tradicionales o populares al conjunto orquestal o como solistas de orquesta.

Se hace presente en estos años un estilo tonal sin influencia de elementos populares locales, con un carácter historicista y neoromántico (Fiege, Bisetti) o con ciertas influencias de la música popular urbana contemporánea (Cuentas, Velarde).

Otra corriente estilística es la formada por obras que continúan la tradición modernista, pero sin visible intervención de elementos populares peruanos. Entre estas obras están algunas de compositores jóvenes: Haladhara Dasa, G. Garrido-Lecca, Gervasoni, López, Malpica, Oliver y Villavicencio Grossmann. Muchos de ellos viven o estudian en el extranjero. Cabe resaltar que estas corrientes no son rígidas y sus límites son permeables. Los

¹²⁸ Criollismo vendría a ser la ideología equivalente al indigenismo pero relacionada con la música de Lima y la música afroperuana.

compositores pueden, y suelen en muchos casos, variar su estilo de acuerdo a cada obra, a veces de manera bastante drástica. Además de ello, hay que tener en cuenta que varios de los jóvenes compositores son todavía estudiantes y su lenguaje personal puede encontrarse aún en un proceso de formación.

7.2.1. Compositores de la generación del 50

Como se vio en el capítulo anterior, desde la década de los 80 varios compositores de este grupo combinan elementos de música popular con técnicas modernistas y buscan un lenguaje más simple y asequible. (Padilla 1998, 238.)

Enrique Iturriaga ha continuado ejerciendo gran influencia como pedagogo. En 1996 Iturriaga inició un Taller Experimental de Composición Elemental para jóvenes, y varios compositores de la nueva generación son o han sido sus alumnos; él fue también director del Conservatorio en los primeros años del milenio.

Iturriaga escribió en los años 90 dos obras orquestales, la *Obertura en Do "Do-mi-nus-do"* (1998, encargada por la Orquesta Sinfónica Nacional) y *De la lírica campesina* (mezzo-soprano y orquesta, 1994). Esta última obra ejemplifica su delicado tratamiento del texto poético, característico de sus obras vocales. Los elementos andinos, tales como la pentafonía y ciertos motivos rítmicos, están presentes y tratados sutilmente (ver análisis en 7.4.2.).

Celso Garrido-Lecca, retirado de la docencia desde 1989, atravesó una época creativa muy productiva, en la que destacan las composiciones para orquesta. Su producción de estos años incluye *Laudes II* (1993) y *Eventos* (1993, ver análisis en 7.4.1.) para orquesta de cámara, y para orquesta sinfónica la segunda sinfonía *Introspecciones* (1998–2000), *Secuencias* para violín y orquesta (2002) y *Epitafio encendido* (2003) para narrador y orquesta. Garrido-Lecca ha recibido varios premios en estos años, siendo uno de los más importantes el Premio Tomás Luis de Victoria al mejor compositor iberoamericano, otorgado por la Fundación Autor SGAE de España en el año 2000.

Garrido-Lecca ha mantenido su estilo propio, producto de la etapa de fusión entre el lenguaje popular y el modernista, iniciada a fines de los 70 o principios de los 80. Incluye elementos cuya raíz popular es perceptible, combinados con un lenguaje no tonal, búsqueda de sonoridades y técnicas instrumentales no tradicionales, y una cualidad melódica muy expresiva. En ocasiones presta material de otras músicas, ya sea populares o artísticas, de otras épocas, tales como el tema inicial del primer número de la *Pasión según San Mateo* de Bach en la obra *Epitafio encendido*. Su música expresa una identidad latinoamericana por medio de elementos musicales comunes a los países del área andina y de referencias a géneros populares de la región, además de utilizar textos de escritores latinoamericanos.

Francisco Pulgar Vidal recibió en 1995 el Premio Nacional de Folklore "Kuntur" otorgado por el Instituto Nacional de Cultura. En 1996 fue comisionado por la Corporación Financiera de Desarrollo para componer la *Sinfonía Nasca* y el *Modo Nazca* en homenaje a esa cultura prehispánica. Sus obras orquestales a partir de 1992 son el Concierto para piano y orquesta (1992), *Zaña*, fantasía sinfónica (1995) sobre un tema popular del norte del Perú,

Sinfonía Nasca (3, 1997), *Kotosh* para orquesta de cuerdas (1999) y *Taki-Bach* (2003) en homenaje a Bach.

En su obra permanece como elemento estilístico característico el uso de motivos rítmicos de diversas músicas populares peruanas de la costa y de los Andes. Su tratamiento de la orquesta incluye bloques de armonía heterofónica y uso de unísono rítmico y de ostinatos, sin excluir el uso de contrapunto y desarrollo motivico. La concepción armónica de las obras de Pulgar Vidal es amplia, e incluye tanto modalidad como tonalidad y una atonalidad libre. Su música evoca los múltiples sonidos de la fiesta andina, de una manera exenta de indigenismo o nacionalismo, con ciertos rasgos de primitivismo. Formalmente sus obras se conectan a la tradición sinfónica clásico-romántica. Los referentes a los que aluden sus títulos incluyen tanto culturas preincaicas como monumentos arqueológicos y costumbres, ritmos o fiestas de diferentes regiones del Perú. En este sentido, su obra expresa la identidad múltiple de la cultura peruana.

Edgar Valcárcel compartió su tiempo con la docencia y otras actividades; entre otras cosas, escribió un importante libro sobre el compositor Enrique Pinilla, fallecido en 1989 (Valcárcel 1999a). Valcárcel (1994, 128–129) relaciona la nueva dimensión del sonido que se presenta ante el músico actual por efecto del desarrollo electroacústico, con la dimensión mágica del sonido en las culturas antiguas de Oriente y Latinoamérica. Encuentra también recursos afines tanto a la música contemporánea como a la tradicional, tales como el microtonalismo, la superposición masiva de sonidos y la concepción del color como proyección del paisaje. Estos son los puntos de partida para su propio quehacer, que busca expresar su identidad puneña y a la vez la de un compositor contemporáneo cuyo lenguaje personal tiene sus raíces en el modernismo.

Las obras orquestales de Valcárcel hasta 2005 son la cantata *Ojos azules* para coro de niños, zampoñas y orquesta (1992), el Concierto para saxofón y orquesta de cuerdas (2000) *Coral y sicuri II* para órgano y cuerdas (2003) y el *Concierto indio* para violonchelo y orquesta (2004, ver 7.4.5.). Valcárcel continuó profundizando en ciertos temas de la música popular puneña. Un elemento novedoso es su exploración de conjuntos compuestos por instrumentos tradicionales y sinfónicos. Valcárcel combina elementos seriales y aleatorios, citas de huaynos, campos sonoros y elaboración expresiva de las melodías populares junto a una búsqueda permanente del color orquestal.

Armando Guevara Ochoa escribe en un estilo nacionalista-indigenista posromántico y cercano a la música popular cuzqueña, sobre todo al género del huayno, que busca ampliar hacia formas mayores mediante recursos de desarrollo motivico, armónico y contrapuntístico. Ha escrito obras orquestales en estos años también el arequipeño **Jaime Díaz Orihuela**, quien igualmente utiliza elementos referentes a lo popular andino como la pentafonía y la modalidad, unidos a un lenguaje armónico expandido hacia el cromaticismo y el jazz. El crítico y director **Luis Antonio Meza** ha aumentado su actividad de compositor en estos años. Sus obras tienen nombres que aluden a otros géneros, compositores y épocas, con títulos como *Polkata*, *Valses criollos* y *sentimentales* o *Variaciones sobre un tema de Holzmänn*.

7.2.2. Compositores de la generación de los 60 y 70

Esta generación es menor en número que la anterior y varios de sus integrantes han emigrado al extranjero. **Alejandro Núñez Allauca**, establecido en Italia, quien escribiera obras electrónicas, atonales y aleatóricas en los años 60 y 70, une actualmente en su música melodías de origen romántico con elementos de la tradición andina, incluyendo citas, y una armonía tonal y diatónica; varias de sus últimas obras incluyen canto, algunas de ellas son de temática religiosa. Entre las últimas obras de Núñez Allauca están la *Missa Andina* para solistas, coro, órgano y orquesta (1997–1998), la cantata *Aleluya del alba* (solista, coro mixto y orquesta, 1989–90), el concierto *Wiesbaden* para piano y orquesta (1994), *La nieve* (dos tenores y orquesta, 1997), *El Hijo del sol*, cantata (1995), *La montaña de luz* para trío de canto y orquesta (1998), *Il mercante di Venezia*, ópera lírica (2000–2002), *Magnificat* para solistas, coro mixto y orquesta (2004) y el concierto para fagot *A Moquegua* (2004).

Aurelio Tello trabaja como director coral, compositor e investigador de la música colonial en México, habiendo publicado, entre otros trabajos, el libro *Música barroca del Perú: siglos XVII-XVIII* (1998). Tello ha estrenado en los últimos años obras de cámara y las obras para orquesta de cuerdas *Otro elogio de Falami* (1991) y Concierto para arpa y orquesta de cuerdas (2002). El arpa solista establece un lazo entre el período colonial que Tello investiga y la música popular andina, a la cual este instrumento se incorporó paulatinamente durante la época colonial. El concierto de arpa de Tello se basa en una célula motivica que también se encuentra en otras obras, una de ellas *Otro elogio de Falami*, tratada con una variedad de técnicas contrapuntísticas y colorísticas y acercándose por momentos al minimalismo.

Douglas Tarnawiecki ha continuado su labor de compositor y director del Ensamble Coral de Coyoacán en México, logrando éxitos en estos años con sus composiciones corales. Integrante del grupo instrumental Itinerantes, en el cual practica la fusión de varios géneros y estilos. **Pedro Seiji Asato** también escribe música vocal y se dedicó a la enseñanza en el Conservatorio de Lima, al igual que **Walter Casas**, labor de la cual ambos se encuentran ya jubilados. Tarnawiecki, Asato y Casas no estrenaron obras orquestales en este período. En Trujillo trabaja como compositor y director **Teófilo Álvarez**, quien compuso *Oda a Mariátegui* (1994), *Fantasía española* (1994), *Preludio festivo* (2004), *Elementos* (2005), *Salmodia para orquesta* (2005) y *Ariana* para cuerdas (2005). Álvarez utiliza un lenguaje tonal y melódico, con rasgos armónicos impresionistas y utilizando formas clásicas o neoclásicas. Álvarez compone también música popular, pero en su música orquestal generalmente no incluye elementos de ella. El compositor y médico **Rafael Junchaya Gómez** compuso su Sinfonía nro. 2 (1997). **Juan Fiege Rodríguez**, violinista, ex profesor del Conservatorio y compositor autodidacta desde fines de los 60, escribió sus obras orquestales *Rapsodia para violín y orquesta* (1992), *Encuentro de dos mundos* para cuerdas y narrador (1993), Concierto nro. 1 para violín y orquesta (1994), *Amigo* para canto y orquesta (1999) y Concierto nro. 2 para violín y orquesta (1999), en un estilo tonal neoromántico sin referencias locales.

7.2.3. Compositores de la generación de los 80

Arturo Ruiz del Pozo y Manuel Mujica continuaron practicando la fusión entre música popular, electrónica y académica. Sólo José Carlos Campos ha seguido escribiendo regularmente para el medio orquestal; José Sosaya, Rajmil Fischman y Gilles Mercier se han dedicado principalmente a la música electroacústica.

José Carlos Campos, a su regreso de Francia al Perú, ejerció la docencia en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Campos ganó premios en dos concursos internacionales de composición de la Sociedad Filarmónica de Lima con sus obras de cámara, y participó con sus obras en festivales y encuentros musicales en varios países del mundo.

En 1998 Campos volvió a Francia para obtener la licenciatura en música en la Facultad de Musicología de la Universidad La Sorbona de París y proseguir con una maestría en musicología. La asociación *Les Amis de Maurice Ohana* le encargó la reducción para piano del *Concertino* para trompeta y orquesta editada en París en 2001. (Campos 2002a.)

Las obras orquestales de José Carlos Campos en la década de los 90 son *Fanfarria festiva* (1990), *Danza festiva* (1991) para cuerdas, *Abismos* para corno y orquesta (1994) y *Cuadros fantásticos andinos*, encargada por la Sociedad Filarmónica de Lima (1998–2001, ver 7.4.4.). El estilo de Campos revela influencia de la escuela francesa en el uso de formas cíclicas, así como rasgos impresionistas, expresionistas y simbolistas presentes desde los inicios de su carrera. En *Cuadros fantásticos andinos* las referencias a la música andina son más directas que en obras anteriores.

José Sosaya continúa con su trabajo de compositor y profesor de composición y de música electrónica. Para orquesta revisó *Lloc* en 1999, pero después no ha estrenado otras obras para este medio.

En el campo de la música electrónica su trabajo ha sido importante. En 1994 Sosaya obtuvo una beca del Ministerio de Cultura de España para trabajar en el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (Madrid). También ha sido representante del Perú en eventos internacionales en Japón (1990) Bourges (1993) y Quito (1993).

En 1995 Sosaya fundó el Laboratorio de Música Electroacústica del Conservatorio y fue su director hasta 1996. Desde 1998 es Jefe del Departamento de Composición, Musicología y Educación del Conservatorio. Además, ha ejercido la docencia en la Universidad Peruana Cayetano Heredia entre 1994 y 1997, y desempeñó la labor de compositor-arreglista del Coro Nacional de Niños del Perú entre 1995 y 1999.

Rajmil Fischman fue director artístico y director de orquesta principal de la Sociedad Filarmónica de Keele (1990–1995) y director de música en la universidad de la misma ciudad (1998–2000). Actualmente es director del programa de Tecnología Musical en la Universidad de Keele. Se dedica principalmente a la composición de música instrumental y electroacústica, a la investigación de la teoría de música electroacústica y también al desarrollo de software musical. Sus composiciones de los últimos años incluyen obras para diversas combinaciones de

instrumentos, para cinta y para medios mixtos, música para cine y para instalaciones; pero no ha compuesto para orquesta en este período. Fischman ha reflexionado sobre la identidad limeña, peruana y latinoamericana, sobre el hecho de vivir lejos del lugar de su nacimiento y juventud, y sobre la realidad social peruana. Una importante obra surgida de este proceso es *Alma latina* para cinta (1996). Fischman vuelve a esta reflexión sobre elementos culturales y musicales peruanos en varias de sus obras, tales como huaynos, el baile afroperuano del alcatraz o poemas de César Vallejo. En ocasiones, explora la posibilidad de las relaciones interculturales enfrentando material distinto para crear una entidad musical nueva, como en el caso de *El picaflor y el huaco* (1999) para violín y clave. (Fischman 2008.)

7.2.4. La generación de los 90 y 2000

La más reciente generación está formada por compositores que inician su producción en la década del 90 y a principios del nuevo milenio. Se puede dividir en un grupo de compositores nacidos en la década de los 60 y otro grupo de los más jóvenes, algunos de los cuales aún estudian en el Conservatorio o fuera del país.

Esta generación es notablemente más numerosa que las anteriores. Además de la paulatina recuperación de la economía, influyeron en este fenómeno algunas causas circunstanciales, como el traslado temporal del local del Conservatorio Nacional desde el centro histórico de Lima a un barrio residencial a mediados de los 90. En los mismos años se fundaron el Laboratorio de Música Electroacústica en el Conservatorio por José Sosaya y el Taller de composición para jóvenes por Enrique Iturriaga. La educación musical escolar en colegios de la capital se diversificó, permitiendo el contacto de muchos jóvenes con los instrumentos de la orquesta sinfónica o inclusive iniciar estudios de instrumentos y práctica orquestal en los mismos colegios. La corta pero significativa existencia de la Orquesta Filarmónica de Lima creó nuevas expectativas alrededor de la práctica de la música orquestal en el medio.

La generalización de las computadoras personales y de programas de notación musical han facilitado el trabajo mecánico de escritura y la audición de las obras durante el proceso de composición. Internet ha permitido a los compositores el acceso a recursos que antes eran difíciles de alcanzar en el medio peruano. Además de conocimientos sobre teoría, composición, análisis u orquestación, se accede a información sobre becas y concursos, investigación musicológica, partituras y grabaciones de música contemporánea. Este mayor acceso a la información y a la tecnología se manifiesta también en el frecuente uso que los compositores más jóvenes hacen de los medios electrónicos o mixtos, gracias a la enseñanza de José Sosaya y otros profesores.

Estilísticamente esta generación tiene diversos puntos de partida, formación y estética; teniendo en cuenta que varios de ellos son aún estudiantes. La tradición de la música artística no ha sido parte del medio ambiente de todos ellos durante la infancia, y los antecedentes musicales de cada compositor puede ser muy diferentes. Varios de ellos son también instrumentistas o directores de orquesta. Otros han practicado inicialmente o trabajan paralelamente otros géneros (rock, jazz, fusión, música popular andina). Las músicas tradicionales y populares peruanas

ejercen todavía una importante influencia en algunos compositores. Está aumentando también el uso de instrumentos populares o tradicionales en las obras orquestales, reflejando posiblemente la tendencia de la época a superar fronteras entre géneros y la mayor aceptación social de estos géneros. Como otra tendencia general se puede observar un regreso a un punto de partida tonal en varios compositores, producto tanto de la influencia de las músicas populares nacionales e internacionales, como del pluralismo estilístico posmoderno y del afán de reducir la brecha entre la música artística y el gran público.

El grupo de compositores nacido alrededor de 1960 incluye a dos graduados en el Conservatorio Nacional de Lima y a otros que han seguido estudios en otros lugares o de manera más esporádica. Varios de ellos trabajan como directores de orquesta, lo cual les facilita el componer para este medio.

Haladhara Dasa (antes Alfredo Ordóñez; Lima, 1958) estudió composición con Núñez Allauca y Pulgar Vidal, y por un corto período en la Escuela Nacional de Música con Sosaya. Exploró técnicas compositivas como aleatoriedad y serialismo, utilizando ya entonces un método de composición basado en los números de Fibonacci. Ingresó a la Sociedad Internacional para la Conciencia de Krishna para dedicarse a estudiar y diseminar esta filosofía, recibiendo su nombre espiritual, Haladhara Dasa. Admirador de Xenakis, Stockhausen, Boulez y Ferneyhough, en 2002 asistió al seminario de composición de Stockhausen. En su obra *Tópicos de meditación* para orquesta de vientos y percusión (2005), el uso de armonías paralelas y de notas repetidas lo alejan del serialismo total. El trabajo minucioso de la dinámica y el ritmo, los cambios constantes de tempo y la figuración complicada son características de su lenguaje que revelan influencia de Ferneyhough. Ellos crean una gran densidad de eventos musicales, dando un efecto de campo sonoro en algunos momentos, en otros situándose más cerca de la heterofonía. El compositor afirma que intenta no tener un estilo, a pesar de regresar a su material una y otra vez, para mostrarlo desde otro punto de vista (Dasa 2005). La identidad local o nacional no son en su caso importantes; los referentes que elige, como la serie de Fibonacci o figuras tomadas de la astronomía, son de un carácter que postula cierto universalismo.

Edgardo Plasencia (Trujillo 1958) estudió en Trujillo y luego en la Escuela Nacional de Música, donde estudió con Iturriaga, Garrido-Lecca y Valcárcel desde 1980 hasta 1987. En 1988 viajó a Viena a estudiar composición con Erich Urbanner y música electroacústica con Dieter Kaufmann; su primera composición orquestal, *Stereo Days* para cuatro grupos orquestales, data de 1994, y las siguientes son más recientes, quedando por ello fuera del ámbito del presente estudio. Plasencia extiende su actividad de compositor no sólo a la música académica y a la electroacústica, área en la que tiene una amplia producción, sino también a la música pop electrónica. Desde el 2001 vive y trabaja en Londres. Otro compositor que estudió con Iturriaga y Garrido-Lecca hasta principios de los 1990 fue **Rafael Moscoso** (Arequipa 1963), quien luego estudió en el Mannes College de Nueva York hasta graduarse en 1996 con la obra orquestal *Visiones de Sacsayhuaman* (1996).

Rafael Leonardo Junchaya (Lima 1965), compositor y director, estudió con Iturriaga y Sosaya en el Conservatorio Nacional de Música, graduándose en 2004. También ejerce la docencia y la investigación musicológica.

Junchaya ha utilizado en un primer momento un método compositivo germinal que se basa en una célula motivica mínima y en el tratamiento armónico y melódico basado en cuartas y quintas. (Junchaya 2004, 12, 20.) Estos elementos lo relacionan al estilo de su padre Rafael Junchaya Gómez, de su profesor Iturriaga y del maestro de éste, Holzmán. El compositor rechaza el cromaticismo extremo y el atonalismo por ser extraños a la Naturaleza, y propone una vuelta al diatonicismo como una alternativa ecológica de principios del nuevo milenio. Junchaya propone una revalorización de la escala pentatónica andina, que se puede derivar de cuartas o quintas consecutivas, y a partir de ella desarrolla una armonía en base a cuartas justas. Además de esta propuesta armónica, Junchaya utiliza motivos rítmico-melódicos tanto de la sierra como de la costa peruanas. (Junchaya 2004, 9–12.)

Posteriormente, en *Esquisse*, el planteamiento estético es distinto. En dicha obra, el compositor utiliza el principio de construcción interválico de la dodecafonía, sin aplicarlo rigurosamente, y combinándolo con una concepción formal libre que parte de la tímbrica (id., 40). A pesar de esta ampliación en el enfoque estético, existe un factor común a sus obras y es el de la unidad a partir de la elaboración de un material inicial mínimo (id., 46).

Característica de su lenguaje en estas obras, además de la influencia de la música andina, es la presencia de un pulso rítmico regular subyacente, en ocasiones llegando al uso de ostinatos como en *Esquisse*, a pesar de la presencia de figuras de valores irregulares en la superficie. Sus composiciones orquestales entre 1990 y 2005 incluyen *Momentos* para orquesta de cámara (1993), *Movimiento sinfónico Op. 2* (1994/rev.2001), *Estancias II Op. 3* para soprano y orquesta de cuerdas (textos de Javier Sologuren, 2001), *Esquisse, tres bocetos para orquesta Op. 5* (2004, rev. 2007) y *Sincronismos II Op. 10* para orquesta de cámara (2005; ver 7.4.8.).

José Luis Maúrtua (Trujillo 1964) se graduó en composición en el Conservatorio Carlos Valderrama de Trujillo en 1987 y luego continuó estudiando en Estados Unidos de Norteamérica, trabajando allí como director de orquesta, profesor de composición y teoría en varias instituciones. Recibió la Maestría en composición en 1996 y el Doctorado en composición en la Florida State University School of Music. Su actividad musical incluye además la interpretación y composición de jazz y de géneros populares latinoamericanos. Maúrtua ha visitado su ciudad natal y trabajado allí regularmente. (Maúrtua 2008.) Ha escrito *Muliza*: Doble concierto para saxofón alto, tenor y orquesta de cámara (2001), inspirada en la música de las orquestas típicas de la sierra central del Perú.

Miguel Oblitas escribió varias obras orquestales en este período: *Sinfonía inkaika* para coro, instrumentos nativos y orquesta (1992), *En este mi país*, 24 canciones (1995), y *Arreglos de danzas del mundo* para cuerdas (1996–2006). (Oblitas 2008.) Oblitas resalta en su música una identidad local, relacionada con motivos de Nasca, su lugar natal, y una identidad nacional basada en la música popular andina.

Luis Edmundo Ochoa (Cusco 1964) estudió composición en la Escuela Superior de Música Leandro Alviña y educación artística en la Universidad Andina del Cusco. Posteriormente hizo una maestría en composición en la Universidad Federal de Bahía, Brasil. Es docente en el Instituto Superior de Música Leandro Alviña desde 1986. Ochoa trabaja como director de coros y ha conformado gran cantidad de agrupaciones de música popular como integrante, arreglista o director. Varias de sus obras incluyen instrumentos populares andinos como la quena. Sus obras orquestales hasta el 2005 comprenden la sinfonía nro. 1 *Da codilheira ao Sertão* (2000) y la opereta *Il metallico amore* (2003). (Ochoa 2008.)

Abraham Padilla Benavides (Lima, 1968) estudió piano y cursos teóricos en el Conservatorio Nacional de Música del Perú, y recibió clases de análisis y armonía de Enrique Iturriaga. Cursó Maestrías en composición y en musicología en la Universidad de Chile, donde también estudió teoría e historia del arte y dirección teatral. Estudió dirección orquestal y coral con varios maestros. Sus profesores de composición fueron Aliocha Solovera, Cirilo Vila, Rolando Cori, Fernando García, Jorge Martínez, Juan Lehman, Juan Amenábar y Miguel Letelier, y tomó clases con Giacomo Manzoni.

Padilla trabaja como director de orquesta y coros en Perú y Chile, y también como profesor de dirección, composición y teatro. Padilla ha estrenado y grabado varias obras latinoamericanas. Es fundador de proyectos de difusión, edición y grabación de música latinoamericana. Ha recibido el reconocimiento Fondart del Gobierno de Chile por su música para teatro-danza *Las Bacantes* y por la música de la obra de teatro experimental *Opera prima*. (Padilla Benavides 2008.)

Dante Valdez (Arequipa 1964), compositor y director de orquesta, estudió en su ciudad natal. Tras componer su ópera *Esperanza Andina* (1988) obtuvo una beca para estudiar composición en el conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo (Rusia) con Vladislav Uspenski, siguiendo luego estudios de posgrado en dirección de orquesta y ópera, y graduándose en 1998. En este período presentó diferentes obras de cámara en países del norte europeo y en el VI Festival de la vanguardia hasta nuestros días de San Petersburgo, estrenando su obra *Los años doblados* para solistas, coro y orquesta (texto de su padre). En 2001 se estrenó en Lima su suite *Paco Yunque*, basada en un cuento de César Vallejo.

En el Perú Valdez creó el espectáculo musical Arequipa lírica (1993–95), que buscó la popularización de la música académica y lírica mediante conciertos al aire libre. También ha organizado clases maestras de dirección, teoría y análisis musical en diferentes ciudades del país. Fue miembro de la Comisión Técnica de la Orquesta Sinfónica y Coros Nacionales del Instituto Nacional de Cultura del Perú en 2001 y 2002. Valdez se ha desempeñado principalmente como director en Rusia, India, México y Perú, promoviendo la interpretación de obras peruanas contemporáneas para orquesta. Actualmente es profesor de composición en el CNM.

Nilo Augusto Velarde Chong (Chimbote, 1964) estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música, graduándose en 2005. Asistió a un curso de composición electroacústica y por ordenador en Madrid con beca del gobierno español (2004). Ha dado

conferencias sobre música académica peruana en Gran Bretaña y Colombia. Es profesor de armonía, análisis, arreglos e instrumentación en el CNM y el Instituto Superior Tecnológico Orson Welles. Velarde ha compuesto obras electrónicas, mixtas, de cámara y orquestales, entre ellas *Espacios*, dos movimientos para orquesta sinfónica (2005), ganadora del concurso Casa de las Américas 2007. También ganó el Concurso de Composición de la Asociación Peruano-China en el mismo año, con una obra coral. Velarde ha escrito numerosos arreglos para orquestas, bandas, coros y otros conjuntos. El estilo de Velarde mantiene lazos con la tradición clásica y con la música popular contemporánea en su uso de la armonía, en la importancia concedida a la línea melódica y en el uso sobrio de técnicas de contrapunto. Velarde utiliza textos peruanos en sus obras vocales, pero sus obras no evidencian referencias a géneros peruanos tradicionales, expresando una identidad urbana y cosmopolita.

Del segundo grupo de compositores, nacidos en las décadas de 1970 y 1980, varios han escrito para el medio orquestal antes de 2005; entre los compositores que han escrito posteriormente obras orquestales y que no se mencionan aquí por los límites temporales establecidos en la investigación, se encuentran **Juan Arroyo** (1981), **Gonzalo Garrido-Lecca** (1975), **Pablo Sandoval** (1982), **Francesca Robbiano** (1980), **Daniel Kudó** (1977) y **Álvaro Zúñiga** (1980). A esta generación pertenece, además, un grupo de compositores jóvenes que todavía no han utilizado este medio (ver Circomper 2008).

Carlos Bernales emigró a Norteamérica en 1993, donde ha estudiado con Thea Musgrave, Robert Cuckson y Carl Schachter, recibiendo una Maestría en composición. Trabaja como pianista y compositor de música de concierto, religiosa, popular, comercial e incidental. Sus títulos sugieren obras de inspiración andina como *Raymi* (2005) o *Danza andina* (1992) y otras sin alusiones al Perú, como *The first green ray* (2001) y *There's no truth without you* para soprano y orquesta (2001). Su estilo varía desde el tonal con temática andina (*Vilcabamba*, 1993) hasta el no tonal y sin referencias locales (*Voyage*, 1997); la función de su música varía desde la artística y la religiosa hasta el uso comercial.

Sadiel Cuentas (Lima 1973) fue primero instrumentista de rock, iniciando estudios académicos en 1995 con Enrique Iturriaga y Dante Valdez. Además se dedica a la docencia musical escolar. Cuentas (2005) destaca el aspecto dramático de la composición como un relato que plantea un problema a solucionarse. Su estilo tonal enfatiza la línea melódica, el uso de contrapunto y una rítmica regular, elementos que lo relacionan con la música popular contemporánea e internacional, sin utilizar elementos de músicas nativas. Sus obras orquestales del período son *Crónica del Verano I: Lamento* para cuerdas (2000, ver ejemplo en 7.4.8.), *Primera sinfonía* (2000), *Dos poemas de Jorge Eduardo Eielson* para coro mixto y orquesta (2002) y *Variaciones concertantes* para piano, clarinete y orquesta (2003).

Fernando Fernández Muñoz (Trujillo, 197?) estudió trompeta en el Conservatorio Regional de Música del Norte Carlos Valderrama (Trujillo) y posteriormente composición y arreglos musicales con David Martínez Apellaniz. Actualmente Fernández se desempeña como profesor de cursos de análisis, teoría de la música y composición en el Conservatorio Regional de Trujillo. (Fernández 2008.) Fernández ha escrito una decena de conciertos o

concertinos para varios instrumentos. Varios de ellos son diferentes versiones de la misma obra, con el mismo título y formando familias de obras junto a otras versiones de cámara. Sus obras son mayormente tonales y utilizan motivos rítmicos de las danzas populares de la costa norte peruana como la marinera, con sus figuraciones típicas de sínkopas y hemiola. Fernández (2007) aspira a una universalidad de su música partiendo de lo local:

En tiempos de globalización, si hacemos escuchar nuestras voces de manera contundente, la música nuestra con características propias encontrará espacios para mostrar un sinnúmero de posibilidades que integrarán nuestros planteamientos estéticos, estilísticos y pueden ser utilizados como en su momento se hizo con la música de occidente y posteriormente con algunos elementos de la exótica –en su momento– música de oriente.

Antonio Gervasoni (Lima 1973) estudió inicialmente piano y empezó a componer mientras estudiaba ingeniería de sistemas. En 1997 tomó parte en Lima en un curso con profesores del Conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo, viajando a dicha ciudad en 1988 a tomar clases maestras con Vladislav Uspenski. En 2001 fue aceptado como alumno de composición en el CNM, donde estudia con José Sosaya. Gervasoni ha escrito varias piezas musicales para teatro, cine, y música de cámara. Sus obras orquestales comprenden, hasta 2005: *Icarus* (2003/rev.2005), *Paleodrama* (versión original para piano, 2005), *Portrait* para cuerdas (2004) y la cantata *A man and his god* (2005) para soprano, contralto, tenor, barítono, coro mixto y orquesta. (Gervasoni 2008.) Gervasoni (2007) adopta una actitud ecléctica ante la composición, rechazando la exigencia categórica de originalidad y novedad propuesta por la vanguardia, y buscando una renovada relación con la tradición. Los nombres de sus obras no revelan ninguna relación con géneros locales. Hasta el momento, Gervasoni ha trabajado principalmente como músico de cine.

Espartaco Lavalle Terry, (Trujillo 1974), compositor, violinista y director, estudió piano y violín en Trujillo y trabajó como violinista en la Orquesta Sinfónica de Trujillo y la Orquesta Sinfónica Nacional. En 1996 ingresó al Conservatorio Nacional de Música a estudiar composición con Seiji Asato y Enrique Iturriaga. Ha compuesto para orquesta las obras *Santuarios* (2002), *Pastoral* (2004) y *Fantasia Rigoletto* para dos flautas y orquesta (2004). Actualmente trabaja como director de la ópera de Izmir (Esmirna), Turquía. (Lavalle s.a.)

Jimmy López Bellido (Lima, 1978) estudió piano y se inició como trompetista en la orquesta del colegio Santa María de Lima. En 1995–1997 fue bibliotecario de la Orquesta Filarmónica de Lima. Sus primeras obras fueron interpretadas en ensayos de esta orquesta y de la OSN. Participó como asistente musical en la producción de musicales y trabajó como compositor y arreglista en el colegio Villa María. Estudió durante un año con José Carlos Campos y desde 1997 con Enrique Iturriaga, ingresando en 1998 al CNM, donde estudió con Iturriaga hasta el 2000. Desde ese año estudió en la Academia Sibelius de Helsinki, Finlandia, con Veli-Matti Puumala y Eero Hämeenniemi. Recibió la maestría en composición en 2007 e inició un doctorado en Berkeley, California. Ha participado en conciertos, festivales, cursos y clases maestras en varios países. Su obra *Carnynx* (2001)

para orquesta fue finalista en la competencia CCA de Taiwán, recibiendo el premio de la orquesta (ver análisis en 7.4.6.). Otras obras orquestales de López hasta el 2005 incluyen el Concierto para koto y orquesta *Varem* (2004), *A wedding blast*, variación sobre un tema de Mendelssohn (2005), la suite del ballet *Los magos del silencio* (2005), y el poema sinfónico *América salvaje* (2006), en el cual utiliza instrumentos populares como ocarinas, silbatos de agua y pututos. (López 2008.) Las obras de López se caracterizan por una gran energía y exhuberancia de ideas; y por la utilización de gestos amplios y de variadas técnicas compositivas. El compositor afirma utilizar un eclecticismo moderado. Le interesa “yuxtaponer, fusionar y combinar elementos provenientes de distintos continentes, corrientes musicales y periodos históricos de manera que el oyente se mantenga siempre alerta y se genere en él un estado de conciencia muy intenso.” (López 2006a.)

Pedro Malpica (1973) estudió guitarra en el Conservatorio de Lima y se graduó en el Conservatorio de Música de San Juan, Puerto Rico. Estudió composición en la Universidad de Boston, en el Graduate Center CUNY de Nueva York, y en la Juilliard School de Nueva York. Sus profesores han sido Rafael Aponte Ledeé, Alfonso Fuentes, Theodore Antoniou, Luis Enrique Julia, Jorge Caballero, Christopher Rouse, Lukas Foss y David del Tredici. Ha recibido varias becas, premios y encargos de obras. Sus obras orquestales del período son *Mi Selva 1* (1998–2000) y *Mi Selva 2* (2002–2005). Los nombres de sus obras sugieren elementos de la cultura peruana, pero sin utilizar referencias musicales directas y en un lenguaje inscrito en la tradición modernista. Destaca su producción para diversos grupos de cámara, que demuestran concentración de medios y dominio del lenguaje instrumental.

Federico Tarazona (Huaraz 1972) recibió lecciones de violín y solfeo de su padre, y de piano de su hermana. Aprendió a tocar el siku en un taller de música popular de la escuela, siendo al mismo tiempo autodidacta en el aprendizaje del charango.¹²⁹ Formó parte de la estudiantina universitaria de La Cantuta, presentándose como charanguista solista y en grupo.

Tarazona realizó estudios de guitarra clásica con Ricardo Barreda y composición con Walter Casas en el Conservatorio Nacional de Música de Lima. Luego estudió particularmente composición con Edgar Valcárcel, desempeñándose paralelamente durante cuatro años como profesor de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Obtuvo el Premio Nacional de Composición del CNM de Lima en 1995, y el premio Southern Perú al talento musical en la rama de composición en 1997.

Se especializó en composición con Genady Belov en el Conservatorio de San Petersburgo, Rusia, y en composición y guitarra clásica con Sonja Prunnbauer en el Instituto Superior de Música de Friburgo, Alemania, en donde fue becado también por la KAAD. Estudió análisis y escritura musical en el Conservatorio de Nancy, y electroacústica en el Conservatorio de Amiens en Francia.

Theo Tupayachi (Cusco 1967) estudió guitarra y violonchelo en su ciudad natal y luego composición en el CNM con Iturriaga y Rafael L. Junchaya. Tupayachi escribió su primera pieza orquestal, Suite para orquesta de cámara, en 2004. También ha seguido cursos

¹²⁹ El siku y el charango son instrumentos populares andinos, ver 3.4.

de dirección, lutería, pedagogía y musicología, y actualmente trabaja como docente y dirige la orquesta sinfónica juvenil en el Cusco. Su cuarteto de cuerdas *Keros* (2005) ganó el primer concurso de composición organizado por Circomper y la Asociación Cultural Lukas David en el año 2007. Su lenguaje integra elementos de la música andina a una expresión contemporánea y personal; los títulos de sus obras evidencian su interés por la cultura andina y también por la tradición musical occidental.

La combinación particular de ciertos elementos de color instrumental, preferencia por ciertos intervalos como las terceras menores, el uso de ornamentación característica como apoyaturas, figuración rítmica y registro establece claras referencias hacia la música andina. Tupayachi escribe acerca de su identificación “con la iconografía no figurativa y con las estilizaciones de elementos antropomorfos y zoomorfos de las culturas precolombinas peruanas” que lo llevan a expresarse a través de sus propias estilizaciones de “ciertos giros melódicos pentafónicos, ornamentaciones, usos rítmicos, colores, etc.” (Tupayachi 2008.)

Fernando Valcárcel (Lima 1972), compositor, director y pianista, inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música en 1989. En 1993 recibió una beca para el Curtis Institute of Music de Filadelfia, graduándose en composición en 1996. Realizó estudios de postgrado en la McGill University en Montreal y siguió estudios de dirección de orquesta en 1994. Ha trabajado como profesor de análisis y composición en la Escuela Regional de Música Luis Duncker Lavalle de Arequipa y como director de coros y pianista en Lima. Ha recibido la beca especial Margot Fonteyn de la Organización de Estados Americanos (OEA) y la beca Southern Perú en Lima. Su obra incluye las composiciones orquestales: *Dos poemas* (texto de Carlos Oquendo de Amat) para soprano y orquesta, *Tres piezas para orquesta* y *Misa Andina* para solistas, coro mixto y orquesta. (Circomper 2005.)

Jorge Villavicencio Grossmann (utiliza también la forma Jorge Grossmann; Lima 1973) estudió violín en Lima y emigró a Brasil en 1989 y a los Estados Unidos en 1998. Se graduó en la especialidad de violín en la Faculdade Santa Marcelina de São Paulo. Luego realizó una maestría en composición en la Florida International University y estudios de doctorado en composición en la Boston University con Lukas Foss, graduándose en 2004. También ha estudiado dirección y dirigido orquestas y coros en Brasil y Estados Unidos. Jorge Villavicencio Grossmann es actualmente profesor asistente de teoría y composición en la Universidad de Nevada, Las Vegas. Es miembro del grupo áltaVoz formado por compositores latinoamericanos, y de Just in Time Composers & players.

La producción orquestal de Villavicencio Grossmann comprende *Partita Concertante* para clarinete en si bemol, cembalo, contrabajo, percusión y cuerdas (2000), *Away* para 14 instrumentistas (2003), *Sinfonietta* para soprano solista y 14 instrumentistas, basada en *Away* (texto: Vicente Huidobro, 2004), *Pequeña Suite* (cuerdas, 1993), *Terpsychore Suite* (cuerdas, 1997), *Concerto Elegiaco* para piano y cuerdas; y para orquesta sinfónica *La Leyenda Ayar* (1997–98), *Las Ruinas Circulares*, pieza de danza en cuatro escenas (1998) y *Pasiphaë* (2000–02). Esta última ha recibido dos menciones honrosas en el concurso de la Orquesta de Minnesota y en el Concurso Internacional Lepo Sumera en Estonia, y ha sido

ganadora del concurso interno para composición orquestal de la Universidad de Boston, estrenándose en 2003 (ver 7.4.7.).

7.3. Producción orquestal 1992–2005

Tabla 7: Obras orquestales peruanas 1992–2005.

año	compositor	obra
1992	Junchaya, Rafael Leonardo (1965)	<i>Estancias</i> para soprano y orquesta de cuerdas (Javier Sologuren)
	Oblitas, Miguel (1964)	<i>Sinfonía inkaika</i> para coro, instrumentos nativos y orquesta
	Meza, Luis Antonio (1931)	<i>Variaciones sobre un tema tradicional</i> para piano y orquesta opus 28
	Pulgar Vidal, Francisco (1929)	Concierto para piano y orquesta
	Valcárcel, Edgar (1932)	Cantata <i>Ojos azules</i> para narrador, coro de niños, zampoñas y orquesta
1993	Garrido-Lecca, Celso (1926)	<i>Laudes II</i> para orquesta de cámara
		<i>Eventos</i> para orquesta de cámara
	Junchaya, Rafael Leonardo	<i>Momentos</i> para orquesta de cámara
	Villavicencio, Jorge (1973)	<i>Pequeña suite</i> para cuerdas
1994	Campos, José Carlos (1957)	<i>Abismos</i> para corno y orquesta
	Guevara Ochoa, Armando (1927)	<i>Sinfonía al brujo de los Andes (a la Gloria del Mariscal Cáceres)</i>
	Iturriaga, Enrique (1918)	<i>De la lírica campesina</i> , tres canciones para voz y orquesta (textos anónimos)
	Tarazona, Federico (1972)	<i>Tres paisajes andinos</i> , concierto nro. 1 para charango y orquesta
	Meza, Luis Antonio	<i>Polkata</i> opus 29
	Plasencia, Edgardo (1958)	<i>Stereo Days</i> para cuatro grupos orquestales
1995	Junchaya, Rafael Leonardo	<i>Movimiento sinfónico</i> opus 2
	Oblitas, Miguel	<i>En este mi país</i> , 24 canciones
	Pulgar Vidal, Francisco	<i>Zaña</i>
1996	Fernández, Fernando (197?)	<i>Vibos los llebaron</i> [sic.] para orquesta de cuerdas y piano
	Meza, Luis Antonio	Suite <i>Atrios</i> opus 30
	Núñez Allauca, Alejandro (1943)	Obertura <i>El hijo del sol</i>
1997	Guevara Ochoa, Armando	<i>Valicha</i>
	Junchaya Gómez, Rafael (1936)	Sinfonía nro. 2
	Meza, Luis Antonio	<i>Passacaglia y fuga</i> sobre un tema de Holzmán op. 31
	Pulgar Vidal, Francisco	<i>Sinfonía Nasca</i>
	Tarazona, Federico	<i>Enigmaticandina</i>
	Valdez, Dante (1964)	<i>Los años doblados</i> para solistas, coro y orquesta
	Villavicencio, Jorge	<i>Terpsychore</i> , suite para cuerdas

año	compositor	obra
1998	Fernández, Fernando	Obra sin título para orquesta de cuerdas
	Iturriaga, Enrique	<i>Obertura en do-mi-nus-do</i>
	Meza, Luis Antonio	<i>Valses criollos y sentimentales</i> para piano y orquesta opus 32
	Núñez Allauca, Alejandro	<i>Missa Andina</i> para 4 solistas, coro, órgano y orquesta
	Villavicencio, Jorge	<i>La leyenda Ayar</i>
		<i>Las ruinas circulares</i> , pieza de danza en 4 escenas
1999	Guevara Ochoa, Armando	<i>Urpillay</i>
	Silva Franco, Fabián (19??)	<i>Crepúsculo</i>
2000	Cuentas, Sadiel (1973)	<i>Lamentos</i> (parte I de <i>Crónica del Verano</i>) para cuerdas
	Garrido-Lecca, Celso	Sinfonía nro. 2 <i>Introspecciones</i> , sobre un texto de Borges
	Guevara Ochoa, Armando	Concierto para violoncello y orquesta
	Malpica, Pedro (1973)	<i>Mi Selva I</i>
	Ochoa, Luis Edmundo (1964)	Sinfonía nro. 1 <i>Da codilheira ao Sertão</i>
	Valcárcel, Edgar	Concierto para saxofón y cuerdas
2001	Campos, José Carlos	<i>Cuadros fantásticos andinos</i>
	Cuentas, Sadiel	Sinfonía nro. 1
	López, Jimmy (1978)	<i>Carnynx</i>
	Petrozzi, Clara (1965)	<i>Niin pienestä kiinni (Por poco)</i> para orq. de cuerdas
	Valdez, Dante	Suite <i>Paco Yunque</i>
2002	Cuentas, Sadiel	<i>Dos poemas de Jorge Eduardo Eielson</i> para coro mixto y orquesta
	Fernández, Fernando	<i>Mutatis Mutandis</i> para flauta, oboe y orquesta de cuerdas
		Concierto para piano y orquesta
		Concierto para flauta y orquesta
		Concierto para oboe y orquesta
	Garrido-Lecca, Celso	<i>Secuencias</i> para violín y orquesta
	Lavalle, Espartaco (1974)	<i>Santuarios</i> , 3 piezas para orquesta
	Tarazona, Federico	<i>Mantaro</i> para cuarteto de saxofones, cuarteto de clarinetes, 2 arpas y cuerdas
2003	Tello, Aurelio	Concierto para arpa y orquesta de cuerdas
	Cuentas, Sadiel	<i>Variaciones concertantes</i> (concertino didáctico) para piano, clarinete y orquesta
	Fernández, Fernando	<i>Heredad</i> para fagot, percusión y cuerdas
		<i>El jardín en las sombras</i> para fagot, percusión y cuerdas
		Concierto para clarinete y orquesta
		Concierto para corno y orquesta
		Concierto para fagot y orquesta
		<i>El Norte del Sur</i>

año	compositor	obra
	Garrido-Lecca, Celso	<i>Epitafio encendido</i> para narrador y orquesta (Neruda)
	Ochoa, Luis Edmundo	<i>Il metallico amore</i> , opereta
	Pozzi Escot, Olga (1931)	Concierto para violín y orquesta
	Pulgar Vidal, Francisco	<i>Taki Bach</i>
	Valcárcel, Edgar	<i>Coral y sicuri II</i> para órgano y orquesta de cuerdas
2004	Fernández, Fernando	<i>El Norte del Sur</i> para trompeta, piano y cuerdas
	Junchaya, Rafael Leonardo	<i>Esquisse</i> , 3 bocetos para orquesta opus 5
	Lavalle, Espartaco	<i>Pastoral</i>
		<i>Fantasia Rigoletto</i> para dos flautas y orquesta
	López, Jimmy	<i>Los magos del silencio</i> , ballet para niños
		<i>Varem</i> , concierto para koto y orquesta
	Núñez Allauca, Alejandro	<i>A Moquegua</i> , concierto para fagot y orquesta
	Tupayachi, Theo (1967)	Suite para orquesta de cámara
2005	Valcárcel, Edgar	<i>Concierto indio</i> para violoncello y orquesta
	Haladhara Dasa (1958)	<i>Tópicos de meditación</i> para vientos y percusión
	Fernández, Fernando	<i>El Norte del Sur</i> para orquesta de cámara
	Gervasoni, Antonio (1973)	<i>Icarus</i>
	Junchaya, Rafael Leonardo	<i>Sincronismos</i> op. 10 para orquesta de cámara
	López, Jimmy	<i>A wedding blast</i>
	Oblitas, Miguel	<i>Arreglos de danzas del mundo</i> para cuerdas, 1996-2006
	Malpica, Pedro	<i>Mi Selva 2</i>
	Tarazona, Federico	<i>Alpamayo</i> , concierto nro. 2 para hatun charango
	Velarde, Nilo (1964)	<i>Espacios</i>

En total se ha recopilado 86 obras compuestas por 28 compositores, presentando un aumento de veinte obras y nueve compositores con respecto al período anterior. Debutantes en el medio orquestal son dieciséis compositores, reflejando la entrada en la vida musical de la nueva generación, más numerosa que las anteriores. Los compositores más productivos en este período en el género orquestal fueron Fernando Fernández (catorce obras), Celso Garrido-Lecca, Rafael Leonardo Junchaya y Luis Antonio Meza (cinco) y ocho compositores con cuatro obras: Sadiel Cuentas, Armando Guevara Ochoa, Jimmy López, Francisco Pulgar Vidal, Federico Tarazona, Edgar Valcárcel y Jorge Villavicencio Grossmann. Así pues, el género orquestal en los últimos años está dominado por los compositores de la Generación del 50 y por los compositores de la generación joven. Los géneros más frecuentes son conciertos u obras concertantes (28), para canto solista o coral y orquesta (ocho), sinfonías (siete), suites (cinco), ballets (dos), oberturas (dos) y otros (34). Las obras para orquesta de cámara o de cuerdas son 22.

Los nombres de las obras muestran una permanente vigencia de la temática nacional o local. Los nombre que hacen alusión a la geografía nacional, a la historia, a las culturas peruanas actuales o pasadas y a la música tradicional o popular son muchos. Los textos utilizados también son nacionales (anónimos populares, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, César Vallejo) o latinoamericanos (Neruda, Borges).

Se observa cierto aumento en el uso de instrumentos populares o tradicionales como parte de la orquesta o como solistas. Esto es un recurso que no se ha utilizado mucho en la música orquestal peruana, si bien hay algunos ejemplos anteriores desde el *Homenaje a Stravinsky* de Iturriaga con cajón solista (1971) y el concierto para quena de Ochoa (1989). En la década de los 90 aparecen varios ejemplos de este uso. En el caso del *Modo Nasca* de Pulgar Vidal, el compositor ha previsto el uso de instrumentos sinfónicos, de no encontrarse disponibles antaras o pututos. La cantata *Ojos azules* de E. Valcárcel incluye sikus, y el charango solista se utiliza en los conciertos de Tarazona.¹³⁰

El análisis detallado podrá revelar más relaciones y conexiones con la música popular de diversas regiones del país en las obras del período. Como contraste y muestra de la disminución de las distancias entre diversas culturas del mundo, encontramos una obra para koto y orquesta compuesta por Jimmy López. Algunos factores que influyen en una internacionalización de la música son la intervención en concursos y la realización de encargos alrededor del mundo, además de los períodos de estudio o trabajo en el extranjero y la migración propiamente dicha.

La referencia a la cultura nacional sigue siendo, pues, un tema central, pero no implica la homogeneidad de este conjunto de obras. Las técnicas utilizadas y los estilos de composición forman un espectro muy amplio, característica constante en la música orquestal compuesta en el Perú desde hace varias décadas, pero que se acentúa en la época tratada. El pluralismo imperante ofrece muchas alternativas al compositor, pero a la vez le puede dificultar la búsqueda de un estilo propio.

Para la nueva generación de jóvenes compositores la música tradicional y popular peruana puede significar algo muy diferente que para sus maestros. En primer lugar, estas músicas son más aceptadas que en décadas anteriores, y el fenómeno de fusión entre géneros se ha generalizado. En segundo lugar, la globalización hace que se busque nuevamente un énfasis en las culturas locales y, en ellas, algo diferente a lo que la industria masiva ofrece en todas partes del mundo.

La multiculturalidad del Perú se refleja también en sus compositores. Cada uno de ellos tiene una biografía musical particular, donde las diferentes influencias se van mezclando de una manera única. Por ello, cada cual debe resolver a su manera el problema de establecer su propia actitud estética, ya sea para una obra particular o para su trabajo en general.

Para algunos compositores que han emigrado en busca de oportunidades de estudio y trabajo, la lejanía del Perú genera una nueva relación con la música tradicional o popular

¹³⁰El concierto *Machu Picchu* para quena y orquesta de Jaime Díaz Orihuela fue estrenado el 9 de agosto de 2006 en Arequipa. Para consultar las obras posteriores a 2005 ver el catálogo actualizado en línea: <http://sites.google.com/site/clarapetrozzi/>.

peruana en sus obras. La nostalgia o la necesidad de construcción de una identidad propia en un medio nuevo pueden hacer que la música del país de origen cobre un nuevo interés y a veces causan cambios drásticos en el estilo.

7.4. Ejemplos

Los ejemplos de este capítulo reflejan la variedad estilística y técnica que caracteriza a la música peruana y mundial en este período. Algunas obras ilustran la evolución de compositores que iniciaron su trabajo en décadas anteriores, pero también se incluye ejemplos de obras de compositores nuevos. La mayor cantidad de nombres obliga a una reducción en el número y en la extensión de los análisis. Por otra parte, la falta de perspectiva temporal puede causar problemas de apreciación que deberán ser corregidos por trabajos posteriores. Los ejemplos y análisis se presentan en orden cronológico.

7.4.1. Celso Garrido-Lecca: *Eventos* (1993)

La obra fue un encargo de la Orquesta de cámara chilena y su director Fernando Rosas, a quienes está dedicada. Dura alrededor de siete minutos, y su orquestación comprende 2d201–2000, 33321.

Garrido-Lecca ha afirmado (Martínez 2002, 8–9) que su proceso compositivo parte generalmente del conjunto para el cual compone por encargo, el cual genera ciertas ideas musicales. A veces el punto de partida ha sido literario, un poema, por ejemplo. En esta obra, dicho conjunto es la orquesta de cámara clásica, y el nombre *Eventos* se refiere a eventos musicales únicamente.

La obra tiene un solo movimiento, pero consta de nueve secciones marcadas por indicaciones de tempo:

• <i>Moderado</i>	♩ = 66	compases 1-24 (24 compases)
• <i>Más movido</i>	♩ = 92	c. 25-36 (11 c.)
• <i>Poco allegro</i>	♩ = 108	c. 37-59 (22 c.)
• <i>Moderado</i>	♩ = 66	c. 60-73 (13 c.)
• <i>Más movido</i>	♩ = 92	c. 74-100 (26 c.)
• <i>Libre</i>	20"	c. 101
• <i>Moderado</i>	♩ = 66	c. 102-106 (14 c.)
• <i>Poco allegro</i>	♩ = 108	c. 117-132 (15 c.)
• <i>Allegro molto</i>	♩ = 132	c. 133-169 (36 c.)

De estas secciones se puede conformar una estructura mayor de tres partes, cada una iniciada por un *Moderado*; éstos son tres, con la misma marca de metrónomo, seguidos por una sección algo más rápida y por una tercera más rápida todavía.

El tercer *Moderado* recuerda al primero en una especie de recapitulación. En ambas secciones los sonidos largos forman un ambiente tranquilo, de textura transparente y

silenciosa. Así pues, se puede pensar en una forma bastante libre ABA'. Todas las secciones están construidas desde el mismo conjunto de sonidos [do-mi-fa#-sol] que aparece en el acorde inicial (ejemplo 55).

En las secciones *Más movido* las figuras cortas y rápidas van aumentando sobre los sonidos largos, hasta formar campos sonoros junto a las melodías largas o a los pedales. Las secciones *Poco allegro* están formadas principalmente por este tipo de figuras rápidas y repetidas, ya sea alternándose o traslapándose hasta formar campos sonoros, ya sea en unísono rítmico. Sobre estas texturas se presentan las melodías. En el siguiente ejemplo las figuras de las cuerdas se van añadiendo en forma de cuña mientras que los sonidos largos de las maderas, presentando el acorde básico, suenan de fondo (ejemplo 55):

Ejemplo 55: Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 26 (reducción).

The musical score for Example 55 is presented in three staves. The top staff is for woodwinds (maderas), the middle for violins (violines), and the bottom for violas. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwind staff begins with a piano (*pp*) dynamic, playing a sustained chord of D-F#-A. The violin staff is initially silent, then enters with a melody marked *mf* (mezzo-forte). The viola staff plays a rhythmic pattern of eighth notes, also marked *mf*. A crescendo hairpin is shown above the woodwind staff, leading to a *poco sfz* (poco sforzando) marking.

La última sección es un clímax rápido y rítmico, en el que la textura se complica hasta llegar a clusters en *fff* y por último, a través de pasajes cromáticos y glissandos, hasta el unísono de do mayor en que termina la obra.

Ejemplo 56: Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 160, cuerdas.

The musical score for Example 56 features two staves: violins (top) and violas/cellos (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Both staves play a complex, dense texture of triplets (indicated by a '3' over each group of notes). The texture is highly chromatic and builds towards a climax. A crescendo hairpin is visible across both staves.

La armonía de la obra se basa en el conjunto de notas mencionado. De él el compositor deriva varios elementos melódicos. Este acorde tiene la característica de incluir, además de la triada mayor, todos los intervallos, lo cual le da flexibilidad y posibilidades de variación.

Según el compositor, este tipo de acorde ha sido por muchos años una base armónica importante para sus obras. Esta obra no es tonal, pero este conjunto, que está presente constantemente, le da matices tonales. Do es una nota central, en la cual termina la obra en unísono, y aparece como pedal en algunos instantes en los instrumentos graves.

La obra se inicia con la repetición del acorde básico en notas largas, y se repite en varios lugares de cambios de sección. En el ejemplo 57 se ve el tercer *Moderato* del c. 102.

Ejemplo 57: Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 102.

Moderato

The musical score for Example 57 consists of three measures. The first measure is in 4/4 time and features a 'Moderato' tempo. The instruments and their parts are: Vientos (Wind), 1er corno (1st Horn), violas, violines y violas (Violins and Violas), contrabajo pizz. (Double Bass, pizzicato), and contrabajo, cello, fagot (Double Bass, Cello, Bassoon). The first measure shows the Vientos and 1er corno playing a melodic line with dynamics *mf* and *p*, while the violas and contrabajo pizz. play a sustained chord with dynamics *mf* and *f*. The second measure continues this pattern. The third measure shows the 1er corno playing a melodic line with dynamics *mf* and *cant.*, while the violines y violas and contrabajo, cello, fagot play a sustained chord with dynamics *mf* and *mf*.

En el ejemplo 58, la línea melódica de los cellos se construye con el mismo material del acorde básico. Los elementos melódicos son importantes en esta obra, y funcionan también creando continuidad entre las secciones debido a su similaridad. Este melodismo es una superficie importante de contacto con la música popular. Las melodías tienen una duración de 6 a 8 compases. Su ámbito reducido, línea arqueada sin grandes saltos, uso de varias apoyaturas, sus ritmos sincopados y el uso de hemiola son rasgos que les dan este parentesco con la música popular. Otro ejemplo de melodía se ve en el ejemplo 59.

Ejemplo 58: Garrido-Lecca, *Eventos*, c.11, chelos y contrabajos.

cellos

sempre f *cant.*

[serie básica]

[transp.]

contrabajo

Ejemplo 59: Celso Garrido-Lecca, *Eventos*, c.61: fagot.

p *cantabile*

mf

La rítmica es, según el compositor, uno de los parámetros centrales de sus obras, y uno que lo relaciona concretamente con la música popular. En varios lugares de la obra se encuentran secciones de ostinato rítmico, y todo el *Allegro molto* se construye en gran medida sobre estos ostinatos rítmicos. En el ejemplo 60 se ve uno de estos pasajes.

Ejemplo 60: Celso Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 135



La obra está escrita en cuatro cuartos, pero a menudo se les agrega o sustrae un tiempo, apareciendo compases de 5/4 o 3/4 aislados. El uso de grupetos rápidos de medida variable es característico, como en el ejemplo del c. 33 (ejemplo 61).

Algunos tipos de textura que son propios al compositor ya están presentes en *Antaras* (ver Tello 2001), y aparecen aquí también: figuras cortas y rápidas, armónicos y glissandos en las cuerdas, y los campos sonoros, clusters y masas formados por éstos y otros elementos. Entre las técnicas escritas para las cuerdas figuran pizzicato, trémolo, armónicos, glissandos, sul ponticello, sul tasto, legno battuto y pizzicato Bartók. También los vientos tienen por momentos glissandos y frullatos. Una manera de hacer transparente la textura es el uso de solistas en las cuerdas.

Ejemplo 61: Celso Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 33.

ob. cor.

sfz ————— *p*

flauta + fagot

f

5 6 5

8^{va}

violines, viola

f

5 5

chelo, contrabajo

f ————— *mf*

En el ejemplo 62 aparecen ornamentos de tresillos y sonidos agudos que son típicos de la música andina, en una textura de carácter opuesto al del campo sonoro denso construido por grupetos rápidos, en el que el número de voces se multiplica dividiendo a las cuerdas hasta en 15 partes diferentes. También los acordes en pizzicato se dividen para lograr exactitud. El compositor destaca varias veces el acorde básico con un *fp*, diversos acentos y *sforzando*. Algunas melodías están marcadas *f cantabile*. La línea melódica se destaca sobre los campos formados por figuras rápidas, sobre sonidos largos o sobre ostinatos. En menor medida se encuentra una textura contrapuntística, como en el compás 107.

La dinámica está planeada cuidadosamente. Por ejemplo, en el c. 97 se encuentra la indicación de mantener el *pp* de las cuerdas y de los vientos en balance. Todos los grupos instrumentales se usan en varias maneras, tanto para melodías como para tocar sonidos largos. Las partes se doblan en ocasiones, al unísono o a la octava, por ejemplo fagot y contrabajo (c. 14–18, 26–32); flauta y fagot (c. 33–36); violines I y III, violas y violines II (c. 34–37); oboes (c. 37–43), etc. La figuración rítmica es la misma pero a distancia de una segunda o una tercera en varios lugares (c. 6–12, oboes; 36–43, cuerdas; 113–116, flauta y oboes).

En esta obra no se encuentran citas de música popular. La orquestación es para un conjunto clásico sin instrumentos populares y no se los imita directamente; pero la conexión con la música popular existe. Como se explica, también las melodías de la obra y su estructura (ámbito reducido, uso de ornamentos, preferencia por intervalos pequeños, motivos rítmicos usados) reflejan la cercanía al canto popular.

Ejemplo 62: Celso Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 18.

vientos

p

violines
(sólo vl. 1, 4, 7)

p 3

violas
+ cellos

sul pont.

pp

En el tratamiento rítmico se destaca una relación espontánea con la música, no “especulativa” en palabras del compositor (Martínez 2002, 9.) La música tiene un pulso constante, y el compás es mayormente de 4/4, con sólo algunas añadiduras o sustracciones de tiempos. Las secciones empiezan siempre en un tempo más lento y va alternando con secciones más movidas hasta llegar a las culminaciones en las secciones más rápidas; los tiempos más rápidos son también destacadamente rítmicos. También están presentes elementos rítmicos típicos a la música popular como los ostinatos, la hemiola y las figuras sincopadas. El compás regular y los ostinatos le dan a algunos momentos de la pieza un carácter dancístico.

En el color y la textura de la composición existen elementos que se acercan al mundo de la música popular, tales como fragmentos heterofónicos, y otros de textura contraria, de color muy traslúcido, formada por sonidos agudos y armónicos. Asimismo la superposición de melodías con ostinatos rítmicos o campos sonoros trae a la memoria sonoridades de la música popular. En la música de Garrido-Lecca, esta relación con la música popular expresa tanto una identidad latinoamericana como una actitud ética personal de solidaridad social.

7.4.2. Enrique Iturriaga: *De la lírica campesina* (1995)

Estas tres breves canciones para voz y orquesta sobre textos anónimos están dedicadas “a Leopoldo Palm, músico y amigo”. La orquestación es 1012–saxo tenor, arpa y cuerdas. Las canciones revelan una vez más la afinidad de Iturriaga a la poesía, ya revelada en la *Canción y muerte de Rolando*, y en sus obras corales o sinfónico-corales. Los textos poéticos campesinos se refieren al paisaje y la naturaleza andinos, a sentimientos amorosos y a la tristeza ante la partida, así como a la búsqueda de consuelo en la música y el alcohol.¹³¹

¹³¹I. “Parece que al frente...”: Parece que al frente / En aquel cerro / Hay una nube sentada. / No es una nube / aquella nube; / es la sombra de mi amada / que simulando ser nube / me cobija y me ampara.

II. “Me recordarás”: Me recordarás / cuando en algún lugar de la tierra / centellenate vuelva la luz del sol / haciendo huir la noche oscura. / Me recordarás / cuando en alguna parte baja / de la tierra, / cansado y ardiendo

La comprensión del texto se asegura mediante su tratamiento silábico y la textura orquestal delicada. La orquestación presenta diversos matices y colores, tanto en las combinaciones instrumentales como en las técnicas utilizadas: pizzicato, trémolo, ponticello, sul tasto, armónicos y divisi en las cuerdas, y frullato en la flauta. La dinámica también está tratada con mucho detalle prácticamente de compás a compás.

La primera canción está marcada como Tranquilo, ad lib., y tiene un compás variante entre los 3/8, 5/8, 6/8 (en su mayor parte), 9/8, 2/4 y 4/4. El motivo rítmico característico del movimiento es presentado ya en la introducción por la flauta:

Ejemplo 63: Iturriaga, *De la lírica campesina*, inicio: flauta.



La armonía y melodías del movimiento se caracterizan por el fluctuar cromático que se da al repetirse cierto intervalo o par de notas una segunda menor más arriba o más abajo: en el ejemplo siguiente se ve esto en el c.26, cuando la voz presenta primero la tercera re#-fa# e inmediatamente después re y fa; en el compás siguiente las notas la-si-la son seguidas de inmediato por si♭-la♭-si♭. En el ejemplo 63, la flauta tiene primero la quinta do#-sol# y en compás siguiente do-sol. Esto resulta en acordes donde se presentan simultáneamente la nota natural y la alterada, en algunos casos formando triadas mayor y menor.

se oculte el sol / entre las nubes. / Te acordarás de mí / cuando en algún lugar de la tierra / escuches alguien que canta / rodeado de palomas / entre los arbustos. / Te recordaré / con tu rostro confundido / cuando el sol haya salido / afligido, anochecido.

III. “Arpita mía”: Arpita mía, de treinta cuerditas / Violincito mío de cuatro cuerditas / Lloren, lloren para mí / Lloren, lloren por favor / para irme mañana. / Trebolito de hojas verdes / hierbecita de hojitas menuditas / préndete de mí, pégate a mí / para irnos juntos. / Mi vinito de veinte graditos / mi aguardiente de treinta grados, / bebiéndote, tomándote me olvido / de mis penas. / Canta el búho en el cerro de mi partida / canta el wachay en el nevado / por donde me voy / sabe seguramente que ya me voy, / que ya me voy.

Ejemplo 64: Iturriaga, *De la lirica campesina*, I, c.26.

The musical score for Example 64 is written for a vocal soloist and a woodwind ensemble. The score is in 2/4 time and consists of six staves: voice, flute, clarinet in Bb, tenor saxophone, bassoon 1, and bassoon 2. The key signature is one sharp (F#). The music begins with a vocal entry in the first measure, followed by a flute entry in the second measure. The clarinet, tenor saxophone, and bassoon 1 enter in the third measure, while bassoon 2 enters in the fourth measure. The score features a tritone interval (fa-si) as a harmonic element. The vocal line is characterized by a melodic line with a tritone interval (fa-si) and a pentatonic scale. The woodwind parts provide harmonic support, with the flute and clarinet playing a tritone interval (fa-si) and the tenor saxophone and bassoon 1 playing a tritone interval (fa-si). The bassoon 2 part is marked *mf* and plays a tritone interval (fa-si). The score is marked with dynamics such as *mp*, *p*, and *mf*.

También el intervalo de tritono tiene un rol armónico importante. El movimiento se inicia sobre un acorde de tritono fa-si, sobre el cual ingresa la flauta. El acorde final está formado por las notas [la-do#-mi-b-mi-sol-si-b], es decir de los acordes de la mayor y mi bemol mayor, que están a una distancia de un tritono entre sí. El movimiento está trabajado armónica y melódicamente con mucho detalle y consecuencia. El tratamiento armónico no es totalmente atonal, ya que incluye triadas y otros elementos tonales. La línea melódica tiene por momentos elementos de pentatonía, como en la primera entrada de la voz con las notas [mi-fa#-sol-la-do].

Ejemplo 65: Iturriaga, *De la lírica campesina*, I, c 16: arpa y cuerdas.

The image shows a musical score for Example 65, titled "Ejemplo 65: Iturriaga, *De la lírica campesina*, I, c 16: arpa y cuerdas." The score is written for six instruments: arpa (harp), vl. I (violin I), vl. II (violin II), va. (viola), vc. (violin), and c. b. (cello/bass). The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pont.* (ponte). The score is divided into measures, with measure numbers 14 and 15 visible. The arpa part is in the top staff, and the string parts are in the bottom staves. The music is characterized by a mix of melodic lines and harmonic support.

El segundo movimiento, *Lento ad lib.*, tiene igualmente una métrica de carácter libre, determinada por la prosodia del canto. El compás varía entre los 2/4, 3/4, 4/4 y 7/4.

La armonía del movimiento es similar a la del primero; se inicia sobre un cluster diatónico de si a mi, que cambia a uno [si_b-do-re_b-mi_b]. En el cuarto compás se forma un acorde típico, [do-re_b-mi-fa_#-sol-si_b], que contiene tres tritonos. El acorde final recuerda al del primer movimiento y consta de los sonidos [la-do-do_#-re-mi-sol-si]. En las armonías son frecuentes los acordes que están compuestos de terceras pero también de segundas, o que pueden también ser comprendidos como dos terceras consecutivas superpuestas, por ejemplo [si_b-do-re_b-mi_b] (c. 2) o [do-re-mi-fa-sol-sol_#-la si_b-si] (c.8).

La línea melódica incluye notas repetidas (“me recordarás”), pasajes ascendentes en forma escalonada de una tercera hacia arriba y una segunda hacia abajo sucesivamente (c. 5 y otros) y pasajes con saltos de quintas o cuartas (c.3). El perfil rítmico sigue el natural del texto y de la frase, terminando generalmente en valores más largos.

En el ejemplo 66 se pueden ver estas características de la melodía que se mantienen a lo largo de la canción. El acompañamiento es transparente y sirve de fondo sonoro o de apoyo al canto, sin intermedios instrumentales extensos. No se aprecian elementos de la música popular de una manera inmediata.

Ejemplo 66: Iturriaga, *De la lirica campesina*, II, c. 24–27.

voz
24 *p* *rit.* *meno.*
gran - doel sol ha - ya sa - li - do a - pli - gi - do a - no - cha - ci

fl.
24 *meno.* *pp*

cl. si b
pp

sx t.
p *pp*

fg 1
rit. *p* *meno.* *pp*

fg.2
pp

arpa
24 *meno.* *pp*

vl.1
24 *meno.* *pp*

vl.2
pp *pp* *pp*

via.
pp *pp* *pp*

vc.
pp *pp* *pp*

cb.
pizz. *ppp* *arco* *ppp* *pp*

La tercera canción es la más cercana a la música popular por su uso de ritmos característicos, el acompañamiento con figuras repetidas a manera de ostinato (arpa al inicio; arpa y cuerdas desde el c. 39 hasta el final) y melodías que utilizan pentafonía.

La armonía tiene su centro en mi menor, evidente al principio y al final de la canción. Sin embargo, como en las canciones anteriores, constantemente están presentes elementos bitonales o modales y ambigüedad entre los acordes mayores o menores. Por ejemplo, al

inicio del movimiento se superponen los acordes [re-fa-la-do] y [do-mi-sol-si]. En el ejemplo 67 se ve la superposición de mi y mi_b.

Ejemplo 67: Iturriaga, *De la lírica campesina*, III, c. 21.

The image displays a musical score for Example 67, from Iturriaga's *De la lírica campesina*, III, c. 21. The score is written for voice and piano. The vocal line is at the top, with lyrics in Spanish: "pa-ra ir-nos jun-tos", "cresc. pa-ra ir-nos", and "jun-tos". The piano accompaniment consists of several staves. The score includes various dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *mf*, *p*, *subito*, and *pp*. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is numbered 21 in the bottom left corner.

En la canción alternan momentos recitativos con otros casi danzantes, siguiendo el carácter del texto. En el ejemplo 68 se aprecia un fragmento donde la melodía presenta ritmos e intervalos típicos de la música popular andina, sobre un pulso regular proporcionado por el acompañamiento.

Ejemplo 68: Iturriaga, *De la lírica campesina*, III, c.1.

Lento, apróx. (♩ = 50)

Voz

mf Ar pi ta mi a de trein ta cuer di tas vio lin - ci - to

Lento, apróx. (♩ = 50) (e:)

flauta

pp

clarinet.

pp

sax t.

fag. 1

pp

fag. 2

pp

Lento, apróx. (♩ = 50)

arpa

pp

Lento, apróx. (♩ = 50)

violin 1

ppp

violin 2

ppp

viola

ppp

cello

ppp

7.4.3. Francisco Pulgar Vidal: *Sinfonía Nasca* (1996–1997)

La obra, escrita en homenaje a las líneas de Nasca y comisionada por la Corporación Financiera de Desarrollo, tiene una forma clásica en tres movimientos: El Mono (molto allegro), La Araña (andante) y Espirales (allegro con brío). Un primer movimiento llamado Águila del Mar, en tempo moderato, fue retirado de la partitura. La orquestación es clásica: 3222–4221, timbales, 2 percusionistas y cuerdas.

En esta sinfonía destaca el uso de ritmos populares andinos (ver ejemplo 69) y de ostinatos rítmicos. La orquestación utiliza grandes bloques de cuerdas o vientos. La armonía incluye cromaticismos y elementos de modalidad. La obra no tiene un centro tonal definido, sino que éste va variando mediante constantes modulaciones, que no resuelven en una tónica. A pesar de los abundantes elementos tonales, el compositor no utiliza funciones tonales tradicionales, y la disonancia tiene un papel igualmente importante. En la concepción de Pulgar Vidal los acordes también tienen un rol de color.

Un elemento humorístico está presente sobre todo en el primer movimiento, como en el tema del inicio que se ve en el ejemplo 69, desarrollado alrededor de la nota central re.

Ejemplo 69: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, inicio: solo de fagotes.



Ejemplo 70: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, I, n.e. 20, maderas.

Musical score for Example 70, showing the woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) playing a complex, fast-paced melody. The score is marked 'ff' (fortissimo).

Este tema da paso a un segundo tema en el n.e. 19, acompañado por un ostinato rítmico, al cual se unen las maderas en el n. 20 (ejemplo 70). El tema se sigue repitiendo y subiendo en registro y en volumen hasta un primer clímax en el n.e. 23 con las cuerdas y las maderas. Luego de algunos compases de intermedio, en el n.e. 25 las cuerdas retoman el tema inicial del fagot. En el n.e. 26 se inicia un desarrollo de fragmentos motivicos tales como grupetos y escalas, siempre sobre un incesante pulso rítmico que va cambiando de un grupo instrumental a otro casi sin detenerse. Esta rítmica está caracterizada por el uso constante de figuras como ♪♪♪ y ♪♪♪♪ como se ven en el ejemplo 71.

Ejemplo 71: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, I, n.e. 27.

The musical score for Example 71, measures 27-32 of Sinfonía Nasca, I, is presented in a standard orchestral format. The score is in 2/4 time and key of D major. Measures 27-28 show the woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) playing a melodic line with forte (f) dynamics. Measures 29-32 show the woodwinds playing a melodic line with piano (p) dynamics, while the strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) play a rhythmic ostinato with forte (f) and piano (p) dynamics. The score is in 2/4 time and key of D major.

Luego de esta sección central en el n.e. 40 se retoma el primer tema, nuevamente tocado por el fagot, seguido del segundo tema en las maderas, a manera de recapitulación. Como al inicio del movimiento, el segundo tema se repite modulando luego de un intermedio entre los números de ensayo 43 y 45, que consiste en motivos de escalas ascendentes, acordes, notas repetidas, motivos de terceras y otros motivos cortos similares. Luego en el n.e. 46 se vuelve al primer tema, partiendo de la nota re como al inicio, esta vez en las cuerdas graves. El motivo inicial del tema se va transmitiendo a los otros grupos de instrumentos y a la vez va subiendo en altura y en volumen. En el ejemplo 72 se ve un fragmento de esta sección final.

Ejemplo 72: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, I, n.e. 47, cuerdas.

Violin I
Violin II
Viola
Cello

mf *f* *cresc.* *ff*

El segundo movimiento, La Araña (Andante), empieza con solos de flauta y clarinete acompañados por violines que tocan detrás del puente en trémolo y *pp*. Esta introducción da paso en el n.e. 48 a una sección de acordes marcato y pesante, sobre los cuales se destaca el solo de oboe y clarinete. En esta melodía se aprecia la importancia de las apoyaturas, trinos y mordentes en un tema constituido por notas repetidas y algunos intervalos de segunda y quinta. El acompañamiento es simple y rítmico. En el n.e. 49 este pequeño tema se repite en las cuerdas y luego se expande en el n.e. 50, como se ve en los ejemplos 73 y 74.

Ejemplo 73: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, II, cuerdas, 6 c. antes de 50.

p *p* *p* *p* *p*

Ejemplo 74: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, II, n.e. 50.

A esta melodía sigue un pasaje de corcheas sincopadas en toda la orquesta. En el n.e. 52 retorna el primer tema y luego en *Poco più vivo* se desarrolla un motivo compuesto de una nota larga y cuatro cortas ascendentes. Todo el movimiento está basado en pasajes cromáticos.

El tercer movimiento, *Espirales*, consiste nuevamente en pasajes de corcheas sincopadas o acordes repetidos, alternando con o superponiéndose a melodías que pueden ser interpretadas paralelamente en terceras u otro intervalo. El carácter de las melodías es reiterativo y envolvente, subiendo y bajando en movimientos ondulantes sugiriendo el motivo del título; y siempre dándole importancia expresiva a los ornamentos (ejemplo 75):

Ejemplo 75: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, III, n.e. 59, cuerdas.

El movimiento está también caracterizado por un pulso rítmico constante, sobre el cual las melodías o fragmentos de melodías aparecen y crecen, o bien son parte del tejido rítmico y van alternando entre grupos instrumentales (ejemplo 76).

Ejemplo 76: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, III, n.e. 60.

The musical score for Example 76, from Pulgar Vidal's *Sinfonía Nasca*, III, n.e. 60, is presented for an orchestral ensemble. The score includes staves for the following instruments: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, and Trompet in C. The music is written in 4/4 time. The Piccolo, Flute, and Oboe parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The Clarinet in Bb and Bassoon parts play a more complex rhythmic pattern, with the Bassoon marked *f marcato*. The Horn in F 1 and Horn in F 2 parts play a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Trompet in C part is marked *f marcato*. The score includes various articulation markings such as *a 2*, *I*, and *a 2*.

En el n.e. 62 se introduce un motivo de semicorcheas y corcheas en *ff* y luego escalas ascendentes en corcheas. El n.e. 63 consiste en un solo de fagot que va ondulando hacia arriba y abajo mientras las cuerdas y maderas lo acompañan con corcheas sincopadas y pizzicato. En los números siguientes se repiten y desarrollan los elementos presentados hasta que en el n.e. 72 se vuelve al tutti orquestal con el tema en los arcos. El movimiento finaliza con cuñas ascendentes de las cuerdas primero con grupetos en unísono, luego con trémolos y por último con glissandos a los sonidos más altos posibles. La obra termina con una serie de acordes con las notas si-do-fa#. En el ejemplo 77 se ven estos efectos en las cuerdas.

Ejemplo 77: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, III, n.e. 76.

76

The musical score for Example 77 consists of five staves, labeled I, VI, II, Vla, and Vc, and a double bass staff (CB). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score features various musical notations, including glissandos (gliss), slurs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *simile*. The staves are arranged vertically, with I at the top and CB at the bottom. The notation includes notes, rests, and articulation marks, with some staves showing multiple measures of music.

7.4.4. Sadiel Cuentas: *Crónica del Verano, I: Lamento* (2000)

Sadiel Cuentas practica un estilo cercano a la música popular de difusión internacional que refleja la influencia de los medios de comunicación y el espíritu pluralista de la época posmoderna. Cuentas busca captar la atención del oyente, utilizando para ello una armonía tonal y el desarrollo motivico por medio del contrapunto de voces melódicas, sin alusiones a músicas locales. Según el compositor, la narratividad es para él un aspecto fundamental de su trabajo (Cuentas 2005).

Lamento para orquesta de cuerdas, es parte de una obra más extensa y consta de 82 compases. Está compuesta por dos secciones, una que llega hasta la letra de ensayo B y la siguiente hasta el final. La técnica básica de la obra es el contrapunto imitativo (ejemplo 78), que en la letra de ensayo A es un canon de dos temas que se reparten entre seis voces (los chelos están divididos en esta sección). A partir del c. 50 el contrapunto se hace más denso y finalmente cada voz queda repitiendo un motivo. Esto se une a un *crescendo* constante y *accelerando*, llegando hasta un compás antes de B, donde un *molto ritardando* conduce al Tempo I de la letra B en *fff*. Este clímax de dinámica es acompañado por el unísono de todas las voces durante algunos compases, lo cual da énfasis al pasaje. El fragmento desde la letra C hasta el final es una larga frase de conclusión.

Ejemplo 78: Cuentas, *Lamento*, principio.

Musical score for the beginning of 'Cuentas, Lamento'. The score is written for five staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The score begins with a rest on the first staff, followed by a series of notes and rests across the other staves. The first staff has a *p* (piano) dynamic marking. The second staff has a *p* dynamic marking. The third staff has a *p* dynamic marking. The fourth staff has a *p* dynamic marking. The fifth staff has a *p* dynamic marking. The score is marked with a '1' above the first staff.

La obra se desarrolla dentro de una armonía tonal basada en acordes abiertos de quinta, con frecuencia con una cuarta añadida. También se utilizan los acordes de cuarta y sexta.

Ejemplo 79: Cuentas, *Lamento*, letra de ensayo C.

Musical score for 'Cuentas, Lamento' with lyrics. The score is written for five staves. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The score begins with a rest on the first staff, followed by a series of notes and rests across the other staves. The first staff has a *p* (piano) dynamic marking. The second staff has a *p* dynamic marking. The third staff has a *p* dynamic marking. The fourth staff has a *p* dynamic marking. The fifth staff has a *p* dynamic marking. The score is marked with a '1' above the first staff. A box labeled 'C' is placed above the first staff.

El carácter de la textura es horizontal y enfatiza el contrapunto de las voces. El material melódico muestra una preferencia por intervallos pequeños como segundas y terceras y pocos saltos, y con un carácter cantabile en las frases como la que se muestra en el ejemplo 80.

Ejemplo 80: Cuentas, *Lamento*, compás 77, violonchelo solo.



La rítmica tiene un pulso regular y se mueve en un tempo moderado ($\text{♩} = 60$), dentro de un compás de 6/8 que sólo se interrumpe en tres ocasiones cerca al final, en las que se intercala un compás de 9/8. Las figuraciones no son complicadas, para no restarle eficacia al contrapunto. La síncopa es utilizada en alguna medida, pero el pulso binario básico permanece durante todo el movimiento (ejemplo 81).

Ejemplo 81: Cuentas, *Lamento*, c. 50.

El uso de los instrumentos es sobrio y no utiliza recursos colorísticos modernos, ni tampoco los más tradicionales como armónicos, pizzicato o diferentes usos del arco. Los registros extremos se evitan. Tanto en la armonía como en la rítmica se percibe cierta influencia de la música rock, mas no de elementos de la música popular andina o afroperuana.

7.4.5. José Carlos Campos: *Cuadros fantásticos andinos* (2000–2001)

Esta composición fue encargada por la Sociedad Filarmónica de Lima con el motivo de celebrar su 95º aniversario. La obra se estrenó en el concierto de gala de la Sociedad

Filarmónica, el 24 de agosto de 2002 en el Auditorio Santa Úrsula de Lima. La interpretó la Orquesta Universidad de Lima dirigida por Eduardo García-Barrios.

La obra, titulada Suite para gran orquesta, se compone de cuatro movimientos: I, Allegro: Llamadas para un santiago; II, Fluido y brillante: Danza a la montaña sagrada y Yawar Fiesta; III, Adagio spiritoso: Harawi (dedicada a Heriberto Ascher); y IV, Andantino risoluto: Fanfarria a los Andes.

Campos (2002b) describe las principales características de la obra y su intención estética:

Cada movimiento hace referencias pictóricas y simbólicas a diversas escenas y rasgos vernaculares de los Andes. Pero yo no busco ni musicalizar aires folclóricos, ni relatar eventos locales precisos. A pesar de los subtítulos, mi intención se inclina más a una visión particular y personal, tomando distancia de un simple propósito descriptivo, simplemente el de transmitir una transcripción sonora de sensaciones que los paisajes y escenas de la vida en los Andes han ejercido en mí. El lado programático se podría deducir por la atmósfera que cada “cuadro”, muy ligado al subtítulo dado, suscita y transporta la libre imaginación del oyente.

Campos se propone no sólo evocar la tradición popular, sino la tradición orquestal académica peruana, desde Vicente Stea hasta Celso Garrido-Lecca y Francisco Pulgar Vidal (id.). Esto es algo excepcional en el medio artístico peruano, donde esta tradición nacional ha permanecido prácticamente desconocida.

Es nueva en la producción de Campos la relación directa de esta obra con la música andina; sin embargo, ella tiene ciertos antecedentes en sus danzas para orquesta y en *Abismos* para corno y orquesta. Los elementos visuales (“cuadros”), fantásticos, simbólicos u oníricos son una constante en su obra, y se encuentran presentes también en ésta, acercándolo a Berlioz o Mussorgsky.

La utilización de material tradicional y popular en esta obra tiene varios niveles. En primer lugar se encuentra el nivel inmediato de uso del tema andino, como en el primer movimiento, que se basa en el tema trifónico de la trompa andina *waqrapuku* utilizada en la música de un santiago, *Torollay toro*, que se ve en el ejemplo 82.

En un segundo nivel de influencia andina está el uso de metales, trompas, clarinetes y flautas combinados con percusión, tambor en el primer movimiento o bombo en el tercero. En el cuarto movimiento también son características estas sonoridades andinas de combinaciones de vientos y percusión. En este nivel se pueden citar también ciertas fórmulas armónicas como las terceras paralelas o el uso de pentatonía.

En un nivel extramusical de relación con la música tradicional andina se presentan los elementos programáticos: el título, los subtítulos de los movimientos y el mismo texto de programa escrito por el compositor.

Ejemplo 82: Campos, *Cuadros fantásticos andinos, I*, inicio.

Los elementos de cultura popular andina a los cuales se hace referencia no son propios de una sola zona sino de varias: el compositor menciona el *santiago*¹³² de la región de Huancayo (ejemplo 82), la *yawar fiesta*¹³³ de Apurímac, Cuzco y Ayacucho, los pájaros de la región andino-amazónica Q'ueiro del Cusco, y por último los “tocadores” de viento: pututeros de Puno y Cusco, waqrapukeros, chirisuyeros y trompeteros del Centro, y clarineros de Cajamarca. En este sentido la obra no es localista ni busca un realismo en las citas. Pero las secciones dancísticas, los toques de llamada, la percusión a la manera de las bandas y las fanfarrias, son todos elementos de la música campesina en los Andes.

El primer movimiento es básicamente tonal, centrado alrededor del acorde de si bemol, al estar estructurado sobre la triada mayor del motivo trifónico presentado (ejemplo 82) y sus inversiones. Como Campos mismo menciona, tiene un carácter de preludio. La orquesta está tratada en grupos grandes, las cuerdas en conjunto y los vientos (ejemplo 83).

El segundo movimiento es de mayor extensión y elaboración armónica, rítmica y de color. El compositor reconoce en él la influencia de la escuela francesa y de Debussy. Se basa en armonías de terceras y escalas pentatónicas que son desarrolladas con técnicas contrapuntísticas, variación de colores y duraciones, y superposiciones de elementos o planos. El compositor utiliza una serie para las duraciones de la melodía central del movimiento y la alterna en forma cíclica. El movimiento presenta un constante fluir entre texturas y colores, basándose en la doble pentafonía en terceras paralelas que aparece al inicio. La rítmica se mantiene constantemente regular, dando una sensación de marcha (ejemplo 84).

¹³² Fiesta ritual de la herranza del ganado.

¹³³ Corrida de toros ritual, en la cual un cóndor es amarrado sobre la espalda del toro.

Ejemplo 83: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, I: c. 181, vientos y percusión.

This musical score is for a section of 'Cuadros fantásticos andinos, I: c. 181' by Campos. It features woodwind and percussion parts. The score is written for the following instruments:

- Fltn.** (Flute)
- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- I. I-II** (First Flute/Second Flute)
- Fg.** (Fagot/Bassoon)
- I-II** (First Flute/Second Flute)
- III-IV** (Third Flute/Fourth Flute)
- I-II** (First Flute/Second Flute)
- III** (Third Flute)
- I-II** (First Flute/Second Flute)
- III** (Third Flute)
- Tb.** (Trombone)
- Trp.** (Trumpet)
- T. M.** (Timpani)
- Trg.** (Tromboni)
- Ombo** (Ombone)
- Pno.** (Piano)

The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *p*, *ff*), articulation (*acc*), and phrasing. The piano part at the bottom is marked *a tempo*. The percussion parts include timpani, tromboni, and ombone.

Ejemplo 84: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, II, inicio, vientos y percusión.

Fluido y brillante (♩ = ca. 92)

The musical score is written for a woodwind and percussion ensemble. The instruments listed are Flautas I-II, Clarinetes I-II en sib, Fagotes I-II, Cornos I-II, Vibráfono, Arpa, and Celesta. The tempo is marked 'Fluido y brillante' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The time signature is 2/4. The score shows the beginning of the second movement, characterized by complex, layered textures and many accidentals. Dynamics include piano (p) and motor on for the vibraphone.

El tercer movimiento utiliza, según el compositor,

el modo simétrico octofónico, la ambigüedad armónica por superposición de cuartas, adición de modos pentatónicos, armonías con notes agregadas y pasajes polirrítmicos. La concepción formal es progresiva y cíclica: I a b c I d b' c e I a'. (Campos 2002b.)

El movimiento está armónicamente más alejado del mundo tonal que los anteriores. Los motivos de origen popular están inmersos en detalles, colores y texturas que van cambiando como en un caleidoscopio. En el ejemplo 85 se ve el inicio del movimiento. El ejemplo 86 presenta un pasaje hacia el final del movimiento, en el que Campos construye una de estas texturas mediante figuras rápidas en los vientos.

Ejemplo 85: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, III.

Adagio spirituososo (♩ = ca. 52)

I-II
nos
III-IV
f con anima
I-II
petas
sib
III
f con anima
mf
f

Campos utiliza material temático o armónico para dar unidad a la obra entre los movimientos. Así, la melodía de los violines en el tercer movimiento es “la serie interválica retrógrada del tema de danza del segundo movimiento y sobre la cual se organiza el desenvolvimiento de la forma” (Campos, id). También en el segundo movimiento se utiliza material armónico del primero.

Campos utiliza recursos técnicos como imitación, aumentación y disminución de temas y motivos, recapitulaciones y desarrollo de material. La rítmica consta de elementos reconocibles, repetitivos y en gran parte regulares. Todos esto lo emparenta con la tradición clásico-romántica-impresionista. La influencia francesa se observa en la orquestación y en la preferencia por formas cíclicas.

Cuadros fantásticos andinos destaca en el repertorio de música sinfónica peruana de estos años por su dimensión, ya que no han sido muchas las posibilidades, para los compositores residentes en el Perú, de escribir obras para gran orquesta de varios movimientos; y por la intención expresa del autor de construir un puente entre los compositores peruanos del siglo XIX y del XX y los de hoy. Esta conciencia de la tradición orquestal peruana es todavía poco común entre los compositores.

Ejemplo 86: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, III, c. 75

75 113

Fltn.

Fl.

Cl. en mi

Cl. I-II

I-II

Cor.

III-IV

Trptas I-II

Trbus. III

Tb.

Vib.

Pand.

Trg.

Plat. sus.

Arpa

Pno.

Cel.

Vlms. I

Vlms. II

Vlas.

Solo

Vles.

Cbs.

con sordina

poco f

mf

f

cresc.

arco staccato

sul pont. div.

sul tasto

normale ten. vib.

pizz.

(normale)

vía sordina

Ejemplo 87: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, IV.

12

Fltn. I
Fltn. II
Ob.
Cl. I-II
Cor. I-II
Cor. III-IV
Trbns. I-II
Trbns. III-IV
Tp.
Vlins. I

mf
p
p leggiero
p
1. sord.
mf
mf
mf
pizz. b
arco
p
pizz.
arco
p

El cuarto movimiento da a los vientos un rol solístico sobre un fondo de acordes sostenidos de las cuerdas (ejemplo 87). Desde el *con brío* del c. 24 se unen los instrumentos de percusión destacando su carácter de fanfarria, mientras que las cuerdas siguen ausentes. El ejemplo 88 muestra parte de los metales y percusión en el compás 46. Las cuerdas se incorporan al tutti nuevamente en el compás 51. El movimiento desarrolla ampliamente su material, en pasajes de exhuberancia de colores y figuras variadas que se entremezclan, y en otros de preponderante carácter rítmico. La heterofonía de la música andina es evocada fuertemente; el uso de metales para los motivos temáticos también trae a la memoria los conjuntos populares andinos.

Ejemplo 88: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, IV, c.46.

The musical score for Example 88 is a page from a larger work, starting at measure 40. It features a complex orchestration with the following parts visible from top to bottom:

- Strings:** Violins I & II (I-II), Violins III & IV (II-IV), Violas I & II (I-II), Violas III & IV (II-IV), Cellos I & II (I-II), Cellos III & IV (II-IV), Double Basses I & II (I-II), and Double Basses III & IV (II-IV).
- Woodwinds:** Flutes I & II (I-II), Flutes III & IV (II-IV), Oboes I & II (I-II), Oboes III & IV (II-IV), Clarinets I & II (I-II), Clarinets III & IV (II-IV), Bassoons I & II (I-II), and Bassoons III & IV (II-IV).
- Brass:** Trumpets I & II (I-II), Trumpets III & IV (II-IV), Trombones I & II (I-II), Trombones III & IV (II-IV), and Tuba (Tb.).
- Percussion:** Timpani (Tm.), Snare Drum (Plat.), and Cymbal (Cm.).

The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of ties and slurs. The percussion parts provide a steady, driving rhythm throughout the passage.

7.4.6. Jimmy López: *Carnynx* (2001)

Carnynx fue seleccionada para la final del concurso convocado por la asociación CCA de Taiwán junto con otras 5 obras entre 132 de todo el mundo, y fue estrenada por la orquesta sinfónica de Kaoshiung en 2002. Consta de dos partes, la primera titulada Sordid dance (Danza sórdida) y la segunda In the darkness (En la oscuridad). Según el compositor (López 2006), la obra está aún en proceso y recibirá un movimiento más. La orquesta incluye 2,2,2d,2–3,2,0,0, timbales, percusión y cuerdas.

El primer movimiento es, como lo indica el subtítulo, de carácter dinámico, con un empuje rítmico constante que conduce al tema principal desde el inicio. Este tema es elaborado y trabajado en varias maneras. En el ejemplo 89 su primera aparición en las cuerdas graves.

Ejemplo 89: Jimmy López, *Carnynx*, inicio.

El tema se repite unas octavas más arriba y en B se presenta en forma abreviada, doblando ya no en octavas sino en quintas, y variado rítmicamente: aumentado en la flauta y el oboe, y con una figuración parecida pero no igual a la del inicio en los clarinetes y fagotes; y acompañado por las cuerdas con figuras repetidas en staccato y en pizzicato. Esta figuración le da pulso a la danza, destacando las síncopas y hemiolas.

Ejemplo 90: López, *Carnynx*, letra B, cuerdas graves.

En C el compás cambia de 6/8 a 5/8, 7/8 y nuevamente 6/8 varias veces. Se inicia un pasaje contrapuntístico en el cual el tema pasa de un instrumento de madera a otro y es acompañado por figuras de semicorcheas y por acordes sincopados en *f* de las cuerdas, que destacan los cambios de compás; luego del tema en los metales se llega a un tutti en *ff* un compás antes de D.

En el ejemplo 91 se ve un segundo motivo, de carácter muy rítmico y acentuado, que aparece en la letra D junto con el tema inicial invertido. En este movimiento las cuerdas son tratadas principalmente en conjunto, igual que las maderas y los metales. El timbal participa

en algunas ocasiones con las maderas y en otras con los metales. El dinamismo rítmico es conseguido mediante el uso de acentos, síncopas y continuos cambios de compás.

Ejemplo 91: López, *Carnynx*, letra D, corno, trompeta, timbal y cuerdas.

La letra E consiste en un solo de cuerdas en *piano* sobre los motivos anteriores, a las que se unen los vientos y la percusión en F, creciendo hasta llegar a tres acordes en *ff*, un compás antes de G. A partir de G se desarrollan los motivos rítmicos ya presentados, elementos del tema y fragmentos cromáticos. Las frases consisten en varios *crescendos* sucesivos, con una energía dinámica creada por la síncopa y hemiola. Este desarrollo no se interrumpe, aunque aparece una sección en *piano* que se inicia en I y continúa en J con una textura menos densa por algunos compases. Un nuevo *crescendo* se inicia en tres antes de K, cuando el tema inicial se presenta nuevamente acompañado de pasajes cromáticos en staccato. Así se inicia una especie de recapitulación, presentándose en K y L además del tema, el ritmo presentado en D, y en la letra M el ritmo ♪♪♪. presentado por primera vez en B. Luego de un pasaje de transición en escalas en tresillos se llega a la letra N, en la que el tema se toca por última vez dando fin al movimiento.

En el ejemplo 92 se ve uno de los momentos culminantes, con el tema inicial en los fagotes, chelos y contrabajos en quintas paralelas, el mismo tema invertido en el corno,

trompeta y violas, el tema desarrollado con los pasajes cromáticos de semicorcheas en las flautas y violines, y en el cuarto compás de L el motivo rítmico de D en las maderas.

Ejemplo 92: López, *Carnynx*, letra L.

L

The musical score for Example 92, titled 'López, *Carnynx*, letra L', shows measures 99 to 104. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns, and Trombones. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including semiquavers and syncopation. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is marked with 'bells up' and 'bells down' for the Oboe and Clarinet parts. A large 'L' is placed above the first measure, indicating the start of a section.

Característicos a este movimiento son el impulso rítmico y la energía que se transmiten al oyente a través del fluir del ritmo, las síncopas y las figuras continuadas de un instrumento a otro; y, por otro lado, las técnicas contrapuntísticas utilizadas (imitación, inversión, transposición) y el trabajo temático que hacen que el oyente identifique las ideas y motivos presentados y sus diferentes apariciones.

La armonía del movimiento no se basa en relaciones tonales tradicionales, pero tiene un centro tonal en la nota re. El tratamiento armónico incluye muchos elementos tonales pero también un cromaticismo constante: el mismo tema es cromático por naturaleza. El compositor busca una nueva relación con la tonalidad (López 2006).

El segundo movimiento, *In the darkness*, empieza con una atmósfera totalmente distinta en la que prevalecen los colores sin un pulso regular, si bien tiene un compás definido (4/4 y luego 3/4). Si el primer movimiento era un estudio de trabajo motivico y contrapunto, el segundo lo es del tratamiento del color orquestal. Al inicio, la orquesta presenta sonoridades

muy silenciosas. Los vientos hacen sonidos de aire, formando “u” o “a” mientras inhalan o exhalan (marcado por la dirección de la plica hacia arriba o abajo); la trompeta toca una nota larga y sordinada en *pp*, los tom-toms se frotan con dos pedazos de papel en movimiento circular, y las cuerdas tocan glissandos de armónicos naturales con sordina y sul ponticello o sul tasto, o tocan el cuerpo del instrumento con el arco. Esta atmósfera silenciosa se disturba con algunos golpes de timbal. La armonía se basa en quintas, cuartas y terceras pero sin presentar funciones tonales. Esta sección concluye en un calderón sobre la nota fa# de la flauta. En el c. 27 la flauta interpreta una melodía expresiva a modo de vals acompañada por las cuerdas, que se ve en el ejemplo 93.

Ejemplo 93: López, *Carnynx*, II, c. 27, flautas, fagot y cuerdas.

27 **Espressivo e rubato**

Fl. 1 *mp*

Fl. 2

Bsn. 1

Espressivo e rubato

Vln. I *ord.* *p*

Vln. II *ord.* *p*

Vla. *ord.* *p*

Vc. *pizz.*

Al extinguirse esta melodía se regresa al Tempo I con notas largas y solo de pizzicatos del contrabajo; el color se trabaja con variaciones en la presión del arco de las cuerdas. En el c. 44 empiezan a aparecer figuras más rápidas y dinámica *f* en los cornos y fagotes; en el c. 47 nuevas texturas en *pp* como trémolo en los contrabajos, *flutterzunge* y trinos en los vientos y grupetos muy rápidos en las cuerdas y luego también en las maderas. En el c. 53 los metales y las violas tocan una melodía sobre este fondo de grupetos como se ve en el ejemplo inferior. La melodía es luego imitada por los violines en el c. 57, conduciendo a un acorde *fff* de toda la orquesta en el c.61 (ejemplo 94).

Ejemplo 94: López, *Carnynx*, II: c. 58.

The musical score is a page from a manuscript, showing measures 58 through approximately 68. It is written for a large ensemble, with multiple staves. The notation includes complex rhythmic patterns, often with sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are used throughout. Performance instructions like "flutter-tongue" and "bells down" are present. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multi-measure rests. The overall style is modern and technically demanding.

Sigue un desarrollo rico en detalles como acordes en *ff*, grupetos en staccato, diversos colores y técnicas tanto en los vientos como en las maderas hasta el c. 75. Luego de un silencio corto se inician los armónicos largos en las cuerdas y poco a poco en los metales y fagotes también retornan las notas largas por cierto número de compases. Las maderas siguen tejiendo una textura de grupetos rápidos. Un tipo de estructura que se repite en este movimiento es la “cuña” es decir que los instrumentos van entrando con el mismo tipo de material poco a poco hasta formar una masa o plano sonoro, o a la inversa, van disminuyendo como en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 95: López, *Carnynx*, II, c. 99.

Carnynx no tiene relación directa con las músicas populares peruanas, si bien existe cierta conexión entre los ritmos sincopados y el uso de hemiola con la música afroperuana y criolla.

7.4.7. Jorge Villavicencio Grossmann: *Pasiphaë* (2002)

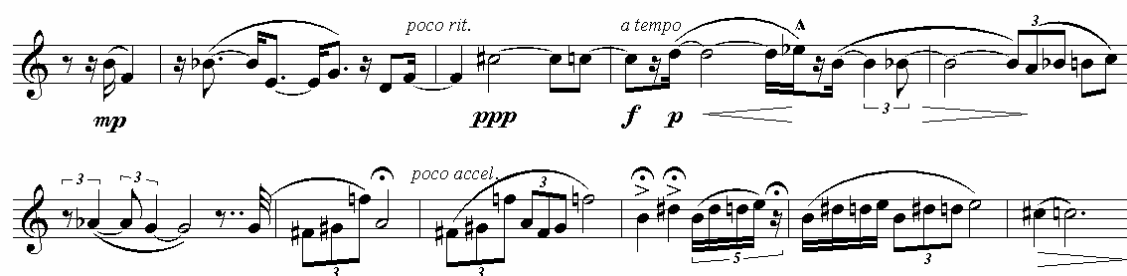
El título de la obra hace referencia a una leyenda mitológica griega. Pasiphaë, reina de Creta y esposa de Minos, se enamora de un toro blanco que Poseidón le había regalado al rey para que se lo sacrifique. Al negarse el rey por apreciar tanto al toro, Poseidón hechiza a Pasiphaë, quien no halla descanso hasta poder consumir su pasión por el toro. De esta unión nació el Minotauro, monstruo que aterrorizó a Creta por muchos años y estuvo a punto de matar a la princesa Ariadna.

Lo trágico del tema está sugerido por la indicación *Andante lúgubre*. El carácter de la composición es intenso y dramático por momentos y elegíaco en otros. La obra dura de 13 a 14 minutos y consta de un solo movimiento. La orquestación incluye maderas a tres, 4 cornos, 3 trompetas en do, tres trombones y tuba, 4 percusionistas, celesta, arpa y cuerdas.

Villavicencio utiliza los recursos de esta gran orquesta para explorar la belleza tímbrica, la melodía expresiva y el trabajo motivico mediante recursos compositivos tradicionales como el contrapunto. También su uso de los instrumentos es clásico; no se hallan en esta partitura efectos instrumentales aparte de glissandos en trémolo y armónicos en las cuerdas. La notación es igualmente convencional; sólo se encuentra un pasaje de glissandos *ad libitum* en las cuerdas (c. 29) y un par de pasajes marcados “in cue” de medida libre o en segundos, en los cuales se forman campos sonoros con glissandos o grupetos rápidos de las cuerdas o maderas.

La obra comienza con una corta introducción de dos compases, formada por un acorde en crescendo de las maderas y cuerdas y un motivo rítmico en los metales y timbales, luego de lo cual se presenta el tema a cargo del corno inglés, con el que se inicia y termina la obra (ejemplo 96).

Ejemplo 96: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, corno inglés, c. 2.



En este fragmento se encuentran muchos elementos importantes para toda la obra. El motivo ascendente [sol-si-fa#] del segundo compás de la melodía del corno inglés se repite con otras notas en varios instrumentos y con ritmos diferentes; aquí, como parte de la melodía del corno inglés, tiene un carácter lírico. En el ejemplo 97, tocado por los cornos, tiene un carácter de señal que se repite luego en el compás 166 marcando uno de los momentos de clímax finales de la obra. El ejemplo 100 presenta una variante, que contiene los mismos intervallos en una figuración rápida.

Ejemplo 97: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, cornos c. 16:



Violines segundos, c. 36:



Cornos c. 167–170:

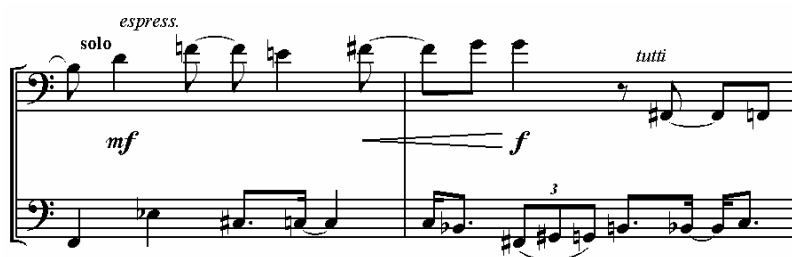


Ejemplo 98: Villavicencio Grossman, *Pasiphaë*, clarinete 1 en si $\flat$, c. 20.



Otro motivo incluido en el solo inicial del corno inglés es el formado por sus últimas notas: [fa-sol $\sharp$ -sol-si $\flat$ -fa $\sharp$], que se ve en el ejemplo 98 en el clarinete, y que tiene parentesco con el anterior. Este motivo cromático y de línea sinuosa se repite, por ejemplo, en el c. 39 en las cuerdas graves (ejemplo 99).

Ejemplo 99: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, Violonchelo solo y contrabajos segundos, c. 39–40:



De este motivo surge una melodía expresiva en el compás 20 en las maderas (ejemplo 100):

Ejemplo 100: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, maderas, c. 20.



Un motivo emparentado con el anterior es el que aparece inmediatamente después del solo inicial, primero en las cuerdas y vientos graves y luego a lo largo de la composición en múltiples situaciones y registros. Este motivo, de ámbito de una tercera, llena el espacio cromático interior en un movimiento zigzagueante (ejemplo 101).

Ejemplo 101: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, violonchelos y contrabajos (divisi) c. 12.



Las técnicas contrapuntísticas de imitación se utilizan a lo largo de la obra, notoriamente en el Vivo del c. 145 que se ve en el ejemplo 102.

Ejemplo 102: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, c. 145, cuerdas.

145 4/4 (5^{ma})

mf

mp

pp

sempre staccato

mf

La obra presenta diferentes tipos de texturas. Una frecuente es la construida sobre una base de notas largas en los instrumentos de registro grave. Sobre éstas se ubican figuras más rápidas, rítmicas o melodías expresivas. En el ejemplo 103 se ve esta base sonora grave en los chelos y contrabajos, la melodía expresiva en los segundos violines y la figura rápida en los primeros violines.

Ejemplo 103: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, c.20, cuerdas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

espress.

mf

mf

Otra textura es la de notas rápidas repetidas o en un ámbito muy pequeño; este tipo de textura se acumula hasta llegar a uno de los momentos de mayor intensidad en el Mosso ed Energico del c. 57 (ejemplo 104).

Ejemplo 104: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, c. 55, metales, percusión y cuerdas.

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following parts:

- Hrn. 1-2:** Horns 1 and 2, playing a rhythmic pattern with accents and slurs, marked *f* and *p*.
- Hrn. 3-4:** Horns 3 and 4, playing a similar rhythmic pattern, marked *f* and *p*.
- C Tpt. 1:** Trumpet 1, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *p*.
- C Tpt. 2:** Trumpet 2, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *p*.
- C Tpt. 3:** Trumpet 3, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *p*.
- Tons. 1-2:** Trombones 1 and 2, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *p*.
- Tbn. 3:** Trombone 3, playing a rhythmic pattern, marked *mf* and *p*.
- Tb.:** Tuba, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *p*.
- Temp.:** Timpani, playing a rhythmic pattern, marked *mf*.

The second system includes the following parts:

- Vln. I:** Violin I, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *tr*.
- Vln. II:** Violin II, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *tr*.
- Vla.:** Viola, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *tr*.
- Vel.:** Violoncello, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *tr*.
- Cb.:** Contrabass, playing a rhythmic pattern, marked *f* and *tr*.

The score features various dynamics (*f*, *p*, *mf*) and articulations (accents, slurs). A tempo change marked *accel.* is indicated by a dashed line and a 4/8 time signature. The score is written for a full orchestra, including brass, percussion, and strings.

Luego de este pasaje se vuelve al *pianissimo* y a los valores largos, regresando en el A tempo del c. 82 a la textura inicial. La melodía que surge en el c. 95 en las violas y los cellos es muy expresiva y consta de elementos interválicos provenientes de los motivos principales (ejemplo 105). Los cuernos la acompañan por un momento y en el c. 106 nuevamente las cuerdas en unísono culminan este fragmento.

Ejemplo 105: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, violas y cellos, c. 95.

Violas y cellos, c. 100.

La composición forma una totalidad orgánica, en la cual el material se transforma y evoluciona desde la situación inicial atravesando eventos sonoros y desarrollándose a través de diversos procesos de superposición, contrapunto o contraposición del material. *Pasiphaë* se inserta en la tradición por las técnicas compositivas utilizadas, pero recuperando la expresividad en el uso de la melodía y del desarrollo motivico y su vitalidad rítmica. Sus características armónicas la alejan tanto del serialismo como de la tonalidad, tratándose de una no-tonalidad libre.

The image shows a musical score for a string ensemble, specifically measures 105 through 108. The instruments listed on the left are Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The music consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Dynamic markings are indicated throughout: *p* (piano) at the start of measures 105 and 106, *ff* (fortissimo) in measures 106 and 107, *mp* (mezzo-piano) in measures 107 and 108, and *ff* again at the end of measure 108. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs.

7.4.8. Fernando Fernández: *El Norte del Sur* (2003)

Fernando Fernández es el compositor que ha escrito más obras orquestales en este período. Su estilo se inspira en la música popular regional, pero el compositor escribe su propio material sin utilizar citas. Fernández suele escribir series de obras del mismo nombre para diferentes combinaciones instrumentales, y *El Norte del Sur* es una de estas series.

El Norte del Sur es una danza que utiliza la métrica (6/8 + 3/4) de la marinera norteña y también figuras y recursos rítmicos típicos de esta danza popular como la hemiola. La intención del compositor es partir del género de la marinera norteña (de su ciudad natal de Trujillo, al Norte del Perú) y peruana (el Sur, con respecto a gran parte del resto del mundo)

para lograr una expresión propia. Fernández ha explorado este tema en un ciclo de obras, todas del mismo nombre, para diversos conjuntos de cámara y orquestales. (Fernández 2006.)

El elemento que más caracteriza a esta composición es el rítmico. El pulso y la medida de compás son regulares, y se destacan mediante acentos. En el ejemplo 106 se observan algunas figuras rítmicas típicas de la marinera.

Ejemplo 106: Fernández, *El Norte del Sur*, cuerdas, c. 19–25.



La obra está escrita para orquesta sinfónica cuya instrumentación es 2232– 4231, timbales, percusión y cuerdas. Su duración es de aproximadamente 4' 43". La obra está estructurada en pasajes cortos (de 6 a 13 compases) marcados en la partitura con letras de ensayo (A-R). La técnica compositiva es de desarrollo motivico y temático. El motivo inicial se ve en el ejemplo 107 en las flautas. se repite en A, con algunas notas añadidas al centro; en C y en J solamente las corcheas iniciales.

Ejemplo 107: Fernández, *El Norte del Sur*, inicio, flautas.



En la letra de ensayo B se presenta otro tema en las cuerdas (ejemplo 108):

Ejemplo 108: Fernández, *El Norte del Sur*, c.22.



Este material temático es desarrollado durante la pieza combinando elementos de los temas, alternándolos entre diversos grupos instrumentales, o utilizando técnicas de contrapunto y variación. La armonía es tonal o modal, en re menor, o dórico; no existe una armadura de tonalidad en la pieza y sólo al llegar al final aparece el do#. El movimiento armónico de la composición es pequeño, permaneciendo alrededor de los centros de re y la dominante en la. El primer tema es como una cadencia de la dominante que se prolonga, sin resolver a la tónica antes que un compás antes de la letra B, y luego en varios otros lugares momentáneamente, pero sin estabilizarse en la tónica antes del final de la composición. El cromaticismo presente en el segundo tema se presta a esto. Otro recurso utilizado para suspender la armonía es el silencio general o de casi toda la orquesta.

La variación se da a nivel melódico, por ejemplo añadiendo notas, fragmentos de escalas o arpeggios, y a nivel rítmico con la diferente combinación de figuras características de la marinera, que se pueden intercalar o superponer de varias maneras.

7.4.9. Edgar Valcárcel: *Concierto indio* para violonchelo y orquesta (2004)

La obra principal de Edgar Valcárcel en este período es el *Concierto indio* para violonchelo y orquesta (Homenaje a Theodoro Valcárcel), encargo de la Texas Christian University y dedicada al violonchelista Jesús Castro Balbi. El compositor combina material popular puneño y propio utilizando varias técnicas, desde la cita textual o su elaboración, modificación o fragmentación en diversos registros, hasta la conversión de intervalos melódicos en series dodecafónicas.

El primer movimiento, Fanfarria pastoril–Lamentos, está orquestado sólo para metales y timbales, sugiriendo los conjuntos puneños formados por vientos y percusión, reforzado por el uso en la armonía de líneas paralelas en diversos intervalos. Los metales utilizan varios colores y dinámica, moviéndose en grupos por instrumento en las líneas paralelas mencionadas. Valcárcel utiliza recursos de aleatórica controlada, como secciones para repetir varias veces, valores aproximados y segmentos de orden intercambiable en los Lamentos. Por lo demás, su escritura es concisa y simple y de una textura por momentos casi

transparente. A pesar de esta sencillez, el movimiento es de un carácter muy expresivo. Valcárcel hace cantar al violonchelo melodías tradicionales sobre un paisaje sonoro propio. La melodía original (ejemplo 109) se repite en diferentes registros, en dobles cuerdas sobre un pedal, en terceras o en sextas, fragmentada o con los intervallos modificados.

Ejemplo 109: Valcárcel, *Concierto indio*, I, tema, c. 19, solista.



Elementos básicos del tema que se utilizan en todo el movimiento son la oposición del tresillo contra dosillo y el uso de apoyaturas, que se ven en el ejemplo 110.

Ejemplo 110: Valcárcel, *Concierto indio*, I, Lamentos, sección A.

Ejemplo 111: Valcárcel, *Concierto indio*, I, c. 50.

Handwritten musical score for Example 111, page 50 of 'Concierto indio' by Valcárcel. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) and includes a piano part. The tempo is marked 'Tempo Primo' with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The key signature has one flat (B-flat). The score shows measures 30 and 31. The piano part has markings 'mf espress' and '1º mf espress'. The string parts have markings 'mf espress' and '2º mf p'. The bottom part of the score is marked 'Tenuato'.

El compás mantiene su carácter regular pero a la vez es flexible, igual que el tempo, Allegretto (♩ = 84) al inicio, que cambia varias veces. El segundo movimiento se titula Chulluni (Canción de cuna), Calmo e sostenuto (♩ = 88). La instrumentación incluye cuerdas, maderas, metales y vibráfono. Aquí, la textura es aún más simple, iniciándose con largos acordes de armónicos en los violines, sobre los cuales el chelo inicia su introducción con pasajes ascendentes. La dinámica general es suave. El compás de 6/8 y la figuración ♩ ♩ ♩ le dan un carácter de siciliana. Luego, el compás alterna los 6/8 y los 9/8 correspondiendo a la contraposición entre las figuras de dos y tres corcheas en la melodía (c.6 en adelante, ver ejemplo 112).

La línea melódica es básicamente pentatónica, con notas añadidas ocasionalmente; se mueve en varias ocasiones en contrapunto, por ejemplo entre el solista y los fagotes (c. 9–11) los cornos (c. 11), la flauta (c. 14) o los violines I (c. 17–23) en el ejemplo 113.

Ejemplo 112: Valcárcel, *Concierto indio*, II, c.12, cuerdas

Handwritten musical score for strings, measures 1-4 of Example 112. The score includes parts for Violin I (Vib), Cello Solo (Cello Solo), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The music is in 2/4 time and features various string techniques like triplets and slurs.

Ejemplo 113: Valcárcel, *Concierto indio*, II, c. 17, cuerdas.

Handwritten musical score for strings, measures 1-4 of Example 113. The score includes parts for Cello Solo (Cello Solo), Violin I (Vcl I), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The music is in 2/4 time and features various string techniques like slurs and dynamics markings like "solo" and "tutti".

El tercer movimiento, Agüita, agüita (Huayno) es un Allegro ($\text{♩} = 120$) que se inicia luego de una introducción lenta de seis compases. En el c. 49 se inserta un Quasi recitativo, Lento hasta el c. 64, y en el c. 83 hasta el 100 un Andante sostenuto ($\text{♩} = 72$). En el c. 101 la cadencia del chelo solista está acompañada por un solo de violín (ejemplo 114), luego de lo cual el tempo primo ($\text{♩} = 120$) regresa en el c. 138, con una mayor participación de la orquesta.

Ejemplo 114: Valcárcel, *Concierto indio*, III, cadencia, c.106

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is for Violoncello Solo (CELLO Solo) and the bottom staff is for Violin I (VLI). The music is in 2/4 time and features various performance instructions such as 'Pizz' (pizzicato), 'ord.' (ordinario), 'arco' (arco), 'sul pont' (sul ponticello), and 'a4' (a fourth). The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a modern, expressive style with many accidentals and dynamic markings. The page number (110) is visible in the middle of the top staff.

El *Concierto indio* integra una escritura idiomática y hasta virtuosística para el instrumento solista, colores instrumentales, temas y otros elementos estructurales provenientes de la música popular de Puno y una expresividad lírica y una construcción de atmósferas sonoras que son características a la música de Edgar Valcárcel. El compositor expresa las dos identidades que le son más significativas: la de puneño y la de compositor modernista.

7.4.10. Rafael Leonardo Junchaya: *Sincronismos II* Op. 10 (2005)

Rafael Leonardo Junchaya ha compuesto varias obras orquestales, siendo la orquesta un medio cercano a él como director. Entre los rasgos principales de su lenguaje están una relación con la música andina elaborada pero reconocible, combinada con un ideal de unidad del material a lo largo de la obra como expresión de coherencia y lógica. En esta actitud estética continúa la línea de Holzmann e Iturriaga.

Sincronismos II para orquesta de cámara (dos oboes, dos cornos y cuerdas) está dedicada al pianista Robert Pobitschka. A pesar de ser una pieza escrita por encargo y rápidamente (Junchaya 2008), se pueden apreciar en ella dichas características de su estilo, que ya son mencionadas en su análisis propio de las obras orquestales *Movimiento sinfónico* (1995) y *Estancias II* (2001) y que se mencionan en la página 242. En ellas, Junchaya propone la diatonicidad como una alternativa para hacer música más accesible al oyente. La aplicación concreta de esta idea consiste en la utilización de la escala andina pentatónica, comprendida

como una serie de quintas o cuartas justas superpuestas. Otro elemento importante de su trabajo consiste en la estilización de motivos rítmico-melódicos de las músicas populares de la Costa y la Sierra peruanas. Por último, Junchaya describe su proceso compositivo como una generación del material y su elaboración a partir de una célula motivica mínima, mediante recursos como la reiteración, el contraste y el desarrollo, técnica que denomina *composición generativa* (Junchaya 2004, 12, 20). En obras posteriores este enfoque ha variado en algunos aspectos, y el compositor ha explorado también otras técnicas (Junchaya 2008).

En *Sincronismos II* es característico este uso de los intervalos de cuarta y quinta en varias formas. La obra se inicia con un tema que combina acordes de toda la orquesta con tresillos cromáticos en los oboes, acompañado por un motivo de quintas y sextas en las cuerdas (ejemplo 115). Los acordes iniciales se componen de tritonos superpuestos [do-fa#-si]. El ámbito del motivo cromático de los oboes es de una cuarta, y los oboes se mueven paralelamente a una distancia de tritono. Los acordes y motivos de los cornos y las cuerdas graves también están compuestos de estos intervalos de cuarta y quinta. El segundo motivo melódico (en las cuerdas en *forte*) consiste en quintas y sextas.

Ejemplo 115: Junchaya, *Sincronismos II*, inicio.

The musical score for the beginning of *Sincronismos II* by Junchaya is presented in a multi-staff format. The tempo is marked as 130. The score includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Horns 1-2 in F, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The oboes play a chromatic triplet motif, while the strings play a motif of fifths and sixths. Dynamics range from *f* to *mp*.

Motivo de quintas y sextas, violines, c.6.

This section shows a close-up of the violin parts from the musical score. The Violin I part is in the upper staff and the Violin II part is in the lower staff. Both parts play a motif of fifths and sixths. Dynamics range from *mf* to *f*.

La segunda sección se inicia en el c. 22 en un tempo más lento, $\text{♩} = 40$ (ejemplo 116). El material de esta sección proviene de un proyectado cuarteto de cuerdas (Junchaya 2008). En el c. 67 se retoma el tema inicial por doce compases, y la tercera sección, en 6/8 ($\text{♩} = 80$) se extiende hasta el c.104, casi al final de la obra (ver ejemplo 117); los últimos compases (106–129) retornan al segundo motivo de quintas del inicio.

Los temas relacionados con la música popular peruana se encuentran en la sección lenta central (c. 22, ejemplo 116), un yaraví (Junchaya 2008), y una marinera en la sección en 6/8 que se inicia en el c.79 (corno y oboes en el ejemplo 117).

Ejemplo 116: Junchaya, *Sincronismos II*, c. 22.

The musical score for Example 116, Junchaya, *Sincronismos II*, c. 22, is presented for a string quartet and woodwinds. The score spans measures 22 to 27. The tempo is marked as $\text{♩} = 40$. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The instruments are Oboe 1, Oboe 2, Horns 1-2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabajo. Dynamics include *p*, *pp*, *mp*, and *pizz.* The score features a chromatic motif in the oboes and a steady pulse in the strings.

Esta obra demuestra la identificación del compositor con la tradición clásica, tanto en la instrumentación y la escritura, como en la estructura formal que consiste en un material recurrente y dos secciones intermedias. El tratamiento de la orquesta revela una búsqueda de sencillez y nitidez. No se busca efectos instrumentales ni sonoridades especiales, si bien las articulaciones y el uso de varias formas de tocar en las cuerdas están indicados con detalle, así como la dinámica. Destaca el timbre de los oboes en el motivo cromático inicial. La obra tiene un ritmo regular y constante, a pesar de los ocasionales cambios de compás y del uso de síncopas y hemiolas características. Esta fuerte sensación de pulso parece constituir un elemento característico del lenguaje de Junchaya, que posiblemente también tenga algún antecedente en la tradición musical popular. Junchaya demuestra que las músicas populares siguen siendo una referencia válida para los compositores de las nuevas generaciones. En su caso, estas músicas son un elemento identitario importante, aunque el compositor no haya practicado personalmente estos tipos de música y él mismo no sea de procedencia andina.

Ejemplo 117: Junchaya, *Sincronismos II*, c. 84.

[illegible]

Una característica común a los ejemplos presentados de esta última etapa podría describirse como cierta búsqueda de expresividad, que valoriza elementos como la melodía, el desarrollo motivico y elementos de construcción formal que ayudan a la recepción de la obra por el oyente. En todos los ejemplos examinados el tratamiento de la armonía es bastante libre, incluyendo tonalidad, modalidad, atonalidad o combinaciones distintas de ellas. También el tratamiento del color orquestal parece haber abandonado un experimentalismo radical para volverse a una expresión que busca un equilibrio entre los varios elementos musicales. La búsqueda de expresión de una identidad propia sigue siendo un tema fundamental en la música de varios compositores de todas las generaciones, y la referencia a las músicas populares peruanas es uno de los recursos más utilizados para ello. Sin embargo, varios compositores no hacen uso de este recurso en todas sus obras o no lo utilizan en absoluto, sugiriendo otros marcos de referencia en el mundo globalizado que la dimensión nacional o regional.

8. CONCLUSIONES

La música orquestal peruana tiene una historia de más de doscientos años y una prehistoria que data de la época colonial. El catálogo recolectado (Anexo 1) demuestra que durante los sesenta años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se ha escrito una gran cantidad de obras peruanas para orquesta (ver 3.5.) además de aquellas que se hayan perdido. Si bien una buena parte de dicho repertorio está formada por orquestaciones y mesomúsica de variada función (esparcimiento, política, religión, himnos de instituciones), es de suponer que existen dentro de este cuerpo musical muchas obras de arte que merecen ser rescatadas e interpretadas. Ésta debería considerarse una de las funciones de la institución orquestal peruana actual: la interpretación, difusión y conservación de dicho patrimonio musical.

Estas composiciones no han sido, lamentablemente, interpretadas con regularidad, de manera que no se ha establecido hasta el momento un repertorio, y menos aún un canon orquestal de obras peruanas, lo cual puede afirmarse a pesar de no haberse hecho aún un estudio de la recepción de esta música ni contarse con estadísticas al respecto. Tampoco han sido estudiadas, publicadas o grabadas de la manera correspondiente al patrimonio cultural de todos los peruanos. La música académica peruana ha sido prácticamente ignorada por la política cultural oficial, revelando dificultades para comprender el rol de esta música en la sociedad peruana y poder trazar una política cultural que la tome en cuenta como un elemento más de nuestra diversidad.

El tema de la identidad es fundamental para entender las razones que han causado esta falta de interpretación y difusión de la música académica peruana, sugiriendo una falta de representatividad de la misma en relación a la identidad nacional: ¿qué significa para los peruanos la música orquestal peruana? (Bello 2003). Esta pregunta no se puede contestar de una manera simple, ya que en una sociedad multicultural como la peruana, la identidad no es una y única, sino múltiple y diversa. No existe una sola música peruana, sino varias tradiciones de música peruana. Éstas no sólo coexisten, sino que se relacionan entre sí de varias maneras, entre otras cosas, reflejando ciertas jerarquías de grupos sociales. Musicalmente estas tradiciones tampoco han permanecido separadas unas de otras. El proceso de influencias mutuas ha sido constante, abarcando diversas modalidades de préstamo, mestizaje o sincretismo.

Durante las épocas pasadas, la música académica ha sido una forma de imitar el modelo cultural europeo. Sin embargo, con el paso del tiempo y con los cambios ocurridos en la sociedad y en la cultura musical, esta música pasó a ser practicada por personas de distinta procedencia y situación económica; pero sigue siendo, a pesar de ello, una manifestación minoritaria. Con todo, esto no se debe a que esta música sea algo extraño a la mayoría de los peruanos, sino a la falta de apoyo y de una política cultural coherente. Con el setenta por ciento de la población peruana habitando en las ciudades, ya incorporados a la cultura difundida por los medios de comunicación, su función podría ser mucho más importante que la actual.

La música académica exige ciertas condiciones para su práctica: alto grado de especialización, subvención económica, instituciones propias y formación de un público. El problema identitario se revela también en la política de las principales instituciones de la música académica: los conservatorios y las orquestas sinfónicas, que permanecen aisladas del resto de la vida musical nacional. El Conservatorio Nacional colabora muy poco con instituciones como la Escuela Nacional de Folklore o artistas de otras tradiciones. Tampoco se promociona la investigación musical ni la carrera de musicología de manera que incluya diferentes expresiones. Si bien es cierto que existen otras instituciones dedicadas a la investigación de las mismas, tales como el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica, tampoco existe una colaboración cercana entre éstas y los conservatorios.

La interpretación de las obras nacionales está limitada en parte por ciertas deficiencias en la formación profesional en áreas como la interpretación de música contemporánea y el conocimiento e interpretación de la música peruana, haciendo que muchos músicos no conozcan o no se interesen por el repertorio nacional. La formación de músicos tiene algunos problemas que todavía no han sido superados, de manera que no existen suficientes profesionales y la oferta de educación musical tanto básica como superior es insuficiente. No existe un número de escuelas de música que alimente a los conservatorios, y éstos no pueden enseñar a todos por falta de recursos y de profesores. En el caso de la música orquestal, es una carencia importante la imposibilidad de estudiar dirección de orquesta en el conservatorio.

Las principales instituciones encargadas de desarrollar la actividad musical académica, como la Orquesta Sinfónica Nacional, el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto Nacional de Cultura, no han tenido éxito en realizar una labor consecuente y consistente. Sería importante estudiar los estatutos de dichas instituciones para poder resolver sus problemas de funcionamiento y organización y asegurar la continuidad de las acciones que se tomen. Como dice el director y compositor cusqueño Theo Tupayachi (2009): “El diagnóstico es desalentador y obedece a un sinfín de causas, entre ellas el insignificante presupuesto otorgado por el gobierno a este tipo de instituciones, la falta de políticas coherentes y a largo plazo del Ministerio de Educación, el INC, los gobiernos Municipales y Regionales, el bajo nivel educativo de los institutos de formación artístico musical del país y la falta de criterios e inversión social de la empresa, entre otros.”

Los compositores se enfrentan con numerosos problemas para estrenar sus obras con cierto nivel de calidad y para recibir una remuneración por su trabajo, en el caso de llevarse a cabo alguna interpretación. El apoyo que reciben de las instituciones estatales es prácticamente inexistente, y el sistema de derechos de autor no está establecido de una manera que garantice el pago de dichos derechos a los artistas.

La identidad individual del músico peruano está formada por varios elementos: la región de origen, la historia familiar, la lengua materna y la biografía musical influyen en la formación de la personalidad y los antecedentes musicales de cada artista. En el caso de los compositores, a esto se le suma la formación profesional y las varias influencias musicales recibidas. En una sociedad multicultural, estos elementos pueden combinarse en muchas formas. Un músico puede trabajar en diversos ambientes y no sólo dedicarse a la música académica; o

puede haber crecido en otra tradición musical que la académica. Algunos compositores escriben música popular y académica. Por ello, estudiar la obra de un compositor peruano implica tomar conciencia de la articulación de diversos elementos y circunstancias que han tenido consecuencias tangibles en la obra de dicho artista, además de una coyuntura general que es compartida por los miembros de cierta generación o de cierta época histórica.

Desde la segunda mitad del siglo XX, las influencias posibles se multiplican con el aumento de las comunicaciones; y en los últimos años del siglo, Internet y otros avances técnicos hacen que la cantidad de información disponible crezca de manera casi ilimitada. En esta situación, la búsqueda de una voz propia se convierte en una tarea constante. No solamente se buscan raíces en lo nacional, sino que los referentes pueden ser de casi cualquier lugar, cultura o tiempo. Los elementos identitarios que conforman el lenguaje de un compositor estarán en relación a un Otro imaginariamente confrontado, que puede variar según la intención del compositor: la tradición europea, el público, la crítica, la comunidad musical internacional o los colegas del propio medio. La globalización ha aumentado la movilidad de las personas y así tenemos que, en el nuevo milenio, muchos compositores peruanos trabajan en el extranjero, manteniendo sin embargo relación con el medio musical del país. Esta lejanía física, a pesar del contacto constante, influye en la manera en la cual el individuo se percibe a sí mismo y cómo se relaciona con la música peruana, tanto popular como académica.

El compositor puede tener la intención de expresar identidades grupales de una región, de un país o de un continente, de ser miembro de cierta escuela o estilo, o destacar un carácter universalista en su obra. Esta intención puede o no transmitirse al oyente, siendo la recepción de las obras un factor importante en la identidad que el grupo les otorgue. El hecho de componer para el medio orquestal ya es un punto de partida: la orquesta es una institución fuertemente ligada a la tradición occidental de la música de arte de origen europeo. El hecho de elegirla como medio ya implica relacionarse con dicha tradición. La composición transcultural es un medio para ligarla, a su vez, a las raíces propias.

A un nivel general, el análisis del corpus de música orquestal peruana revela una constante corriente de interacción entre la música de arte peruana y tres áreas principales, lo cual no descarta, de ninguna manera, la posibilidad de otras influencias.

La música académica europea (y en las últimas décadas la estadounidense) influye a través de la tradición histórica, de los modelos de corrientes de vanguardia y de técnicas compositivas. Esta influencia se da a través de los estudios de compositores e intérpretes en el extranjero; a través de las visitas de solistas, directores y compositores; por medio de grabaciones, y por los medios de comunicación en general, ya que la música artística del “primer mundo” es más difundida que las similares de otros continentes. También la investigación musicológica se ha dedicado principalmente a estudiar la música de Europa y Estados Unidos, dados los mayores recursos destinados a la investigación en estas regiones. La difusión de la música peruana es mínima en dichos centros. En general, se puede observar una marginalización y un silenciamiento de las músicas escritas en la periferia, que perpetúan una situación de dominación (neo)colonial.

La música de los países latinoamericanos es la segunda área importante de influencia en la música académica peruana. Los factores históricos y sociales, la lengua y varios otros elementos culturales comunes crean y conservan una identidad regional. Por otra parte, existe una identidad estereotipada de lo “latino” impuesta desde fuera. Hay grandes diferencias en la situación de las instituciones y de la vida musical de los países de la región, después de casi dos siglos de vida independiente. En el extranjero fácilmente se agrupa a compositores de la región bajo el rótulo común de lo latinoamericano. Como afirma Posada (2004), muchos fenómenos culturales rebasan hoy en día las fronteras nacionales para convertirse en entramados culturales compartidos por varias naciones o por grupos sociales dentro de una nación. Un artista tendría que definir su identidad por el conjunto de redes culturales en las que participa. (Id.)

Los países latinoamericanos comparten elementos musicales comunes. Uno de ellos es una mayor percepción de la corporeidad de la música, reflejada en la relación directa y vital con el ritmo, percibida muchas veces como “dancística”. Esto y factores rítmicos tales como el uso de síncopas y la oposición de métrica ternaria y binaria son, en parte, herencia africana o hispana. Otro elemento común parece ser un sentido temporal que se refleja en cierta preferencia por formas breves y en un uso de la repetición. Un tercer elemento sería la búsqueda de un carácter ritual o mágico de la música. Por último, la solidaridad con las necesidades sociales de los pueblos de la región ha identificado el trabajo de muchos compositores de la región, y es compartido por la mayoría. Esto ha influido en la creación de nuevas formas como la cantata popular. Los elementos compartidos por las músicas populares de la región (instrumentos, danzas) contribuyen a reforzar esta identidad común mediante su uso en la composición de música académica.

La influencia de la música tradicional y popular peruana en sus diversas manifestaciones pasadas y presentes ha sido una tercera presencia constante en la música orquestal. Las culturas preincaicas son un referente que permite tomar cierta distancia de las pentatonías utilizadas por el indigenismo, por ejemplo, mediante el uso de ciertos instrumentos arqueológicos y sus gamas sonoras. Sus construcciones y monumentos, arte textil y cerámico e instrumentos, han inspirado a los compositores peruanos, por ejemplo en las obras *Antaras* de Celso Garrido-Lecca, *Chullpas* de Francisco Pulgar Vidal o *Ave! Chavín* de José Sosaya.

La música andina ha sido la más utilizada. Los elementos musicales tomados de la cultura andina pueden ser escalas (trifónica, pentatónica, etc.), intervalos, motivos melódicos o rítmicos, elementos de cadencias o de ornamentación, sonoridades (masas sonoras, heterofonía), técnicas de interpretación (rasgueado, soplar “con aire”, hoquetus¹³⁴), instrumentación (grupos de metales, combinaciones de vientos y percusión, violín y arpa, etc.) o géneros musicales (huayno, triste, yaraví). La inclusión de instrumentos no sinfónicos utilizados sólo regional o nacionalmente, como charango, sikus y quena, sea como solistas o como parte del grupo orquestal, implica cierta relación identitaria. Otro recurso menos directo consiste en la imitación de estos timbres o técnicas interpretativas con los instrumentos sinfónicos tradicionales.

¹³⁴ La palabra latina significa hipo. Aquí se refiere a la técnica utilizada por los músicos de sikus, que consiste en dividir las notas de la melodía entre dos intérpretes que las van tocando de manera alternada y complementaria.

Otras prácticas de la cultura musical andina tales como la simultaneidad de diferentes músicas en un solo espacio durante las fiestas, o su relación con el movimiento corporal, pueden estar presentes en algunas composiciones sin que el mismo material musical provenga de la música andina. Este tipo de sincretismo conceptual requiere de análisis y en ocasiones de declaraciones expresas del compositor, o de un título alusivo, para hacerse evidente.

También la cultura musical afroperuana y sus danzas han sido utilizadas por varios compositores, tales como la marinera, el festejo, el landó y otros géneros. El cajón afroperuano ha sido utilizado en algunas ocasiones en la música sinfónica, en un papel solístico en el *Homenaje a Stravinsky* de Enrique Iturriaga.

En mucho menor proporción, ha habido referencias a la música tradicional amazónica en ciertas obras de Luis Pacheco de Céspedes, Enrique Pinilla y Rodolfo Holzmann. No han tenido influencia evidente en la música académica los géneros contemporáneos como el jazz, el rock o la cumbia andina; aunque existe cierta superficie de contacto entre la música académica y algunos grupos de fusión y de música electrónica, que por no utilizar el medio orquestal no han sido tratados aquí, siendo la música electrónica el área de mayor cercanía entre estas corrientes.

La interacción entre la música orquestal peruana y las tres áreas de influencia señaladas varía de un compositor a otro e inclusive de una obra a otra. Pero es posible constatar que la composición transcultural es una práctica común en la música orquestal peruana desde sus inicios. En general, la influencia europea ha sido mayor a nivel conceptual y la de la música popular peruana mayor a nivel de préstamo de material concreto. Hablando en términos de Chapman (2006), se dan casos de préstamo, asimilación o apropiación conceptual, e incluso de sincretismo.

El préstamo fue un recurso más utilizado desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX, incluyendo el indigenismo de Alomía Robles, y a varios casos de compositores de origen extranjero que utilizan temas populares nativos.

Ejemplos de asimilación de elementos a un lenguaje musical propio se dan más abundantemente en la obra de compositores del período estudiado aquí: Garrido-Lecca, Iturriaga, Pinilla, Pulgar Vidal y otros. Por último, se dan casos en los cuales la apropiación es conceptual y no se revela más que con el análisis; esto sucede, por ejemplo, en algunas obras de Edgar Valcárcel de las décadas de 1960 y 1970. También existe la posibilidad de combinar estos tipos de apropiación: el Concierto para violonchelo del mismo compositor, por ejemplo, combina el préstamo de melodías populares con una apropiación conceptual abstracta de la atmósfera del altiplano puneño y de la cultura aymara. El uso de elementos de músicas locales en muchos casos es una “apropiación desde dentro” (Sánchez Fuarros 2005), que intenta preservar la tradición de una manera activa. La composición transcultural no es algo totalmente neutral, sino que refleja de alguna manera, en la forma de apropiación y en la forma en que el material está utilizado, ciertas jerarquías y relaciones de poder entre las culturas musicales involucradas.

Es importante observar que un compositor puede utilizar material musical popular en una obra y no en otras. Éste es el caso, por ejemplo, de Rodolfo Holzmann, Enrique Pinilla y

otros. Pero existen elementos que se pueden filtrar y asimilar al lenguaje propio, aún en las obras sin referentes en la música popular, como en *Eventos* de Celso Garrido-Lecca (ver 7.4.1.). También hay que tener en cuenta que no siempre el compositor quiere revelar su intención en una obra, las fuentes de su material o el punto de partida de alguna composición; puede no ser consciente de éstos, o querer ocultarlos deliberadamente.

El caso de una composición intercultural, en la cual el material musical de ambas culturas está presente con la misma importancia, es más difícil de constatar. Se necesitaría un análisis de la recepción para comprobar si cierta obra es reconocida como propia por miembros de ambas culturas. Por otra parte, una composición híbrida puede también resultar en música que no sea considerada propia por ninguna de las dos culturas, formando un género o tipo de música nuevo. El diálogo intercultural se da de manera espontánea en la obra de músicos musicalmente bilingües como Armando Guevara Ochoa o Federico Tarazona, en quienes una percepción andina de la música se une a un dominio de la escritura para el medio orquestal.

Las identidades expresadas por la música orquestal peruana son variadas, desde un nivel personal y subjetivo hasta uno universalista, que pueden estar presentes en la obra en diversas proporciones y con mayor o menor relevancia.

La identidad individual del compositor se revela en un estilo personal, formado por numerosos factores, incluyendo la historia personal y su contacto con diversas músicas o el caso de bilingüismo musical. Una de las tradiciones involucradas es, en el caso de la música orquestal, la música de arte perteneciente a la “gran tradición” occidental. La otra suele ser alguna música popular oída o practicada en la infancia o durante toda la vida. Para Armando Guevara Ochoa, éste es el caso del huayno cuzqueño. Celso Garrido-Lecca tiene como referentes musicales el tondero de Piura, la música andina y la Nueva Canción chilena. En los últimos años del siglo XX aparecen los primeros compositores para quienes este otro lenguaje musical puede ser el rock, como Sadiel Cuentas o Gonzalo Garrido-Lecca. Un caso especial es el de expresar alguna identidad étnica, como la japonesa en el caso de Seiji Asato, o creencias religiosas o políticas. Aurelio Tello utiliza en sus obras una célula motivica que tiene un significado personal para él, tal como lo han hecho otros compositores en diversas épocas de la historia de la música occidental.

La identidad regional es importante en algunos casos, sobre todo en compositores que han trabajado en provincias. A partir de la segunda mitad del siglo XX y como consecuencia de los avances en comunicaciones y otros cambios sociales, las escuelas regionales de composición van perdiendo significación, después de haber sido de gran importancia a principios de siglo. Algunos compositores se identifican a sí mismos con cierta región, pero sin ser éste su único referente identitario. En algunas ciudades sobrevive cierto repertorio regional –sea éste popular, artístico o de mesomúsica– que puede ser uno de los elementos constitutivos de la identidad musical de algún compositor. Existen algunos casos de música orquestal que se percibe como “cuzqueña”, “arequipeña” o “limeña”, como *Cuzco* y *Vilcanota* de Guevara Ochoa o *Marinera y Tondero* de López Mindreau. Para algunos compositores, la dimensión regional es de suma importancia: éste es el caso, por ejemplo, de E. Valcárcel (Puno) que trabaja con elementos musicales y referencias culturales a la cultura

aymara (*M'akarabotasaq Hachaña; Karabotasat cutintapata*); y de Díaz Orihuela (Arequipa) con obras como *Rapsodia arequipeña* y *Cantata a la ciudad caudillo*.

El elemento nacional en la música orquestal peruana no es algo fácil de localizar. Son pocas las obras orquestales peruanas que expresan una intención nacionalista evidente. Entre ellas pueden mencionarse, además de los himnos, marchas y canciones patrióticas del siglo XIX y del XX, obras escritas en condiciones de conflictos armados (Valle Riestra: *Elegía*, Campos: *Introitus-Elegía*), y ciertas sinfonías programáticas dedicadas a héroes o batallas, como *Sinfonía Túpac Amaru*, *Sinfonía Ricardo Palma* y *Sinfonía al Brujo de los Andes* de Guevara Ochoa. Un nacionalismo musical fomentado por el gobierno se dio en las obras escritas para el concurso con ocasión del sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho: *Sinfonía Junín y Ayacucho* de Iturriaga, *Ayacucho* de Bolaños y *Sinfonía Junín y Ayacucho* de Guevara Ochoa. El nacionalismo indigenista, a su vez, considera que toda la música peruana debería tomar como punto de partida la música andina.

Una manera de expresar la identidad nacional como una manifestación de la multiplicidad de culturas que la forman, son las suites u otras obras que reúnen temas peruanos de diferentes regiones: *Suite peruana* de Pinilla o *Pequeña suite peruana* de C. Garrido-Lecca. En algunas obras se incluyen ritmos o motivos de varias regiones del país, con lo cual se trasciende el nivel local y se hace una referencia a la unidad dentro de la diversidad. Esta música destaca la multiculturalidad peruana como una convivencia –no aún necesariamente un diálogo– de diferencias.

Otro aspecto del nacionalismo que es importante considerar, como se vio en el segundo capítulo, es el de la recepción. Sin haber hecho un estudio de la misma, y sin haberse llegado a formar aún un verdadero canon orquestal nacional, es difícil saber cuáles de estas obras serían identificadas como nacionales por el público. La utilización o referencia a material nativo no implica un nacionalismo de la música, como ya se vio, sino que corresponde a un uso natural del lenguaje musical aprendido en el medio ambiente propio. Como afirma Béhague (1979, 354): “Dado el carácter único del contexto cultural en el cual su música es creada, el compositor latinoamericano no puede evitar revelar algunos aspectos de dicho contexto.”

La identidad latinoamericana, además de los elementos musicales comunes ya mencionados: formas musicales, instrumentos favorecidos, elementos rítmicos o formas de interpretar, se destaca por medio de los títulos, referencias a formas, o uso de idiomas nativos de la región. Devoto (1993, 33) destaca el potencial grande con el que cuentan los compositores latinoamericanos, herederos tanto de la tradición europea como de la americana en sus múltiples facetas. La posibilidad individual de elección está también influenciada por las tradiciones locales de cada país y los géneros y estilos que se han favorecido localmente. La tradición latinoamericana se fundamenta en la confrontación de elementos europeos, indígenas y africanos que genera desde el comienzo una serie de expresiones híbridas en el arte. La recepción en otras culturas tiende a agrupar a lo latinoamericano y contribuye de cierta manera a fortalecer esta imagen. Así pues, el canon latinoamericano incluye géneros y obras no sólo de tradición académica sino de las músicas populares de la región.

Por último, existe cierta identidad de la música académica en relación a un espacio cultural internacional, que se reafirma con el uso de un medio interpretativo utilizado en todo el mundo y de la notación tradicional, del circuito de distribución, de las instituciones de enseñanza y de difusión de este tipo de música, que son elementos que hacen identificar una obra como “música artística”. También existen áreas en las cuales los compositores trabajan sin necesariamente identificarse con la tradición de la música artística, pero que han sido influenciadas por ella; por ejemplo las composiciones para cine y teatro, las obras de multimedia, instalaciones o performances.

La identidad peruana, que consiste en una diversidad multicultural, no puede estar representada por una sola música, a pesar de existir ciertos géneros populares (marinera, huayno, vals criollo) que han alcanzado una mayor difusión y pueden ser reconocidos por gran parte de peruanos como propios. Dentro de esta diversidad existen algunos límites determinados por las tradiciones musicales locales y regionales latinoamericanas. Por otro lado, toda la música escrita por peruanos es música peruana. Dentro de ella, una composición orquestal sin elementos explícitos de músicas locales puede ser igualmente válida.

Al inicio del siglo XXI, el panorama de la música peruana académica presenta algunos cambios. Es evidente la gran cantidad de nuevos compositores que inician actividades en los años de cambio del siglo. Este aumento resultó de la coincidencia de varios factores: la fundación de la Orquesta Filarmónica, el establecimiento de un Taller de composición para jóvenes y de un Laboratorio de música electrónica en el Conservatorio Nacional, y el surgimiento de programas de enseñanza de instrumentos en varios colegios de la capital.

El aumento de estudiantes de composición tuvo consecuencias de importancia, entre ellas la creación del Círculo de composición del Perú (Circomper), agrupación que representa a gran parte de los compositores jóvenes –con algunas excepciones–, y al que se han ido integrando poco a poco varios de los mayores. También pertenecen a esta agrupación algunos intérpretes. El papel de Circomper en el surgimiento de un sentimiento de solidaridad grupal entre los compositores peruanos, incluyendo a los residentes en el extranjero, ha sido de gran importancia. Esto no hubiera sido posible sin los avances técnicos como el correo electrónico e Internet, que permiten la coordinación de esfuerzos y la comunicación y el intercambio de material a pesar de distancias geográficas muy grandes.

La mayor movilidad de las personas y la diáspora de músicos peruanos que se aceleró en la década de 1980 ha ocasionado la formación de una red de intérpretes, directores y compositores peruanos que trabajan en diferentes países del mundo pero permanecen en contacto con el medio peruano. Esto ha permitido la grabación de algunas obras peruanas por orquestas extranjeras; a la vez, varios directores de orquesta peruanos han incluido obras nacionales en su repertorio. Las nuevas posibilidades en edición de partituras también han significado una visible mejora en este aspecto, habiendo ya algunas obras editadas y haciendo que, en general, el material musical sea más fácilmente asequible.

La música artística en el Perú enfrenta muchos retos y posibilidades. Una de ellas es la democratización de la educación musical. Las posibilidades que ofrece la música académica en la educación son un campo importante que recién empieza a explorarse en el Perú luego de

algunas décadas de esfuerzos privados pioneros. Además del aumento de la enseñanza y la práctica musicales en algunos colegios, las nuevas carreras establecidas para la formación de músicos profesionales en algunas universidades constituyen un importante complemento a los recursos hasta ahora insuficientes del Conservatorio Nacional de Música.

La música orquestal es un campo apropiado para la educación musical, no sólo a través de conciertos didácticos y de difusión sino a través de la misma práctica de la música en orquestas. El ejemplo del sistema de orquestas juveniles organizado en Venezuela ha sido un aliciente para reconocer la importancia de esta posibilidad, y ha contribuido a que las autoridades apoyen este tipo de actividades. Gracias a iniciativas personales, se han fundado orquestas infantiles o juveniles en varias localidades, usualmente beneficiando a niños sin recursos. Las instituciones oficiales como el INC han absorbido algunas de estas iniciativas. El Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles del Perú, dependiente del INC, ha fundado conjuntos orquestales en Huancayo, Huánuco, Puno, Juliaca, Huaura, y próximamente en Tacna y Tarapoto. También se ha fundado la Orquesta de Cámara Nacional, como una especie de escuela de orquesta como parte del INC en 2006.

En cuanto a la institución orquestal profesional, la situación de las orquestas nacionales no ha mejorado mucho, enfrentando los mismos problemas que durante el último medio siglo, fundamentalmente a causa de falta de recursos y de planificación de una acción que vaya más allá de intereses personales y que fomente la participación de los músicos.

Posada (2004) enumera algunos problemas que enfrenta la música artística en la región latinoamericana. Según este autor, existe poca información sobre la creación musical en América Latina, sobre todo desde 1960, incluyendo una pobre edición, promoción, difusión y análisis de la música de arte. Además de las nuevas posibilidades que ofrece la técnica, existen algunos retos en la globalización: hay músicas que tienen características íntimas que no se acomodan a formatos masivos como los de Internet, ya que el contacto con la red es en su mayoría pasivo. Esta técnica debería aprovecharse para dar una buena educación para todos y no diversiones uniformes y pobres. (Id.)

Las ventajas de la globalización deberían ser aprovechadas por los ciudadanos de países periféricos. Estas ventajas incluyen los avances en edición, publicación y circulación de la música escrita. El problema de los derechos de autor es fundamental y en el Perú no ha sido todavía resuelto. En pedagogía, es urgente contrarrestar el efecto de control y aislamiento que producen los procesos culturales de globalización con fines meramente lucrativos. (Posada 2004). Las instituciones de educación musical podrían abandonar un modelo excesivamente tradicional y europeizante, y crear un cambio de actitud en los profesores. Este cambio llevaría a una aceptación más activa de la diversidad musical del país, que permita un diálogo con otras tradiciones y enriquezca el conocimiento de los estudiantes sobre ellas, lo cual hasta ahora se ha hecho privadamente y sólo en el caso de un interés personal.

La unión de esfuerzos individuales y de grupos hacia metas comunes es necesaria para superar muchos problemas institucionales y prácticos en la vida musical peruana, incluyendo el funcionamiento de las orquestas y por ende la interpretación de la música peruana para orquesta. Ella presenta una amplia gama de técnicas compositivas, estilos y

géneros, dentro de los cuales los compositores expresan identidades individuales, locales y regionales. La práctica de esta música y su estudio son un recurso para construir una identidad nacional que se base en el respeto al otro dentro de la diversidad cultural.

El presente trabajo ha sido un primer intento por enfrentar algunos de los retos que ofrece la musicología en el Perú en el campo de la música académica: desempolvar nuestra música, estudiarla y presentarla. Hay innumerables lagunas, vacíos por llenar, temas por investigar. Sería difícil nombrarlos aquí, ya que en la música artística peruana, casi todo está por investigarse. Esto es, a la vez, un reto y un aliciente para el investigador. Otra gran tarea es la de preservar lo que se ha conservado hasta hoy. La organización de un archivo de música peruana es una tarea urgente que no debe postergarse, si no queremos correr el riesgo de perder para siempre parte de nuestra historia y, con ella, de nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Alonso 2009. Listado de composiciones y curriculum vitae. Comunicación personal por correo electrónico, 13.7.2009.
- Acosta, Leonardo 1984 [1982]. El acervo popular latinoamericano. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. 31–55. [Capítulo 6 del libro *Música y descolonización*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982.]
- Adler, Christopher 1998. Cross-cultural hybridity in music composition: Southeast Asia in three works from America. <<http://members.cox.net/christopheradler/writings.html>>, 1.5.2008.
- Aharonián, Coriún 1994. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review* 15(2), 189–225.
- Aharonián, Coriún 1997. Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista musical chilena* 51(188), 61–74. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800003&lng=es&nrm=iso>, 6.11.2004.
- Aharonián, Coriún 2000a. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Interamericana para el Estudio de la Música Popular*. <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>, 20.11.2004.
- Aharonián, Coriún 2000b. An Approach to Compositional Trends in Latin America. *Leonardo Music Journal* 10, 3–5. <http://muse.jhu.edu/demo/leonardo_music_journal/v010/10.1aharonian.html>, 24.10.2003.
- Aho, Kalevi 1997. Music, Nationality & Society. En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 45–52.
- Alfaro, Santiago 2005. Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno. En: Pinilla, Carmen María (ed.) 2005. *Arguedas y El Perú de Hoy*. Lima: SUR.
- Alfaro, Santiago 2006. La industria invisible. *Gaceta cultural del Perú* 17, 14–15.
- Alvarado, Luis 2006. Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú. <<http://elautobus.blogspot.com/2006/10/resistencias-primeras-vanguardias.html>>, 15.5.2008.

- Alvarenga, Oneyda 1984 [1947]. Orígenes de la música popular brasileña. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y literatura. 240–253. [Capítulo primero de *Música popular brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.]
- Álvarez Álvarez, Teófilo E. 2007. Catálogo de obras. Manuscrito.
- Anónimo 1985. *Antología de la Música Cusqueña S. XIX-XX*. Cusco: Municipalidad del Cusco, Instituto Nacional de Cultura, Arzobispado del Cusco, Ministerio de Industrias, Turismo e Integración. Anónimo 1985.
- Anderson, Benedict 1993. *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Introducción, 17–25.
- Arce Sotelo, Manuel 2006. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos; Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.
- Aretz, Isabel 1987. *América latina en su música*. (6a. ed.). Serie América Latina en su cultura. México D.F.: Siglo XXI: UNESCO.
- Aretz, Isabel 1993 [1977]. La música como tradición. En: *América Latina en su música*. Isabel Aretz, ed. México d.f. - París: siglo veintiuno editores, s.a. de c.v. - Unesco. 255–268.
- Arróspide de la Flor, César 1980. Valcárcel, Edgar. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited. Vol.19, 488–489.
- Arroyo, Juan 2005, 2007, 2008: comunicaciones personales por correo electrónico.
- Arroyo Reyes, Carlos 1999. Entre el incaísmo modernista y Rumi Maqui: El joven Mariátegui y el descubrimiento del indio. <<http://web.presby.edu/lasaperu/arroyo2.htm>>, 18.1.2008.
- Asato, Pedro Seiji s.a. Catálogo de Obras. <<http://cultura.rcp.net.pe/musica/clasica/compoperu/obraasato.shtml>>, 5.5.2002.
- Asato et al. 2002. Biografía y catálogo de: Pedro Seiji Asato, Sadiel Cuentas, Martín Portugal, José Sosaya, Luis Fernando Valcárcel. <<http://cultura.rcp.net.pe/musica/clasica/compoperu/>>, 25.4.2002.

- Barbacci, Rodolfo 1949. Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix* 6, 414–510.
- Barbuy, Leonardo 2008. Biografía. <<http://lbarbuy.blogspot.com/2008/04/resea-biografica.html>>.
- Bassi, Adriano s.a. Alejandro Núñez Allauca. Biografía. <<http://cultura.rcp.net.pe/musica/clasica/comperu/ninez.html>>, 5.5.2002.
- Bayardo, Rubens 2007. Antropología, Identidad y Políticas Culturales. Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología, Equipo NayA. <<http://www.antropologia.com.ar>>, 13.10.2007.
- Becker, Danièle 2002. Auto sacramental. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio, director. Vol. 1, 858–872.
- Béhague, Gerard 1979. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Bello, José Cornelio 2003. Una partitura inconclusa. *Identidades, reflexión, arte y cultura peruana*. 11.2.2003.
- Bernales, Carlos 2008. <<http://www.carlosbernales.com/discography.html>>, 25.3.2008.
- Bigenho, Michelle 1993. El baile de los *negritos* y la danza de las tijeras: un manejo de contradicciones. En: Romero, Raúl (ed.): *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero. Pp. 219–251.
- Bisetti, Alejandro 2002. Texto del CD *Concierto-Recital de cámara*, Alejandro Bisetti V. CD002.
- Blake, Michael 2005. The present-day composer refuses to budge: case studies in new South African orchestral music. *South African Journal of Musicology* 25, 127–143.
- Bolaños, César 1985. La música en el antiguo Perú. En: Bolaños et al.: *La Música en el Perú*, 1–64. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Bolaños, César 2002. *Cantos e instrumentos aguarunas*. Folleto del disco compacto DCNM 2200100. Lima: Conservatorio Nacional de Música.

- Bolaños, César; Estenssoro, Juan Carlos; Iturriaga, Enrique; Pinilla, Enrique; Quezada Macchiavello, José ja Romero, Raúl (ed.) 1985. *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Bonilla, Benjamín 2008. Datos biográficos y catálogo de obras. Comunicación personal por correo electrónico.
- Bonomo, Gabriele 1999. Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: “Rumori alla Rotonda” Milan, January 21, 1959. Notas al CD producido con la cinta original del concierto de 1959 remasterizado en 1999. S.l.: Alga marghen.
- Botstein, Leon 2008. Modernism. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. <<http://www.grove-music.com>>, 15.6.2008.
- Buendía Felipe 1967. Nuestros compositores. Edgar Valcárcel: Beca Guggenheim. *Expreso*, Lima, 17.9.1967.
- Campos, José Carlos 2002a. Carta personal, 29.12.2002.
- Campos, José Carlos 2002b. comentario sobre la obra *Cuadros fantásticos andinos*. Fotocopia del manuscrito.
- Campos, José Carlos 2008. Comunicación personal por correo electrónico, 27.3.2008.
- Campos, José Carlos; Pulgar Vidal, Francisco 1997. Creación musical en el Perú. Diálogo de los compositores Francisco Pulgar Vidal y José Carlos Campos. *Intensidad y Altura*. Revista de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música (Biblioteca Nacional, Lima) I (1), 52–65.
- Cánepa Koch, Gisela 2002. Chirimía. Perú. En: Casares Rodicio, Emilio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3, 665.
- Carpentier, Alejo 1977. América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En: *América Latina en su música*. Isabel Aretz, ed. México: Siglo XXI Editores/ UNESCO. 7–19.
- Carpentier, Alejo 1995 [1980]. *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.) 2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.

- Casas Roque, Leonidas 1993. Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque. En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl R. Romero, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina. 299–337.
- Castillo Fadic, Gabriel 1998. Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. *Revista Musical Chilena*, 52 (190), 15–35.
- CIDEM s.a. Brief History of Cidem. <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Alvarezhtml/Alv_Hist.htm>, 24.3.2005.
- Circomper 2008. <<http://www.geocities.com/circomper2/>>, 21.4.2008.
- Cisneros, Claudia 2002. La Clave de Consuelo y el Sonido de su Alma. *Ensamble* año 7/3/2002, 4–10.
- Claro, Samuel 1969. Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú). *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* V, 1–48.
- CNM 2008. Transformar no es lo mismo que fundar. Copias de documentos oficiales sobre la transformación de la Academia Nacional de Música “Alcedo” en el Conservatorio Nacional. <<http://www.cnm.edu.pe/webmail/Transformar%20no%20es%20lo%20mismo%20que%20Fundar.pdf>>, 8.7.2008.
- Colaboradores de Wikipedia 2007. Óscar Cubillas. *Wikipedia, La enciclopedia libre*. <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%93scar_Cubillas&oldid=10552121>, 10.8.2007.
- Colaboradores de Wikipedia 2008. Luis Aguilar (compositor). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. <[http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Luis_Aguilar_\(compositor\)&oldid=17501305](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Luis_Aguilar_(compositor)&oldid=17501305)>, 19.5.2008.
- Colaboradores de Wikipedia 2008^a. Douglas Tarnawiecki. *Wikipedia, La enciclopedia libre*. http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Douglas_Tarnawiecki&oldid=18793912>, 10.10.2008.
- Colaboradores de Wikipedia 2008^c. Poscolonialismo. *Wikipedia, La enciclopedia libre*. <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Poscolonialismo&oldid=19332766>>, 23.10.2008.

- Coloma Porcari, César 2002. *La Orquesta Sinfónica Nacional (1938-2002)*. Lima: INC (Instituto Nacional de Cultura, Perú), Centro Nacional de Información Cultural. <<http://inc.perucultural.org.pe/serv5.shtml>>, 24.3.2005.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003. *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. <<http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/>>, 12.10.2006.
- Consejo Nacional de Cultura 2002. Lineamientos y programas de política cultural del Perú 2003–2006. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Conservatorio* 2005. Homenaje de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a los compositores peruanos de la Generación del 50. *Conservatorio* 13, 44–45.
- Conservatorio Nacional de Música, Biblioteca 1997. Listado de música peruana por autores al mes de octubre de 1997. Inédito.
- Cornejo Guinassi, Pedro 2002. *Alta Tensión. Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: emedece ediciones.
- Corrado, Omar 2001. Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación. *Música e investigación* 9. <www.latinoamerica-musica.net>, 9.4.2008.
- Correa de Azevedo, Luiz Heitor 1984 [1977]. El compositor latinoamericano y el universo sonoro en este fin de siglo. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y literatura. 275-281. [Ponencia presentada en la Mesa Redonda sobre el tema “La identidad del músico latinoamericano”, auspiciada por Casa de las Américas en La Habana, septiembre de 1977, y publicada en *Música*, boletín no. 66, septiembre-octubre del mismo año.]
- Cortizo, Ma. Encina 2002. Tonadilla escénica. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10, 343–352.
- Cotler, Julio 1978. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cozzella, Damiano et. al. Música nova. Manifiesto 1963. En: *Revista Musical Chilena* XVII (86), octubre-diciembre de 1963 (traducción anónima, revisada por G.Paraskevaídís). <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-es.html>>, 07.11.2008.
- Cuentas, Sadiel 2005. Comentario sobre el problema de escribir música [sin título]. Comunicación personal por correo electrónico, lista de Circomper, 27.12.2005.

- Cuentas, Sadiel 2005a. Composiciones. <<http://www.geocities.com/sadielcuentas/composiciones.htm>>, 06.10.2005.
- Curt Lange, Francisco 1984 [1946]. La música en Minas Gerais. Un informe preliminar. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y literatura. 184–202. [Fragmento tomado del artículo del mismo título publicado en *Boletín Latino Americano de Música*, tomo VI, Río de Janeiro, abril de 1946.]
- Chantre y Herrera, José 1901. *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón Español*, Libro XI, Cap. XVII: “De los Cantores, Músicos y Tañedores de Instrumentos”. Madrid: Imprenta de A. Avrial, pp. 649–655.
- Chapman, Jim 2006. The creative practice of composition in a cross-cultural musical setting. *Speculation and Innovation: applying practice led research in the Creative Industries*. Queensland: Queensland University of Technology. <www.speculation2005.qut.edu.au/papers/ChapmanJ.pdf>.
- Chase, Gilbert 1958. *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Nova. 66–72.
- Dahlhaus, Carl 1983. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press. [Traductor: J.B. Robinson, original en alemán: *Grundlagen der Musikgeschichte* 1977, Köln: Hans Gerig.]
- Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-Century Music*, trad. J.B. Robinson. Los Angeles: Berkeley. P. 9.
- Dal Farra, Ricardo 2004. *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*. S.l.: Fondation Daniel Langlois. <<http://www.fondation-langlois.org/flash/e/index.php?NumPage=542>>.
- Dasa, Haladhara 2005. Rostros de Circomper: Haladhara Dasa, 24.7.2005. <<http://circomper.blogspot.com/search/label/rostrosdecircomper>>.
- De Andrade, Mario 1984 [1930]. Evolución social de la música brasileña. En: *Música en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 136–163. [Capítulo primero de *Música del Brasil*, Editorial Kier, Buenos Aires 1944.]
- De Elías, Manuel 2003. Presentación. Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. <<http://www.colegiocompositores-la.org/presentacion.asp>>, 13.10.06.

- De Lucchi, Fernando 2008. Nuestra historia. [Historia del Conservatorio Nacional de Música]. <<http://www.cnm.edu.pe/cnm/sobre/historia.php#1938>>, 6.8.2008.
- Degregori, Carlos Iván; Blondet, Cecilia; Lynch, Nicolás 1986. *Conquistadores de un nuevo mundo. De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Devoto, Daniel 1993 [1977]. Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales. En: *América Latina en su música*. Isabel Aretz, ed. México d.f. - París: siglo veintiuno editores, s.a. de c.v. - Unesco. 20–34.
- Dibble, Jeremy 1997. Musical Nationalism in Ireland in the Twentieth Century: Complexities and Contradictions. En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 133–144.
- Echecopar, Javier 2006. Folleto del CD *4 siglos de guitarra en el Perú*, JEM-2005/016.
- El Comercio, Lima, 7.10.1965. Ni están todos los que son. Obras de compositores peruanos. Autor L.A.M.
- El Comercio, Lima, 28.8.1968. Música de Vanguardia en la "Alzado". Autor L.A.M.
- El Comercio, Lima, 21.2.1969. Música de vanguardia en la "Alzado" y el ICPNA. Autor Lukas.
- El Comercio, Lima, 1.10.1971. Importante audición: Conjunto "Nueva Música".
- El Comercio, Lima, 22.12.1971. Interpretaciones de calidad: Concierto en la "Alzado". Autor A.P.
- El Comercio, Lima, 25.12.1971. Interesantes estrenos: Concierto en el INC: Autor A.P.
- El Comercio, Lima, 23.07.2001. Un canto que se apaga.
- Eli Rodríguez, Victoria 2002. Pozzi Escot, Olga. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol.8, 920.
- Escuela Nacional de Folklore “José María Arguedas” 2008. Razones que fundamentan el rango universitario para la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”. <<http://www.escuelafolklore.edu.pe/noticias.php>>, 7.11.2008.
- Estenssoro, Juan Carlos 1989. *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*. Lima: Editorial Colmillo Blanco.

- Estenssoro, Juan Carlos 1999a. Cusco. En: Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol.3, 333.
- Estenssoro, Juan Carlos 1999b. Eklund, Carlos Juan. En: Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 4, 636.
- Estenssoro, Juan Carlos 2002. Varias entradas. En: Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Etkin, Mariano 1984 [1973]. Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y literatura. 282–287. [En: *Música* 39. La Habana: Casa de las Américas, 1973.]
- Etkin, Mariano 1991. Alrededor de México. *Revista Lulú* 2, 33–34. <www.latinoamerican-musica.net>, 9.4.2008.
- Fernández Fernández, José M. 2002. Indigenismo. En: Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Pub. Electrónica, Universidad Complutense, Madrid. <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>>, 18.1.2008.
- Fernández, Fernando 2007. Rostros de Circomper: Fernando Fernández, 12.11.2007. <<http://circomper.blogspot.com/2007/11/rostros-de-circomper-fernando-fernandez.html>>, 11.5.2008.
- Fernández, Fernando 2008. <<http://www.geocities.com/fernandofernandezff/biografia.html>>, 22.4.2008.
- Ficher, Miguel 1996. *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*. Landtham, MD: Scarecrow.
- Fiestas, Luis 2005. <<http://www.kolumbus.fi/fiestas.nuevamerica/indexes.html>>, 15.10.05.
- Filarmónica, Sociedad 2002. Concierto de Gala por el 95º aniversario. Programa de mano. 24 de agosto de 2002. 8–11.
- Fischman, Rajmil. <www.keele.ac.uk/depts/mu/staff/rajmil.htm>, 4.5.2002.

- Fischman, Rajmil 2008. Prof. Rajmil Fischman - More info / Performances. <<http://www.keele.ac.uk/depts/mu/staff/rajmilfishmanperformances.htm>>, 10.5.2008.
- Foreman, Lewis 1997. National Musical Character: Intrinsic or Acquired? En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 65–85.
- Gálvez, Elvira de 1969. Nueva Música tocan en Lima. *La Prensa*, Lima, 2.3.1969.
- García, Fernando 1979. Luis Pacheco de Céspedes en el ballet. *Música* 77–78, 18–24. La Habana: Casa de las Américas.
- García, Fernando 2003. Hacia dónde avanza la vida musical chilena en el siglo XXI. Institucionalidad musical republicana. Conferencia dictada el 8 de octubre de 2003 en el marco del IX Foro Latinoamericano de Educación Musical, Santiago de Chile. <www.latinoamerica-musica.net>, 9.4.2008.
- García, Fernando 2004. Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX. Ponencia leída en el II Seminario “Instrumentos tradicionales – músicas actuales”, Santiago de Chile, octubre de 2004. <www.latinoamerica-musica.net>, 9.4.2008.
- García Canclini, Néstor 1999. El teatro de las identidades. América y Europa: Seducción, suspicacia, confusión. *Etcétera. Política y cultura en línea*. <<http://www.etcetera.com.mx/1999/358/ngc358.html>>, junio de 2006.
- Garrido-Lecca, Celso 2003a. Curriculum vitae. Manuscrito.
- Garrido-Lecca, Celso 2003b. Catálogo de obras. Manuscrito.
- Garrido-Lecca, Celso 2003c. Entrevista realizada por Clara Petrozzi en Lima, julio de 2003.
- Garrido-Lecca, Celso 2004. Texto anexo al CD *Retablos sinfónicos*. UPCCD 002. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Garrido-Lecca, Gonzalo 2008. Datos biográficos. Comunicación personal por correo electrónico.
- Gervasoni, Antonio 2007. El valor de la música. 27.10.2007. <<http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=247135593&blogID=323083985>>, 12.5.2008.
- Gervasoni, Antonio 2008. Antonio Gervasoni. Biography. <<http://antoniogervasoni.tripod.com/id1.html>>, 12.5.2008.

- Godoy Buenos Aires, Enrique Alejandro 1997. El órgano barroco andino. *DATA* No. 7, 1997, La Paz, Bolivia. <<http://www.geocities.com/ajpaulin.geo/divers/orgbarroco.html>>, 20.01.03.
- Gómez García, Zoila (ed.) 1984. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- González, Guillermo Roberto 1994. *Contemporary String Chamber Music of Peru: Survey and Annotated Bibliography*. Doctoral Essay. Miami: University of Miami.
- González, Juan Pablo 1997. Towards a Collective Poetics of Contemporary Chilean Composers. *World New Music Magazine* 7. <www.latinoamerica-musica.net>, 9.4.2008.
- González Peña, María Luz 2002. Vivanco, Moisés. En: Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol.10, 980.
- González Prada, Manuel 1894. Discurso en el Politeama. *Páginas libres*. <http://es.wikisource.org/wiki/Discurso_en_el_Politeama>.
- Griffiths, John 2002. Vihuela. En: Casares Rodicio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol.10, 878–885.
- Griffiths, Paul 1981. *Modern music. The avant garde since 1945*. Londres: Dent.
- Griffiths, Paul 2002 [1995]. *Modern music and after. Directions since 1945*. Oxford: Clarendon.
- Griffiths, Paul 2005. *Musica nova. Modernin musiikin historia Debussystä Bouleziin*. Traducción al finés: Jouko Laaksamo. Kuopio: Unipress.
- Guerra, María Isabel 2001. La sociedad peruana no ha integrado al músico. Entrevista a Celso Garrido Lecca. *Ciberayllu*, revista electrónica. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MIG_GarridoLecca.html>, 11.2.2003.
- Guevara Ochoa, Armando 2000. Catálogo de obras. En: *Compositores Peruanos del Siglo XX – N° 9. Armando Guevara Ochoa*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Guevara Ochoa, Armando 2005. Entrevista por Vania Katusic. Video producido por Vania Katusic para Presencia Cultural. <http://www.archive.org/details/19_11_05_ArmandoGuevaraOchoa>, 20.8.2008.
- Guestrin, Néstor 2004. *La Guitarra en la Música Sudamericana*. <<http://nestorguestrin.5u.com/sudamer/index.html>>.
- Gutiérrez Upegui, Germán Augusto 1997. *A Study of Selected Latin American Music for Orchestra*. A Dissertation for the Degree of Doctor of Arts. College of Performing and Visual Arts, School of Music. Greeley, Colorado: University of Northern Colorado.
- Harth-Bedoya, Miguel 2008. Comunicación personal a la autora, 15.10.2008.
- Heiniö, Mikko 1988. Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki* 1–2/1988, 1–13.
- Heiniö, Mikko 1997. The Main Trends in Finnish Music in the 1970s and 1980s and the Problem of 'Finnishness'. En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 183–189.
- Hernández Salgar, Óscar 2007. Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review* 28(2), 242–270.
- Holzmann, Rodolfo 1949 [1945]. Aporte para la emancipación de la música peruana. ¿Es posible usar la escala pentátona para la composición? *Revista de Estudios Musicales* I/1-VIII/49, 61–80.
- Holzmann, Rodolfo 1966. Prefacio. En: Ministerio de Educación Pública 1966. *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart. 9–10.
- Hopkins, G.W y Griffiths, Paul 2006. Instrumentation and orchestration, A§5: Impressionism and later developments. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.20404.5>>, 27.06.2006.
- Hoyle, Daniel 2005. *Selección de obras musicales*. Edición de Leticia Rodríguez Hoyle de León.
- Hurtado Galves, José Martín 2007. La identidad. *A Parte Rei, revista de filosofía* 28. <serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hurtado28.pdf>, 1.10.2007.

- Instituto Nacional de Cultura 2001. *El Instituto Nacional de Cultura del Perú, organización y funciones 1971-2001*. Lima: Centro Nacional de Información Cultural.
- Iturriaga, Enrique 2001. Enrique Iturriaga (datos biográficos y obra). Manuscrito.
- Iturriaga, Enrique 2002. Rodolfo Holzmann, Compositor, Profesor e Investigador. En: *Compositores peruanos del siglo XX: Rodolfo Holzmann*. Editor: José Quezada Machiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Iturriaga, Enrique 2003. Entrevista realizada por Clara Petrozzi, Lima, enero de 2003.
- Iturriaga, Enrique; Estenssoro, Juan Carlos 1985. Emancipación y República: Siglo XIX. En: Bolaños et al.: *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. 103–124.
- Iwasaki Cauti, Fernando 1988. *Nación peruana: entelequia o utopía. Trayectoria de una falacia*. Lima: Centro Regional de Estudios Socio Económicos CRESE.
- Jacovella, Bruno C. 1986. Estudio preliminar. En: Veniard, Juan María: *La Música Nacional Argentina. (Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. 9–13.
- Junchaya Rojas, Rafael L. 2004. Trabajos de composición presentados por Rafael Junchaya Rojas para optar por el título de músico con mención en Composición. Lima: Conservatorio Nacional de Música. Inédito.
- Junchaya Rojas, Rafael L. 2005. Comunicación personal por correo electrónico, 21.8.2005.
- Junchaya Rojas, Rafael L. 2008. Comunicación personal.
- Kudó, Tokihiro 1982. *Hacia una cultura nacional popular*. Lima: Desco.
- La Prensa, Lima, 1.6.1953. "Tempora".
- La Prensa, Lima, 27.9.1971. El Grupo Nueva Música Estrenará Obras De Compositores Peruanos de Vanguardia.
- La Prensa, Lima, 19.12.1971. Encuesta sobre la música y su contenido ideológico.

- Lavalle, Espartaco s.a. <http://www.Mw.geocities.com/circomper2/Espartaco_Lavalle.html>, 22.4.2008.
- Lavín, Carlos 1984 [1967]. Criollismo literario y musical. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 101–135. [En: *Revista Musical Chilena*, año XXI (99), Santiago de Chile, enero-marzo de 1967.]
- Lavista, Mario 1984 [1977]. En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 288–297.
- Lavista, Mario 1998. El lenguaje del músico. Discurso en ocasión de la incorporación de su autor al Colegio Nacional, México, 14 de octubre de 1998. <www.latinoamerica-musica.net>, 9.4.2008.
- León, Javier F. 1999. Peruvian Musical Scholarship and the Construction of an Academic Other. *Latin American Music Review* 20(2), 168–183.
- Locatelli de Pérغامo, Ana María 1993 [1977]. Raíces musicales. En: *América Latina en su música*. Isabel Aretz, ed. México d.f. - París: siglo veintiuno editores, s.a. de c.v. - Unesco. 35–52.
- López, Jimmy 2006. Entrevista realizada por Clara Petrozzi.
- López, Jimmy 2006a. Rostros de Circomper: Jimmy López. 25.1.2006. <<http://circomper.blogspot.com/2006/01/rostros-de-circomper-jimmy-lpez.html>>, 12.5.2008.
- López, Jimmy 2008. Jimmy Lopez Composer. <<http://lopezjimmy.com/>>, 12.5.2008.
- López Soria, José Ignacio 2007 [2006]. Universidad y Reconciliación con la Diversidad Cultural. Revista cultural electrónica *Construyendo nuestra interculturalidad* 4 (septiembre 2007), <www.interculturalidad.org>, 22.10.2008.
- Lumbreras, Luis Guillermo 1990. Perú: segregación racista y marginalidad clasista. En: *Buscando América Latina. Identidad y participación psicosocial*. Horacio Riquelme U. (editor). Caracas: Editorial Nueva Sociedad. 57–68.
- MacDonald, Malcom 1997. F.G.Scott, Ronald Center and Ronald Stevenson: Some Aspects of Nationalism and Internationalism in 20th-century Scottish Music. En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 111–132.

- Mäkelä, Tomi 1997a. Towards a Theory of Internationalism, Europeanism, Nationalism and 'Co-Nationalism' in 20th-century Music. En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 9–16.
- Mäkelä, Tomi 1997b (ed). *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel.
- Maloff, Nikolai 2007. *Convergence of European, indigenous and popular idioms in the work of Peruvian composer Enrique Iturriaga*. Tesis de doctorado en artes musicales, Facultad de estudios musicales, Universidad de British Columbia. <https://circle.ubc.ca/bitstream/2429/363/1/ubc_2008_spring_maloff_nikolai.pdf>, 5.11.2008.
- Malpica, Pedro 2005. Comunicación personal, correo electrónico.
- Malpica, Pedro 2005a. <www.altavozensemble.org>, 15.10.05.
- Malpica, Pedro 2008. Obras. <http://www.pedromalpica.com/Pedro_Malpica/works.html>, 22.4.2008.
- Manzano Alonso, Miguel 2002. Dulzaina. En: Casares Rodicio, Emilio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol.4, 555–557.
- Martí, Samuel 1984 [1975]. La música mesoamericana. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y literatura. 231–239. [En *Música* 52. La Habana: Casa de las Américas, mayo-junio de 1975.]
- Martínez Castilla, Domingo 1999. Nota biográfica sobre José María Arguedas. *Ciberayllu*, revista electrónica: <www.andes.missouri.edu/andes/arguedas/notabiografica.html>, 24.3.2005.
- Martínez, Marino 2002. La música como existencia real. Entrevista a Celso Garrido-Lecca. Manuscrito. (Publicada también en la revista *Lienzo*.)
- Martínez, Marino y Vásquez, Chalena 2000a. Entrevista a Celso Garrido-Lecca. Inédita [hecha para la Biblioteca Nacional del Perú, transcripción proporcionada por Marino Martínez].
- Martínez, Marino y Vásquez, Chalena 2000b. Fragmento de la entrevista realizada al maestro Francisco Pulgar Vidal. Inédita [hecha para la Biblioteca Nacional del Perú, transcripción proporcionada por Marino Martínez].

- Martínez, Marino y Vásquez, Chalena 2000c. Fragmento de la entrevista realizada al maestro César Bolaños. Inédita [hecha para la Biblioteca Nacional del Perú, transcripción proporcionada por Marino Martínez].
- Maúrtua, José Luis 2007. Datos biográficos. Orquesta Sinfónica Nacional, 21 de septiembre de 2007, comunicación electrónica.
- Maúrtua, José Luis 2008. <http://www.mus.cmich.edu/faculty/jose-luis_maurtua.htm>, 22.4.2008.
- Mayer-Serra, Otto 1984 [1950]. Panorama de la música hispanoamericana (esbozo interpretativo). En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. 56–91.[*Enciclopedia de la música*, tomo II, Editorial Atlante, México, 1950.]
- Mazzini, Marco 2008. Marco Mazzini. Datos biográficos. <<http://www.clariperu.org/mazzini/BIO.html>>, 8.10.2008.
- McGraw, Andrew Clay s.a. Balinese Musik Kontemporer: An Other Avant-Garde. <http://facultystaff.richmond.edu/~amcgraw/writing/other_avant_garde.pdf>, 6.6.2008.
- Mendoza, Vicente T. 1984 [1938]. Música precolombina en América. En: *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García, ed. La Habana: Editorial Arte y literatura. 203–223. [En *Boletín Latino Americano de Música*, tomo IV, Bogotá, octubre de 1938.]
- Merino Montero, Luis 2006. Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena. *Revista musical chilena* 60(205), 26–33. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902006000100002&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790, 6.9.2006.
- Meza, Luis Antonio 1996a. La Sinfónica en tres movimientos (primera parte). *La casa de cartón de OXY*, segunda época, 8, 50–57.
- Meza, Luis Antonio 1996b. La Sinfónica en tres movimientos (segunda parte). *La casa de cartón de OXY*, segunda época, 9, 58–65.
- Meza, Luis Antonio 1997. La Sinfónica en tres movimientos (tercera parte). *La casa de cartón de OXY*, segunda época, 10, 64–71.
- Meza, Luis Antonio 1999. Catálogo de obras. En: *Compositores Peruanos del Siglo XX – N° 6. Luis Antonio Meza*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios,

Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Meza, Luis Antonio 2009. Composiciones y trabajos musicales diversos del maestro Luis Antonio Meza C. Inédito. Comunicación personal por correo electrónico, 14.7.2009.

Middleton, Richard y Peter Manuel 2008. Popular Music. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>>, 15.6.2008.

Ministerio de Educación Pública, Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, Servicio Musicológico, Lima, Perú. 1966. *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. 53 piezas transcritas de grabaciones tomadas directamente en el lugar, con su letra y glosas. Lima: Casa Mozart.

Monelle, Raymond 1997. Scottish Music, Real and Spurious. En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 87–110.

Montero, Maritza 1990. Autoimagen de los venezolanos: lo negativo y lo positivo. En: *Buscando América Latina. Identidad y participación psicosocial*. Horacio Riquelme U., ed. Caracas: editorial Nueva Sociedad. 45–56.

Moreno, Carina 1998. Los jóvenes compositores. “Vivo de la música” dice Sosaya. *El Comercio*, Lima, 24.02.1998.

Moscoso, Rafael 2009. Datos biográficos y lista de obras. Comunicación personal por correo electrónico, 5.07.2009.

Muñoz-Nájjar, Teresina 2003. Música Resurrecta. Javier Echeopar resucita música de Matías Maestro y anuncia concierto en el Cementerio. *Caretas*, edición No. 1759, 13.2.2003. <<http://www.caretas.com.pe/2003/1759/secciones/cultural.phtml>>, 5.3.2003.

Músicaperuana.com 2006. Teófilo Álvarez Dávila. <<http://www.musicaperuana.com/espanol/cancion.htm>>, 20.10.2006.

Núñez Allauca, Alejandro 1969. Entrevista en el programa Música en el Perú, producido por la Casa de la Cultura del Perú y transmitido por Radio Nacional. Copia de la grabación original proporcionada por Luis Alvarado.

Núñez, Evelyn 2006. Expedientes de sonido. Archivos fonográficos del estado. *Gaceta cultural del Perú* (Lima) 17, 23.

- Nyman, Michael 1999 [1974]. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ñopo, Víctor Hugo 2005. <<http://www.vivaceperu.com/>>, 8.10.2005.
- Oblitas, Miguel s.a. <<http://www.geocities.com/oblitasmusica>>, 22.10.2005.
- Oblitas, Miguel 2008. <<http://migueloblitas.blogspot.com/>>, 5.5.2008.
- Ochoa, Luis Edmundo 2008. Comunicación personal por correo electrónico, 15.2.2008.
- OEA 1968. Documento oficial de la OEA, OEA/Ser.D/V.17-68, *Acuerdo entre el Consejo de la Organización de Estados Americanos y el Consejo Interamericano de Música (CIDEM)*. Washington, D.C.: Unión Panamericana. Manuscrito.
- OEI (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura) 2002. *Informe sobre el Sistema Nacional de Cultura de Perú*. Rosas Moscoso, Fernando et al., editores. CD-ROM: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) 2002, ISBN: 84-7666-147-9. <<http://www.campus-oei.org/cultura/peru/>>.
- Olsen, Dale A. 2000a. The Distribution, Symbolism, and Use of Musical Instruments. En *The Garland Handbook of Latin American Music*. Olsen, Dale A. y Sheehy, Daniel E. 2000 (editores). 28–42. New York: Garland Publishing, Inc.
- Olsen, Dale A. 2000b. Music of Immigrant Groups. En: *The Garland Handbook of Latin American Music*. Olsen, Dale A. y Sheehy, Daniel E. 2000 (editores). 83-91. New York: Garland Publishing, Inc.
- Olsen, Dale A. 2000c. The Music of South America. En: *The Garland Handbook of Latin American Music*. Olsen, Dale A. y Sheehy, Daniel E. 2000 (editores). 194–200. New York: Garland Publishing, Inc.
- Oramo, Ilkka 1997. Beyond Nationalism. En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 35–43.
- Orquesta Sinfónica Nacional, Lima, Perú 1992. Relación de obras musicales del archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional sobre compositores peruanos de acuerdo al inventario terminado en diciembre de 1992. Fotocopia del manuscrito.

- Orrego-Salas, Juan 1993 [1977]. Técnica y estética. En: *América Latina en su música*. Isabel Aretz, ed. México d.f. – París: siglo veintiuno editores, s.a. de c.v. – Unesco. 174–198.
- Osorio Fernández, Javier 2005. Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena. *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL*. Buenos Aires. <www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/actasautor1.html>, 6.10.2006.
- Pacheco de Céspedes, Luis s.a. Catálogo de obras. Manuscrito. Archivo privado de Elsa León.
- Padilla, Alfonso 1994. Taide- ja kansanmusiikin vuorovaikutuksesta Latinalaisessa Amerikassa. En: *Myytti – maailmojen kaiku*. Helsinki: Helsinki Filharmonia. 59–68.
- Padilla, Alfonso 1995. *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Acta Musicologica Fennica 20.
- Padilla, Alfonso 1998. Perulaisen taidemusiikin kehityslinjoja 1900-luvulla – nationalismista uusnationalismiin. En: *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Ed. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 230–240.
- Padilla, Alfonso 2000. *Opa opa, siku ja samba. Latinalaisen Amerikan kansanmusiikki laulun ja sävelin*. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Padilla, Alfonso 2006. Comunicación personal a la autora, Helsinki.
- Padilla, Alfonso 2008. Comunicación personal, Helsinki, 15.2.2008.
- Padilla Benavides, Abraham 2008. Datos biográficos. <<http://www.edmusicam.cl/apadilla2.htm>>, 22.4.2008.
- Pajuelo, Camilo 1997a. La guitarra en el Perú. Octavio Santa Cruz y un importante proyecto de investigación. *Intensidad y Altura*. Revista de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música (Biblioteca Nacional, Lima) I(1), 34–39.
- Pajuelo, Camilo 2005. *Raúl García Zárate. Fundamentos para el estudio de su vida y obra*. Tesis de maestría, Universidad de Helsinki.

- Pakkasvirta, Jussi; Teivainen, Teivo 1995. Latinalaisamerikkalaisen nationalismin myöhäismodernit haasteet. *Kosmopolis* 25 (3)/95, 5–18.
- Pakkasvirta, Jussi 1996. *Nationalism and continentalism in Latin American History*. Helsinki: Institute of Development Studies, University of Helsinki.
- Pasler, Jann 2006. Postmodernism. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40721>>, 27.6.2006.
- Paz Soldán, Edmundo 2002. Reseñas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVIII, 55, 272–273.
- Peñaloza, René 2002. Rodolfo Holzmann. Catálogo de obras. En: *Compositores peruanos del siglo XX: Rodolfo Holzmann*. Editor: José Quezada Machiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Peñín, José 2003. Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana. *Latin American Music Review* 24(1), 62–94.
- Peredo, César 2005. Datos biográficos. <www.cesarperedo.com>, 11.10.05.
- Petrozzi-Stubin, Clara 2001. *Latinalaisamerikkalainen modernismi ja uusi nationalismi: Edgar Valcárcel*in Homenaje a Stravinsky. Tesis de maestría. Helsinki: Universidad de Helsinki, Instituto de investigación de las artes, musicología.
- Petrozzi-Stubin, Clara 2002. Nacionalismo, modernismo y uso del folklore en el *Homenaje a Stravinsky* de Edgar Valcárcel. *Conservatorio* 9-10, 10–32.
- Petrozzi-Stubin, Clara 2006. Modernismo e influencia de la música popular: Tres obras orquestales de Celso Garrido-Lecca. *Conservatorio* 14, 22–33.
- Petrozzi, Clara 2009. Catálogo de obras peruanas para orquesta desde 1821. <http://sites.google.com/site/clarapetrozzi>, 10.05.2009.
- Pinilla, Enrique 1966. La música contemporánea en el Perú. *Fanal* XXI (79), 17–23.
- Pinilla, Enrique 1969. Música de Vanguardia en Lima. *Expreso*, Lima, 5.3.1969.
- Pinilla, Enrique 1980. Informe sobre la música en el Perú. En: *Historia del Perú*. Vol. IX. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 363–676.

- Pinilla, Enrique 1985. La música en el siglo XX. En: Bolaños et al: *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 125–213.
- Plasencia, Edgardo 2009. Biography. Compositions. Comunicación personal por correo electrónico, 13.07.2009.
- Podestá, Guido A. 1994. *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Berkeley: Latinoamericana Editores, 211–212.
- Posada, Andrés 2004. La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia. En línea: <http://www.colegiocompositores-la.org/articulo.asp?id=61&nom=Andr%E9s&ape=Posada>, visitado el 19.7.2007.
- Pozzi Escot, Olga 2008. <http://www.sonicdesign.org>, visitada el 15.03.2008.
- Presente* 1956 s.n. Estreno “Ensayo 1956”. 7 de diciembre de 1956.
- Pulgar Vidal, Francisco; Campos, José Carlos 1998. Creación musical en el Perú. Diálogo de los compositores FPV y JCC. *Intensidad & Altura* (Lima) I(1), 52–65.
- Quezada Macchiavello, José 1985. La música en el virreinato. En: Bolaños, César; Estenssoro, Juan Carlos; Iturriaga, Enrique; Quezada Macchiavello, José; Pinilla, Enrique; Romero, Raúl. *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. 65–102.
- Quezada Macchiavello, José 1999a. Enrique Pinilla. *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX No. 1*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2–4.
- Quezada Macchiavello, José 1999b. Enrique Iturriaga. *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX No. 2*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2–7.
- Quezada Macchiavello, José 1999c. Celso Garrido-Lecca. *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX No. 3*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Quezada Macchiavello, José 1999d. César Bolaños. *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX No. 7*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quezada Macchiavello, José 1999e. Luis Antonio Meza. *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX No. 6*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quezada Macchiavello, José 2000. Andrés Sas. *Compositores peruanos del siglo XX 8*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quezada Macchiavello, José 2000a. Armando Guevara Ochoa. *Compositores Peruanos del siglo XX. 9*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quezada Macchiavello, José 2001. *Los Compositores de la Catedral de Lima y su Música*. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú, y Proyecto Laudate.
- Quezada Macchiavello, José 2002. Rodolfo Holzmann. *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quezada Macchiavello, José 2002a. Las composiciones de Consuelo Leví de Stubbs. *Ensamble Año 7 / No.3 / 2002*, 11–12.
- Quezada Macchiavello, José 2008. En Lima Norte, al desarrollo económico le sigue el cultural. *Peru21.com*, 13.09.2008. <<http://peru21.pe/impres/ noticia/jose-quezada-lima-norte-al-desarrollo-economico-le-sigue-cultural/2008-09-11/224373>>, 29.07.2009.
- Radio Filarmonía 2005. Archivo del año 2005. <http://www.filarmonia.org/index.php?option=com_content&task=view&id=291&Itemid=79>, 14.3.2007.
- Radio Nacional 2005. <<http://www.radionacional.com.pe/>>, 26.9.05.

- Ráez Retamozo, Manuel 1993. Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa). En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl R. Romero, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina. 253–297.
- Raygada, Carlos 1956–57. Guía Musical del Perú. 1ª. Parte. *Fénix* (Biblioteca Nacional, Lima) 12, 3–77.
- Raygada, Carlos 1963. Guía Musical del Perú. 2ª parte. *Fénix* (Biblioteca Nacional, Lima) 13, 1–82.
- Raygada, Carlos 1964. Guía Musical del Perú (parte final). *Fénix* (Biblioteca Nacional, Lima) 14, 36–43.
- Revista Musical Chilena 2001. Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca. *Revista musical chilena* 55 (196), 27–32. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019600002&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790. Citado 24 Agosto 2005.
- RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) 2006. *How to write about music. The RILM manual of style*. James R. Cowdery, editor. Nueva York: Répertoire International de Littérature Musicale.
- Rodríguez, Pedro 2008. Pedro Manuel Rodríguez Chirinos. <http://www.britanico.edu.pe/cultural/texto_cultural.aspx?id=332&id_sub=1>, 7.10.2008.
- Rodríguez Escalante, Diana 2009. Datos biográficos. Comunicación personal por correo electrónico, 13.07.2009.
- Rolle, Claudio 2002. La "Nueva Canción Chilena", el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>, 24.3.2005.
- Romero, Raúl 1985. La música tradicional y popular. En: Bolaños et al. *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica. 215–283.
- Romero, Raúl 1993. Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú. En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl R. Romero, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina. 21–60.

- Romero, Raúl 2000. Peru. En: *The Garland Handbook of Latin American Music*. Olsen, Dale A. y Sheehy, Daniel E. 2000 (editores). 352-375. New York: Garland Publishing, Inc.
- Romero, Raúl 2001. Tragedies and Celebrations: Imagining Foreign and Local Scholarships. *Latin American Music Review* 22(1), 48–62.
- Salmenhaara, Erkki 1978. Kansanmusiikin käytöstä uudessa suomalaisessa taidemusiikissa. *Musiikki* 4, 211–226.
- Sánchez, Luis Alberto 1990. Noticias previas. En: D'Harcourt, Raoul y Marguerite: *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: OXY. ix–xii.
- Sánchez Fuarros, Íñigo 2005. Timba, rumba y la “apropiación desde adentro”. *Trans Revista Transcultural de Música* 9. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/fuarros.htm>>, 13.07.2007.
- Sánchez Málaga, Armando 1994. La música en el Perú. En: Curatola Petrocchi, Marco: *Historia y Cultura del Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Sánchez Málaga, Armando 2001. *Aportes para un balance de la Educación Musical en el Perú*. Serie “Educación Musical” número 2. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez Pereda, Alberto 1999. Catálogo de obras de Enrique Pinilla Sánchez Concha. *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX No. 1*. Editor: José Quezada Macchiavello. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú. 5–7.
- Sánchez Pereda, Alberto 1999a. Catálogo de obras y Catálogo de estudios musicológicos. En: Valcárcel, Edgar. *Enrique Pinilla. Hombre y artista*. Lima: Universidad de Lima. 235–267.
- Santamaría Delgado, Carolina 2007. El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review* 28(1), 1–23.
- Sas Orchassal, Andrés 1971. *La música en la catedral de Lima durante el virreinato. Primera parte: historia general*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Casa de la cultura del Perú. [Serie completa 3 tomos.]

- Schumacher, Federico 2003. La música electroacústica en América Latina. CECh: Comunidad Electroacústica de Chile. <<http://www.federicoschumacher.cl/-Txt.htm>>.
- Schumacher, Federico 2003. La musique electroacustique en Amerique Latine. Mémoire de DEM en Composition Electroacustique. Ecole National de Musique de Pantin. <<http://www.federicoschumacher.cl/-Txt.htm>>.
- Seeger, Anthony 2000a. Musical Genres and Contexts. En: *The Garland Handbook of Latin American Music*. Olsen, Dale A. y Sheehy, Daniel E. (editores). 43–53. New York: Garland Publishing.
- Seeger, Anthony 2000b. Social Structure, Musicians, and Behavior. En: *The Garland Handbook of Latin American Music*. Olsen, Dale A. y Sheehy, Daniel E. (editores). 54–65. New York: Garland Publishing.
- Seeger, Anthony 2000c. Musical Dynamics. En: *The Garland Handbook of Latin American Music*. Olsen, Dale A. y Sheehy, Daniel E. (editores). 66–77. New York: Garland Publishing.
- Silva, Fabián 2009. Currículo y obras. Comunicación personal por correo electrónico, julio de 2009.
- Slonimsky, Nicholas 1945. *Music in Latin America*. New York: Crowell Company.
- Smith, Carelton Sprague, M.Romro (editores) 1957. Edgar Valcárcel. *Composers of the Americas*. Washington, DC: Pan American Union. Vol.17, 113–120.
- Sociedad Filarmónica de Lima 2002. Programa de mano del concierto de gala por el 95 aniversario, 24.08.2002.
- Sosaya Wekselman, José s.a. Catálogo de Obras de José Sosaya Wekselman. <<http://cultura.rcp.net.pe/musica/clasica/compoperu/obrasosaya.shtml>>, 5.5.2002.
- Spitzer, John y Neal Zaslaw. Orchestra. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20402>>, 3.11.2008.
- Stevenson, Robert 1960 [1959]. *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union.

- Sutherland, Roger 1994. *New Perspectives in Music*. London: sun tavern fields. ISBN 0-9517012-6-6.
- Tamayo Herrera, José 1980. El indigenismo artístico. En: *Historia del indigenismo cuzqueño. Siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 268–275. Consultado en: Cornejo, Marcela 2008. Procesos iniciales de la identidad musical en el Cusco. <<http://canteradecanterurias.blogspot.com/2008/01/procesos-iniciales-de-la-identidad.html>>, 24.2.2008.
- Tarasti, Eero 1994. Mitä olemme velkaa Latinalaiselle Amerikalle? En: *Myytti – maailmojen kaiku*. Helsinki: Helsinki Filharmonia. 54–58.
- Tarasti, Eero 1998. Sibelius ja postkolonialistinen musiikkitie. En: *Sävelten sankareita*. Porvoo: WSOY. 138–195.
- Tarazona, Federico 2005. <<http://www.federicotarazona.com/>>, 8.10.2005.
- Teatro Nacional Sucre 2007. Leopoldo La Rosa Urbani. Recital de órgano. <<http://www.teatrosucre.com/calendario/obra.php?id=341>>, 31.3.2007.
- Tello, Aurelio 1998. *Música barroca del Perú. Siglos XVII-XVIII*. Lima: Asociación Pro Música Coral – AFP Integra.
- Tello, Aurelio 2001. Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista musical chilena* 55(196), 7–26. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019600001&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790, 29.8.2005.
- Tello, Aurelio 2002. Tarnawiecki, Douglas. En: Casares Rodicio, Emilio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 10, 175.
- Tello, Aurelio 2004. Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero* 44, 212–239.
- Tello, Aurelio 2006. The Living Composers Project. Tello, Aurelio. <<http://composers21.com/compdocs/telloa.htm>>, 09.10.2006.
- Turner, Mark 1997. *From Two Republics to One Divided. Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru*. Durham: Duke University Press.

- Tupayachi, Theo 2004. Los himnos católicos quechuas en el Cusco. *Revista musical Ensemble* IV(3), publicado el 05.07.2008. <<http://circomper.blogspot.com/>>, 20.7.2008.
- Tupayachi, Theo 2008. Datos biográficos. Comunicación personal por correo electrónico.
- Tupayachi, Theo 2009. La orquesta sinfónica juvenil del Cusco. *Runa rachachiy, revista electrónica virtual* 2009. <<http://alberdi.de/Orqsinfjuvcusco,17.04.09.pdf>>, 06.06.2009.
- Turino, Thomas 2003. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review* 24(2), 169–209.
- Tyrrell, Sarah 2008. M. Camargo Guarnieri and the Influence of Mário de Andrade's Modernism. *Latin American Music Review* 29(1), 43–63.
- Ulloa, Nayo 2008. Datos biográficos de Jaime Díaz Orihuela. <<http://www.nayoulloa.com/numachu.html>>, 30.1.2008.
- Unesco 2008. Peru: Unesco culture sector. <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=15264&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=205.html>, 8.10.2008.
- Valcárcel, Edgar 1965. Estado Actual de la Composición Musical en el Perú. *Cultura y Pueblo* (Lima) II(7/8), 44–45.
- Valcárcel, Edgar 1994. Tradición y modernidad en la música peruana. *Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*. David Sobrevilla y Pedro Belaúnde M. (ed). Lima: Epígrafe S.A. 121–135.
- Valcárcel, Edgar 1998. Entrevista hecha por Clara Petrozzi-Stubin en Lima, 14.01.1998.
- Valcárcel, Edgar 1998b. Catálogo. Manuscrito, fotocopia.
- Valcárcel, Edgar 1998c. Curriculum Vitae. Fotocopia.
- Valcárcel, Edgar 1999. *Enrique Pinilla: Hombre y Artista*. Lima: Universidad de Lima.
- Valcárcel, Edgar 1999b. Comunicación personal por telefax, 11.01.1999.

- Valcárcel, Edgar 2002. Tello, Aurelio. En: Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10, 257–259.
- Valcárcel, Edgar 2002a. Valcárcel Caballero, Theodoro. En: Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10, 627.
- Valcárcel, Edgar 2002b. Valderrama, Carlos. En: Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10, 633.
- Valcárcel, Edgar 2003. Comunicación personal a la autora, Lima.
- Valdez Pallete, Luis 2006. Dante Valdez. <<http://www.redperuana.com/cultura/musica/DanteValdez.asp>>, 16.10.2006.
- Valdez Pallete, Dante 2008. Biografía. <<http://dantevaldez.blogspot.com/search/label/Biografía>>, 23.10.2008.
- Valencia Chacón, Américo 2006. *Música clásica puneña. Música tradicional, popular y académica del altiplano peruano*. Puno: Gobierno Regional Puno.
- Varios 1986. Walter Casas. *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú: Siglos XV-XX*. Lima: Editorial Milla Batres.
- Vásquez Rodríguez, Chalena 1982. *La práctica musical de la población negra en Perú*. La Habana: Casa de las Américas.
- Vásquez Rodríguez, Chalena 2006. Fuga de sonidos. Archivos musicales que se fueron. *Gaceta cultural del Perú* (Lima) 17, 24–25.
- Vega, Carlos 1997. Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista musical chilena* 51(188), 75–96. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790, 6.11.2004.
- Vega Salvatierra, Zoila 2001. *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX*. Arequipa: Editorial UNSA.
- Vega Salvatierra, Zoila 2006. Lista de partituras de música peruana que se encuentran en el archivo de la Orquesta Sinfónica de Arequipa (OSA). Comunicación personal por correo electrónico.

- Vega Salvatierra, Zoila 2006a. El *Invitatorio Fúnebre* de Florentino Díaz. *Conservatorio* 14, 34–45.
- Veniard, Juan María 1986. *La Música Nacional Argentina. (Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Vila, Pablo 1996. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música* 2 (artículo 14, 1–31). <<http://www.sibetrans.com/trans/>>, 30.10.2008.
- Villanueva, Carlos 2002. Chirimía. En: Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3, 662–663.
- Villavicencio Grossmann, Jorge 2008. Jorge Villavicencio Grossmann, composer. <<http://www.shadowofthevoices.com/>>, 7.5.2008.
- Vinton, John 1974 (ed). Valcárcel, Edgar. *Dictionary of Contemporary Music*. New York: E.P. Dutton & Co. 790.
- Vogt, Hans 1982 [1972]. *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart: Reclam. ISBN 3-15-010203-0.
- Whittall, Arnold 1997. Personal Style, Impersonal Structure? Music Analysis and Nationality. En: *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä, ed. Hamburg: von Bockel. 17–25.
- Witcombe, Christopher L.C.E. 2000. *Modernism*. <<http://witcombe.sbc.edu/modernism/roots.html>>, 1.10.2007. [Artículo aparecido originalmente en What is Art?...What is an Artist? (1997) <<http://www.arthistory.sbc.edu/artartists/artartists.html>>].

ANEXOS

Anexo 1. Composiciones peruanas para orquesta 1945–2005.

Anexo 2. Catálogo de compositores peruanos activos entre 1945 y 2005.

ANEXO 1. Composiciones peruanas para orquesta 1945–2005

El criterio principal es que sean obras originales para orquesta compuestas en el Perú en el período estudiado, u obras de compositores peruanos residentes en el extranjero, en orden alfabético por autores.

Existen numerosas obras de las cuales no se conoce el año de composición. En ese caso, se han dejado aquellas cuyo compositor estaba vivo en el período estudiado, y se puede asumir que haya podido estar en actividad.

El catálogo incluye obras con solista o solistas y/o coro, y algunas obras escénicas como ballet, zarzuelas y ópera y música religiosa. No se incluye orquestaciones de terceros, pero sí versiones orquestales de obras hechas por el mismo compositor, y diversas versiones de la misma obra, si existen datos sobre ellas.

El signo “?” indica falta de datos o duda sobre el dato. En la columna **“partitura (localización, edición)”** se indican los lugares (archivos, bibliotecas) donde se encuentra la obra. Las ediciones se citan con la abreviatura “Ed.” y el nombre de la editorial. En el caso de compositores vivos, no se ha indicado específicamente la localización de sus archivos personales.

Bajo la columna **“fuente”** se indica dónde se ha obtenido datos sobre la existencia de la obra; el término “CPS” indica que la partitura se encuentra en el archivo personal de la autora. En caso de que la obra sea mencionada en varias fuentes, se cita al menos una de ellas.

Existen numerosas obras compuestas después de 2005, que se pueden consultar en Petrozzi-Stubin (2009), en Circomper (2008) o en las páginas propias de los compositores.

MÚSICA PERUANA PARA ORQUESTA 1945–2005, POR COMPOSITORES

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuelle
Aguilar, Luis David (1950)	<i>Grito</i>		Pinilla 1980, 609
	<i>Mundo Nuevo</i> para orq. de cámara y coros		Pinilla 1980, 609
	<i>El pájaro azul</i> , suite sinfónica		Pinilla 1985, 198
	Estudio orquestal (1969)		Pinilla 1985, 207
Alarco, Rosa (1913-1980)	<i>Jarana criolla</i> (Suite sobre temas criollos, 1964)		Pinilla 1980, 602
	<i>Retablo de la pasión</i> , orq. de cuerdas, flautas y coro (1975)		Pinilla 1980, 602
Álvarez Álvarez, Teófilo (1944)	<i>El diablo también come uvas</i> , obra incidental para teatro (1969)		Álvarez 2007
	<i>El crucificado</i> (1970), de la música incidental para la obra de Carlos Solórzano		Pinilla 1985, 207
	<i>Canción de cuna</i> para cuerdas		Álvarez 2007

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	<i>Danza épica</i> para cuerdas		Álvarez 2007
	<i>Preludios personales</i> para cuerdas		Álvarez 2007
	<i>Festejo</i> (1972)	OSN 007	Pinilla 1985, 198; OSN 1992
	<i>Paisaje (homenaje a Debussy)</i> orq. de cuerdas (1983)	OSN 008, incompleto	Pinilla 1985, 198; OSN 1992
	<i>El Cid</i> , suite sinfónica (1982)		Pinilla 1985, 198
	<i>Pakatnamú</i> (1982)		Pinilla 1985, 198
	<i>Truxillo</i> , suite sinfónica		Álvarez 2007
	Concertino para piano y orquesta (1972)		Pinilla 1985, 198
	Concertino para guitarra y orquesta (1981)		Pinilla 1985, 198
	<i>Marcha</i> (1988)	OSN 009, incompleto	OSN 1992
	<i>El alcatraz</i>	OSN 010	OSN 1992
	<i>Los heraldos negros</i>	OSN 011	OSN 1992
	<i>Oda a Mariátegui</i> (1994)	OSN 012	OSN 1992
	<i>Fantasia española</i> (1994)		Álvarez 2007
	<i>La muerte en un beso</i> , música para ballet		Álvarez 2007
	<i>Himno a los antepasados</i> , homenaje a la China milenaria		Álvarez 2007
	<i>Suite clásica</i> , homenaje a Mozart		Álvarez 2007
	<i>Preludio festivo</i> (2004)		Álvarez 2007
	<i>Elementos</i> (2005)		Álvarez 2007
	<i>Salmodia para orquesta</i> (2005)		Álvarez 2007
	<i>Ariana</i> para cuerdas (2005)		Álvarez 2007
	<i>Chicha piurana</i>	OSA, incompleto	Vega 2006
	<i>Marinera trujillana</i>	OSA	Vega 2006
	<i>Soldado soy</i> , polka	OSA	Vega 2006
Álvarez Dávila, Teófilo (1915-1991)	obra sinfónica sin título		www.musicaperuana.com
	<i>Pequeña sonatina</i> para fagot y orquesta (1988)		www.musicaperuana.com
	<i>Remembranza española</i> para fagot y orquesta, también versión para violín		www.musicaperuana.com
Arias, Clotilde de (1901–1959)	<i>Huiracocha</i> para voz y orquesta	ed.Filarmonika www.filarmonika.com	
Arrisueño, José María	<i>Misa de la Virgen del Perpetuo Socorro</i>	OSA	Vega 2006
Asato, Pedro Seiji (1940)	<i>Ultrafanía</i> para orq. de cuerdas y percusión (1972)		Pinilla 1985, 197
	<i>Preludio y Ricercare</i> (1979)	CNM 13, OSN 004	Pinilla 1985, 197
	<i>Martínez de Compañón</i> , suite sinfónica (1983)	CNM 13	Pinilla 1985, 197
	<i>Proteo</i> , transformaciones de un tema de Enrique Iturriaga, para orq. de vientos y percusión (1989)		Asato s.a.
	<i>Cosmogénesis</i>		Pinilla 1980, 607
	<i>Segismundo</i> , ópera (1981)	CNM 13	CNM, 13

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
Ayarza, Rosa Mercedes (1881-1969)	<i>El Picaflor</i> , lied para soprano coloratura y orquesta	OSN 023	Raygada 3, 43 Peñaloza s.a.
	<i>Si mi voz muriera en tierra</i> para tenor y orquesta		Raygada 3, 43
	<i>Plegaria</i> para tenor y orquesta		Raygada 3, 43
	<i>Crucifixus</i> para contralto y orquesta		Raygada 3, 43
	<i>Surrexit Christus!</i> solistas, coro mixto y orquesta		Raygada 3, 43
	<i>Mi bandera</i> , coro y pequeña orquesta		Raygada 3, 43
	<i>Himno del II Congreso Panamericano de Mujeres</i> , coro y orquesta		Raygada 3, 43
	<i>Himno de la Sociedad "Entre Nous"</i> , coro y orquesta		Raygada 3, 43
	<i>Himno de "el Hogar de la Madre"</i> , coro y orquesta		Raygada 3, 43
	<i>Soy peruana- marinera</i> para voz y orquesta	OSN 021 incompleto	OSN 1992
	<i>Triste y tondero</i> para voz y orquesta	OSN 022 sin partitura	OSN 1992
Ballón Farfán, Benigno (1892-1957)	<i>Melgar</i>	OSN 024	OSN 1992
Ballón, Juan Francisco (?)	<i>Huañimban</i> , poema sinfónico	OSN 025	OSN 1992
Béjar Pacheco, Mariano (1893-1969)	Poema sinfónico <i>Amazonas</i>		Pinilla 1985, 157
	ópera <i>Melgar</i>		Pinilla 1985, 157
	ópera <i>El pueblo del Sol</i>		Pinilla 1985, 157
Belaúnde Moreyra, José (1930)	Cuatro minués	Minuetto No. 1, OSN 026	Pinilla 1980, 572 OSN 1992
Bernal Vilca, Carlos David	<i>Danza andina</i> (1992)		Bernal 2007
	<i>The First Green Ray</i> (2001)		Bernal 2007
	<i>Voyage</i> (1997)		Bernal 2007
	<i>Vilcabamba</i> (1993)		Bernal 2007
	<i>There's No Truth Without You</i> para soprano y orquesta (2001)		Bernal 2007
Betancourt Pagaza, Jorge (?)	<i>Gestación</i> , parte I	OSN 028 incompleto	OSN 1992
Bolaños, César (1931)	<i>Ensayo 1956</i> para orquesta de cuerdas	CNM, 19 (con el nombre de <i>Toccata 1956</i>)	Pinilla 1985, 192
	<i>Homenaje al Cerro San Cosme</i> (1957)		Pinilla 1985, 192
	<i>Cantata solar</i> orq. coro, solistas y cinta, texto Raquel Jodorowsky (1963)		Pinilla 1980, 592
	<i>Ñacahuasu</i> 21 instrumentos, recitador, ampliación, iluminación; texto: diario Che Guevara (1970); estreno 1971		Bolaños 1999
	<i>Ayacucho</i> (1974)		Pinilla 1985, 208
Bonilla, Benjamín (1973)	Concierto para clarinete y orquesta (2002)		Circomper 2007
	Obertura para soprano y orquesta de cámara (2000)		Circomper 2007
Bracesco, Renzo (1888-1982)	<i>Danza rústica</i>		Raygada 1, 65
	<i>Idilio</i>		Raygada 1, 65
	<i>Adagio espressivo</i>		Raygada 1, 65
	Divertimento para cuerdas, fl. cl.	CNM, 20	CNM, 20
	<i>Atahualpa</i> , ópera en tres actos, libreto de Luigi Orsini		Raygada 1, 66

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	<i>Rondo sinfónico</i>	OSN 029	OSN 1992
	<i>Preludio romántico</i>	OSN 030	OSN 1992
Caballero, Policarpo (1901-1973)	<i>Ito-krosnipa</i> , ópera		Pinilla 1985, 158
	Poema sinfónico <i>Condemayta</i>		Anónimo 1985
	Poema sinfónico <i>Sumaq Llaqui</i>		Anónimo 1985
Campos, José Carlos (1957)	<i>Introitus-Elegía</i> para cuerdas (1983) en homenaje a los caídos en las Malvinas	CNM, 21	CNM 21
	<i>Danza rústica</i> (1983)	CNM, 22 OSN 031. Ed. Filarmonika	CNM, 22 OSN 1992
	<i>Preludio</i> (1984)	OSN 032 incompleto	Campos y Pulgar Vidal 1997, p. 65; OSN 1992
	<i>Fanfarria festiva</i> (1990)		Campos y Pulgar Vidal 1997, p. 65
	<i>Danza festiva</i> (1991) cuerdas	CNM, 21. Ed. Filarmonika	CNM, 21
	<i>Abismos</i> para corno y orquesta (1994)		Campos y Pulgar Vidal 1997, p. 65
	<i>Cuadros Fantásticos Andinos</i> (1998-2001)		CPS
Carpio, Roberto (1900-1986)	<i>Tres estampas arequipeñas</i>	CNM, 23	CNM, 23
	<i>La cristalina corriente</i> orq. cámara	CNM, 23	CNM, 23
	<i>Apunte de Jarana</i>	CNM, 24	CNM, 24
Casas Napán, Walter (1938)	<i>Introducción a la Marinera</i> (cuerdas)(1973)		Pinilla 1985, 196
	<i>Simón Bolívar</i> para solistas, coro y orquesta		Pinilla 1985, 196
	<i>Anta Karana</i> para órgano electrónico y cuerdas (1973)		Pinilla 1985, 196
Cubillas, Oscar (1938)	<i>Atlántida</i>		Pinilla 1985, 196
Cuentas, Sadiel (1973)	<i>Crónica del Verano</i> (cuerdas, 2000)		Circomper 2008
	Primera sinfonía (2001)		Circomper 2008
	<i>Dos poemas de Jorge Eduardo Eielson</i> para coro mixto y orquesta (2002)		Circomper 2008
	Variaciones concertantes para piano, clarinete y orquesta (concertino didáctico, 2003) o Cadenza, introducción y allegro		Circomper 2008
Chávez Aguilar, Pablo (1899-1950)	<i>Himno de los aviadores</i>	CNM, 27	CNM, 27
	<i>Oremus pro Pontifice</i> a tres voces mixtas y orquesta (a S.S. Pio XII)		Raygada 2, 13
	<i>Oremus pro Antistite</i> a tres voces mixtas y orquesta (a S.E.Mons. Pedro Pascual Farfán, Arzobispo de Lima)		Raygada 2, 13
	<i>Gloria in excelsis Deo!</i>	CNM, 27	CNM, 27
	<i>Tengo dentro del alma</i>	CNM, 28	CNM, 28
	<i>La Regina in berlina</i> , opereta bufa		Pinilla 1985, 154
Chipoco de Martens, Hilda (?)	<i>Rapsodia peruana – costa, sierra y selva</i> para piano solista y orquesta	OSN 035	OSN 1992
Dasa, Haladhara (Carlos Ordóñez, 1958)	<i>Tópicos de meditación</i> (2005)	CPS	partitura enviada por el compositor
Delgado Aparicio, Jaime	<i>Evocación</i> , suite: Preludio – Imperio –		Pinilla 1980, 608

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
(1943- ?)	Conquista – Virreinato – República		
Díaz Orihuela, Jaime (1926)	<i>Lírica</i>		Pinilla 1980, 603
	<i>Rapsodia arequipeña</i> pf y orq		Pinilla 1980, 572
	<i>Adagio para una danzante</i>	OSA	Vega 2006
	<i>Tusuy</i> , danza sinfónica	OSA	Vega 2006
	<i>Misa jubilar</i> para coro y orquesta		Ulloa 2008
	<i>Cantata para la ciudad caudillo</i> para coro, vientos, percusión y solistas		
Fava Ninci, Enrique (1883-1949)	Suite <i>Visiones</i> : Tanagra moderna – Ensueño – Siesta en Estambul		Raygada 2, 21
	Himno <i>Ayacucho</i>		Raygada 2, 21
	<i>Marcha de los Embajadores</i>		Raygada 2, 21
	Obertura <i>Alfonso Ugarte</i>		Raygada 2, 21
	<i>Serenata española</i>		Raygada 2, 21
	<i>La cadena de Huáscar</i> , ballet sobre motivos incaicos		Raygada 2, 21
	<i>Gente de feria</i> , suite		Raygada 2, 21
	<i>Tre lettere musicali a m'Amour</i> canto y orquesta, texto del autor		Raygada 2, 21
	<i>Noite di Maggio</i> canto y orquesta		Raygada 2, 21
	<i>Nuite blanche</i> , canto y orquesta		Raygada 2, 21
	<i>Navidad</i> , escena lírica en 4 fragmentos, para solos ,coro y orquesta (teatro) texto ¿		Raygada 2, 21
	<i>Lucía de Settefonti</i> , crónica medieval boloñesa en varios cuadros, texto G. Zangarini		Raygada 2, 21
	<i>Nuncia</i> , ópera en 3 actos, texto del compositor, tema de G.C. Abba		Raygada 2, 21
	<i>La visión de Viracocha</i> , ballet		Pinilla 1985, 158
Fernández, Fernando	obra para orquesta de cuerdas, sin título (1998)		Fernández 2005
	<i>El Norte del Sur</i> orq. de cámara (2005)		Fernández 2005
	<i>Vibos los llebaron (Vivos los llevaron)</i> (1996) piano y orquesta de cuerdas		Fernández 2005
	<i>Mutatis Mutandis</i> (2002) flauta, oboe y orquesta de cuerdas		Fernández 2005
	<i>Heredad 25'03''</i> (2003) fagot, percusión y cuerdas		Fernández 2005
	<i>El Jardín en las Sombras 5'54''</i> (2003) para fagot, percusión y cuerdas		Fernández 2005
	Concierto Piano & Orquesta 8'27'' (2002)		Fernández 2005
	Concierto Flauta & Orquesta 13'32'' (2002)		Fernández 2005
	Concierto Oboe & Orquesta 10'38'' (2002)		Fernández 2005
	Concierto Clarinete & Orquesta		Fernández 2005
	Concierto Fagot & Orquesta 13'06'' (2003)		Fernández 2005
	Concierto Corno & Orquesta 11'25'' (2003)		Fernández 2005
	Concierto Corno & Orquesta 10'18'' (2003)		Fernández 2005

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	<i>El Norte del Sur</i> Timbal & Orquesta 5'14'' (2004)		Fernández 2005
	<i>El Norte del Sur</i> Fagot & Orquesta 2'28'' (2003)		Fernández 2005
	<i>El Norte del Sur</i> 4'36'' (2003)		Fernández 2005
	Orquesta de Cuerdas / Trompeta Solo & Piano <i>El Norte del Sur</i> 2'43'' (2004)		Fernández 2005
Fiege, Juan (1937)	<i>Recuerdo andino</i> (cuerdas)	OSN 044 incompleto	OSN 1992
	<i>Fantasia</i> para violín y orquesta		Radio Filarmonía
	Rapsodia para violín y piano u orquesta (1992), 4'30''	www.juanfiege.com	www.juanfiege.com
	<i>Encuentro de dos mundos</i> para narrador y cuerdas (1993)	ibid	ibid
	Concierto nro 1 para violín y piano u orquesta (1994)	ibid	ibid
	Concierto nro 2 para violín y piano u orquesta (1999)	ibid	ibid
	<i>Amigo</i> (1999) para canto y orquesta	ibid	ibid
Fischman, Rajmil (1956)	Sinfonía No. 1 (1984) 45'		Fischman
	Adagio for 18 strings (1985) 15'		Fischman
	<i>Magister Ludi</i> (1988) 11' chamber orchestra	Ed. Israel Music Institute 2000	Fischman
Flores C., Juan A.	<i>Renacer (motivo andino)</i>	OSA	Vega 2006
Garrido Lecca, Celso (1926)	Sinfonía I en tres movimientos (1960)	OSN 045	Garrido-Lecca 2003; OSN 1992
	<i>Laudes I</i> (1963)	OSN 047	Garrido-Lecca 2003; OSN 1992
	<i>Elegía a Machu Picchu</i> (1965)	Ed. Abril ediciones musicales, Lima 2001; OSN 046	Garrido-Lecca 2003; OSN 1992 CPS
	<i>Retablos sinfónicos</i> (1980)	CNM 37 OSN 048 sin partitura	Garrido-Lecca 2003; OSN 1992
	<i>Danzas populares andinas</i> (1983) versión orquestal	OSN 049 incompleto	Garrido-Lecca 2003; OSN 1992
	<i>Pequeña suite peruana</i> (1986) para orq. de cuerdas		Garrido-Lecca 2003
	Concierto para chelo y orquesta (1989)	Ed. Abril ediciones musicales, 2001	Garrido-Lecca 2003 CPS
	Concierto para guitarra y cuatro grupos instrumentales (1990)		Garrido-Lecca 2003
	<i>Laudes II</i> (1993) para orq. de cámara		Garrido-Lecca 2003
	<i>Eventos</i> para orq. de cámara (1993)		Garrido-Lecca 2003 CPS
	Sinfonía II <i>Introspecciones</i> (1998-2000)		Garrido-Lecca 2003
	<i>Secuencias vl y orq</i> (2002)		Garrido-Lecca 2003
	<i>Epitafio encendido</i> (2003) narrador y orq.		Garrido-Lecca 2003
	<i>El movimiento y el sueño</i> , música		Garrido-Lecca 2003

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	escénica para 2 narradores, coro mixto, orq. 3 grupos de percusión y cinta magnética (1984, primera versión 1972); texto Alejandro Romualdo		
Garrido Lecca, Gonzalo (1975)	Sinfonietta para orquesta grande (2001)		Garrido-Lecca 2008
Gerdes, Federico (1873-1953)	<i>El canto nuevo</i> , canto con orquesta op.37	CNM 38	CNM, 38
Gervasoni, Antonio (1973)	<i>Icarus</i>		www.vanguardvoices.org/composers.html, 11.01.2005
	<i>The Crucible</i> (1999) para la obra teatral de Arthur Miller, orquesta de cámara		catálogo Circomper 2007
	<i>I, Claudius</i> (2000) para adaptación teatral de novela de Robert Graves, orq. de cámara		ibid
	<i>Portrait</i> (2004) piano y orquesta de cámara		ibid
	<i>Paleodrama</i> (2004) orq. de cuerdas, versión orquestal de original para piano		ibid
	<i>A Man And His God</i> (2005) orquesta, soprano, alto, tenor, barítono, coro mixto y narrador		ibid
González Gamarra, Francisco (1890-?)	Suite para orquesta		Pinilla 1985, 144
	<i>Yaraví y kashua</i>	OSN 051 sin partitura	OSN 1992
Guevara Ochoa, Armando (1927)	<i>Cuatro estampas peruanas</i> , cuerdas (Cusco, Vilcanota, Yaraví y huayno) (1940)	CNM 42: Vilcanota, Cusco, Yaraví y Huayno; OSN 064. <i>Vilcanota</i> ed. por Filarmonika	Pinilla 1985, 176
	<i>Tragedia del Cuzco</i> (1945)		Guevara 2000
	<i>Koricancha</i> (1947)		Guevara 2000
	Tres Estampas del ballet "El último de los Incas" (1947)		Guevara 2000
	Concierto para violín y orquesta (1948)		Guevara 2000
	Trilogía peruana (1948)		Guevara 2000
	Danza peruana No. 1		CNM, 42, ¿parte de Tres danzas peruanas?
	Yaraví y huayno, cuerdas (1947)		Guevara 2000
	Yaraví	OSN 057	OSN 1992
	<i>Mascaipacha</i>	OSN 059 incompleto	OSN 1992
	<i>María Angola</i> para soprano y orquesta	OSN 060	OSN 1992
	<i>Lamento andino</i>	OSN 061	OSN 1992
	Poema sinfónico No. 1 (1948)		Guevara 2000
	<i>Feria andina</i> (1950)		Guevara 2000
	<i>Recuerdos limeños</i> (1950)		Guevara 2000

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	<i>El drama del Ande</i> (1950)		Guevara 2000
	<i>Tres danzas peruanas</i> (1951)		Guevara 2000
	<i>Lima de antaño</i> (1953)		Guevara 2000
	<i>Suite peruana</i> (1960)		Guevara 2000
	<i>Sinfonía Los Andes</i> (1960) al gran Mariscal Ramón Castilla		Guevara 2000
	Rapsodia para coro y orquesta		en Pinilla 1980, 602
	<i>Danza criolla</i>		CNM, 42; ¿parte de Tres danzas peruanas? CPS
	<i>Tres Huaynos Sinfónicos</i> (1953-60)	Huayno festejo No. 3: OSN 062	Guevara 2000 OSN 1992
	<i>Danzas latinoamericanas</i> (1960)	OSN 058 sin partitura	Guevara 2000 OSN 1992
	<i>Salccantay</i> (1965)		Guevara 2000
	<i>Angamos</i> (1970)		Guevara 2000
	<i>Sinfonía Junín y Ayacucho</i> (1974)	Ayacucho: OSN 054, Junín: OSN 056	Guevara 2000 OSN 1992
	<i>Sinfonía a la Gloria de Grau</i> (1975)	III mov. Angamos: OSN 053	Guevara 2000 OSN 1992
	<i>Bronce Andino</i> para violoncello y orquesta de cuerdas (1975)		Guevara 2000
	<i>Sinfonía Ricardo Palma</i> (1976)	Preludio : OSN 052 Vals: OSN 063	Guevara 2000 OSN 1992
	Concierto para corno y orquesta de cuerdas (1978)		Guevara 2000
	<i>Sinfonía Túpac Amaru</i> (1980)	Preludio: OSN 055 incompleto	Guevara 2000 OSN 1992
	<i>Sinfonía a los Brujos de los Andes (A la Gloria del Mariscal Cáceres)</i> (1994)		Guevara 2000
	<i>Valicha</i> (1997)		Guevara 2000
	<i>Urpillay</i> (1999)		Guevara 2000
	Concierto para violoncello y orquesta (2000)		Guevara 2000
	<i>Kukuli</i> , suite de la película del mismo nombre		Pinilla 1985, 177
	<i>Harawi</i> , suite de la película del mismo nombre		Pinilla 1985, 177
	Concierto para flauta y orquesta		Radio Filarmonía, programación 01.01.2005
Holzmann, Rodolfo (1910-1992)	<i>Suite Arequipeña</i> (1945)	todas ¹³⁵ OSN 074, sin partitura	Peñaloza s.a. CPS
	Primera sinfonía (1945-6)	OSN 070, sin partitura	Peñaloza s.a.
	concertino para dos pianos y orquesta	OSN 078	

¹³⁵Todas las partituras de Holzmann se encuentran en el archivo del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	(1947)		Peñaloza s.a.
	<i>Pequeña Suite Peruana</i> (1948)	OSN 073	Peñaloza s.a., CPS
	<i>Obertura festiva</i> (1948)	OSN 069	Peñaloza s.a.
	<i>Concierto para la Ciudad Blanca</i> pf y orq (1949)	OSN 077	Peñaloza s.a., CPS
	<i>Cinco canciones sinfónicas</i> canto y orq, texto: C. Vallejo (1949-50)	OSN 087	Peñaloza s.a.
	<i>Suite sinfónica</i> (1966)		Peñaloza s.a.
	<i>Partita</i> for string orchestra (1957)	OSN 079 incompleta	Peñaloza s.a.
	<i>Dedicata</i> (1966)	OSN 082	Peñaloza s.a.
	<i>Tripartita peruana</i> (1966)	x OSN 085, Alcatraz	Peñaloza s.a., CPS
	<i>Segunda sinfonía</i> (1966)		Peñaloza s.a.
	<i>Intrositos et Contrapunctus</i> (1974)	OSN 084	Peñaloza s.a.
	<i>Sinfonía Huánuco</i> (1974)	OSN 071	Peñaloza s.a.
	<i>La pasión del que mora en tierra</i> , cantata profana sobre textos de la Biblia para narrador, coro y orq. (1974)	OSN 086 incompleta	Peñaloza s.a.
	<i>Varifórmulas: Diez piezas breves sobre una serie dodecafónica</i> (1975)	OSN 081 incompleto	Peñaloza s.a.
	<i>Concierto de Calicanto</i> para arpa y pequeña orq (1975)		Peñaloza s.a.
	<i>Tientos</i> (1977)		Peñaloza s.a.
	<i>Égloga para un alma en gloria</i> (1979)		Peñaloza s.a.
	<i>Sinfonía del Tercer mundo</i> (1979)		Peñaloza s.a.
	<i>Concierto para pf y orq</i> (1979)		Peñaloza s.a.
	<i>Concierto en re para vl y orq</i> (1982)	CNM, 46	CNM, 46
	<i>Sinfonía Concertante</i> para fl, ob, cor y orqu de cuerdas (1982)		Peñaloza s.a.
	<i>Concierto de cámara</i> para dos violines y orq de cuerdas (1984)		Peñaloza s.a.
	<i>Binomio Sinfónico: 'Isotonium' - 'Politonium'</i> (1983)		Huánuco Peñaloza s.a.
	<i>Prolegómenos</i> (1984)	OSN 072	Peñaloza s.a.
	<i>Nomos sinfónico</i> (1986)		Peñaloza s.a.
	<i>Terreniana y Celestiana</i> para orq. De cuerdas (1986)		Peñaloza s.a.
	<i>Ludus Symphonicus in Honore Sanctus Augustinus</i>		Peñaloza s.a.
	<i>Universitas Nationalis Arequipensis</i> (Juegos Sinfónicos de Arequipa) (1988)		Peñaloza s.a.
Huirse, Jorge (1914-1995)	<i>Balsero del Titicaca</i>	OSA	Vega 2006
	<i>Montonero arequipeño</i>		programa OSN 2004
Iturriaga, Enrique (1918)	<i>Canción y muerte de Rolando</i> soprano y orq, texto: Jorge Eielson (1947)	CNM 48 OSN 092	CNM, 48 CPS
	Tres canciones para coro y orq (1956) textos anónimos peruanos ; rev. 1971	CNM 48	CNM, 48

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	Suite (1957)	Ed. CEIDML de la PUC, CNM 48	CNM, 48
	<i>Obertura para una comedia</i> (1964)	CNM 48 OSN 090. Ed. Filarmonika	CNM, 48, CPS
	<i>Vivencias</i> (1965)	Ed. OEA, CNM 48	CNM, 48; CPS
	<i>Homenaje a Stravinsky</i> (1971) orq sin vl ni vlas, cajón solista	CNM 48. Ed. Filarmonika	CNM, 48
	Sinfonía <i>Junín y Ayacucho</i> (1974)	CNM 48 OSN 091 Ed. Filarmonika	CNM, 48 OSN 1992
	<i>De la lírica campesina</i> tres canciones para voz y orq, textos campesinos anónimos (1994) (1956?)	Ed. Filarmonika	Iturriaga 1999
	Obertura en do <i>Do-mi-nus-do</i> (1998)		Iturriaga 1999
Iturrizaga, Luis (1927)	Piezas para orquesta	OSN 093 sin partitura	Pinilla 1980, 572
	Suite para orquesta (1957)		Pinilla 1985, 192
	<i>Vertical</i>	Edition Peters	catálogo online de la editora
	concierto para oboe, nueva edición (1988/1989)	Tonos	catálogo online de la editora
Junchaya Gómez, Rafael (1939)	<i>Música para una farsa</i> (1966)	OSN 094 incompleta	Pinilla 1985, 196
	Madrigal para tenor y orquesta de cámara		Pinilla 1980, 607
	<i>Ollantaycha</i> , suite infantil para orquesta (1975)	CNM	Junchaya 2005
	<i>Himno del Colegio Médico del Perú</i> para coro y orquesta (1990), texto Carlos Alberto Seguin		ibid
	Sinfonía de cámara (sinfonía 1) para cuerdas y quinteto de vientos (1991)		ibid
	Sinfonía No. 2 (1997)		ibid
Junchaya, Rafael Leonardo (1965)	<i>Momentos</i> para orquesta de cámara (1993)		Junchaya 2008
	<i>Dos estudios</i> para gran orquesta (1994, rev. 2000-2002)		ibid
	<i>Estancias</i> para soprano y orquesta de cuerdas, texto Javier Sologuren (1992)		ibid
	<i>Movimiento sinfónico</i> op. 2 (1995, rev. 2000-2004)		ibid
	<i>Esquisse</i> , tres bocetos para orquesta Op. 5 (2004)		ibid
	<i>Sincronismos II</i> Op. 10 para orquesta de cámara (2005)		ibid
Kudó, Daniel (1977)	<i>Arrecife</i> para cuerdas		Circomper 2007
La Rosa, Leopoldo (1931)	<i>Música 1960 No. 1</i>		Pinilla 1980, 605
	<i>Rosmanyá No. 1</i>		Pinilla 1980, 605
	<i>Rosmanyá No. 2</i>		Pinilla 1980, 605
	<i>Rosmanyá No. 3</i>		Pinilla 1980, 605
	<i>Música 1963</i>		Pinilla 1980, 572
	<i>Música 1964 No.1</i>		Pinilla 1980, 572

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	<i>Música para orquesta</i>		Pinilla 1980, 605
	<i>Andes 1969</i>		Pinilla 1980, 605
	<i>Ayacucho 1824</i>		
	<i>Cahuide</i>		
	<i>Angamos</i>		
	<i>La Achirana</i>		
	<i>Las líneas de Nazca</i>		
	<i>La vendimia</i>		
	<i>Obertura 2002</i>		
Laval Terry, Espartaco (1974)	<i>Santuarios</i> , tres piezas para orquesta (2002)		Circomper 2007
	<i>Pastoral</i> para orquesta (2004)		ibid
	<i>Fantasia Rigoletto</i> para dos flautas y orquesta (2004)		ibid
López, Jimmy (1978)	<i>Carnynx</i> (2001-en proceso)		López 2002
	<i>Los magos del silencio</i> , ballet para niños (2004)		López 2005
	<i>Varem</i> , concierto para koto y orquesta (2004)		López 2005
	<i>A Wedding Blast</i> , variación sobre un tema de Mendelssohn (2005)		Circomper 2007
	<i>Los magos del silencio</i> , suite (2005)		ibid
	<i>América salvaje</i> (2005-2006) orquesta incluye ocarinas, silbatos de agua y pututos	Ed. Filarmonika www.filarmonika.com	ibid
López Mindreau, Ernesto (1892-1972)	Obertura <i>Choquehuanca</i>		Pinilla 1985, 153
	<i>Sinfonía peruana</i>		Pinilla 1985, 153
	Tema y variaciones para piano y orquesta		Raygada 2, 72
	Marinera y tondero	CNM, 50; OSN 099	CNM, 50
	Octeto, estudio sinfónico		Pinilla 1985, 153
	Yaraví, de la ópera <i>Cajamarca</i>		CNM, 52
	Yaraví y Ballet		Raygada 2, 72
	<i>Cajamarca</i> , ópera en tres actos	CNM, 50	Raygada 2, 72
	<i>Francisco Pizarro</i> , ópera en tres actos		Raygada 2, 72
	<i>Symphonic study in the twelve tones</i>	CNM, 51	CNM, 51
	<i>Fiesta criolla</i> , poema sinfónico	OSN 100	OSN 1992
	<i>Jarana</i>	OSN 101	OSN 1992
Malpica, Pedro (1973)	<i>Mi Selva 1</i> (1998-2000) para orquesta sinfónica		Malpica 2005
	<i>Mi Selva 2</i> (2002-2005)		ibid
	<i>Exabruptos 2</i> (2005) para orquesta de cámara de 14 integrantes		ibid
Malsio, José (1925-2007)	<i>Concerto grosso</i> (1944) 4 vl, cl, fg, pf y orq		Pinilla 1985, 172
	Obertura sinfónica (1945)	OSN 104 sin partitura	Pinilla 1985, 172
	Divertimento para pequeña orquesta (1946)	OSN 105	Pinilla 1985, 172
	Danza para orquesta (1948)	OSN 106 sin partitura	Pinilla 1985, 172
	Rondo concertante (1954)		Pinilla 1985, 172
	Impromptu y coral	OSN 107	OSN 1992

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
		sin partitura	
Maúrtua, José Luis (1964)	<i>Huayñu</i> para oboe y orquesta	OSN 108	OSN 1992
	<i>Muliza</i> , doble concierto para saxo alto, saxo tenor y orquesta de cámara		Maúrtua 2002
Meza, Luis Antonio (1931)	Concerto grosso Op 5 (1ra versión 1952)	CNM, 54 OSN 109	CNM, 54
	<i>Obertura sobre un tema popular</i> Op. 7 (1ra. versión 1954)	CNM, 54	CNM, 54
	<i>Panel</i> Op. 14 (1959)		Meza 1999
	Concerto grosso Op. 19 (2da. versión, 1967)		Meza 1999
	<i>Obertura sobre un tema popular</i> Op. 21 (2da. versión, 1972)		Meza 1999
	<i>Rondinelas</i> , suite, Op. 27 (1989)		Meza 1999
	<i>Variaciones sobre un tema tradicional</i> , pf y orq, Op. 28 (1992)		Meza 1999
	<i>Polkata</i> , Op. 29 (1994)		Meza 1999
	<i>Atrios</i> , suite, Op. 30 (1996)		Meza 1999
	<i>Passacaglia y Fuga sobre un tema de Holzmman</i> , Op. 31 (1997)		Meza 1999
	<i>Valses criollos y sentimentales</i> para piano y orquesta, Op. 32 (1998)		Meza 1999
	Concierto para piano Op. 46		Meza 2009
	Recitativo, Arioso y Toccata Op. 46-A para violín y orquesta		Meza 2009
	Recitativo, Arioso y Toccata Op. 48-B para violonchelo y orquesta		Meza 2009
	<i>Sinfonía Memorialia</i> Op. 51		Meza 2009
	Ricercare para orquesta de cuerdas (No. 3), Op. 52 nro 2		Meza 2009
	<i>Concierto Barroco</i> (No. 2) Op. 53 para piano y orquesta de cuerdas		Meza 2009
	<i>Los Andes</i> Op. 55, poema sinfónico sobre un cuadro de Sérvulo Gutiérrez		Meza 2009
Moscoso, Rafael (1963)	<i>Visiones de Sacsayhuaman</i> (1996)		Moscoso 2009
	<i>Semejanzas y diferencias</i> para orquesta de cuerdas (1988)		ibid.
Núñez Allauca, Alejandro (1943)	<i>Suite Koribeni</i>	OSN 110	Pinilla 1985, 198
	Concierto para orquesta (1970)		Pinilla 1985, 198
	<i>Sinfonía ornamental</i> (1972)		Pinilla 1985, 198
	<i>Concierto ornamental</i> para orquesta (1981)	OSN 111, sólo partitura	Pinilla 1985, 198
	<i>Invention</i> I-II- III-IV		Pinilla 1985, 209
	<i>Cantata a Bolívar</i> solistas, coro y orq		Pinilla 1985, 198
	<i>El hijo del Sol</i> , obertura para orquesta (1996)	Ed. Milán: Pizzicato Verlag Helvetia	Biblioteca Nacional
	<i>Missa Andina</i> para 4 solistas, coro mixto, órgano y orquesta (1997-1998)		Bassi
	<i>Huatyacuri</i> , ballet	OSN 112, sólo partitura	OSN 1992
	<i>Rapsodia brasiliana</i> (1988)		Programa OSN 2005
	<i>A Moquegua</i> concierto para fagot y orquesta (2004)		
	<i>Sonrisa de Jesús</i> para canto, coro	Pizzicato Verlag	CNM, biblioteca

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuelle
	masculino y orquesta	Helvetia 1995	
Oblitas Bustamante, Miguel (1964)	<i>Carnaval cajamarquino</i> para orquesta sinfónica (1991)	OSN 113, incompleto	OSN 1992
	<i>Markawasi</i> Op. 22 para violín y orquesta (1985)	OSN 114, incompleto	OSN 1992
	<i>Sinfonía a las pampas de Nasca</i> (1984-1991) para coro y orquesta	OSN 115, sólo partitura	OSN 1992
	<i>Adagio molto appassionato</i> para cuerdas (1982)		Oblitas 2006
	<i>Himno a Nasca</i> (1991) para coro, instrumentos nativos y orquesta		ibid
	<i>Sinfonía inkaika</i> (1992) para coro, instrumentos nativos y orquesta		ibid
	<i>En este mi país</i> , 24 canciones (1994-5)		ibid
	<i>Arreglos de danzas del mundo</i> (1996-2006) para cuerdas		ibid
Ochoa, Luis Edmundo (1964)	Concierto para quena y orquesta sinfónica (1989)		Ochoa 2008
	Sinfonía . 1 <i>Da codilheira ao Sertão</i> (2000)		ibid
	opereta <i>Il metallico amore</i> (2003)		ibid
Ojeda Campana, Roberto (1898-1983)	<i>Danza de la flecha</i>	CNM, 57	CNM, 57
	<i>Inty Raymi</i>	OSN 116, incompleto	OSN 1992
	<i>Wifala</i> (danza guerrera)	OSN 117, incompleto	OSN 1992
	<i>Flor andina</i>	OSA	Vega 2006
	<i>Suite Túpac Amaru</i>	OSA	Vega 2006
	<i>No me olvides</i> , marinera y huayno para cuerdas	CNM, biblioteca MP1145-036-P	CNM
Pacheco de Céspedes, Luis (1895-1984)	Poema sinfónico <i>Gloria y ocaso del Inca</i> (1946) ganador del concurso nacional para el premio Reichhold (Sinfonía de las Américas)	Ed. AMP New York; OSN 122	Pacheco s.a. Raygada 3, 49 ¹³⁶
	<i>Amankay</i> , poema sinfónico	Ed. AMP New York	Raygada 3, 49
	dos sinfonías inéditas		Raygada 3, 49
	Ballet <i>Bolero antiguo</i> (estr. 1945)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Danza India (0 Danza Mochica)</i> (estr. 1945)	OSN 120	Pacheco s.a García 1979
	Danza para solista <i>Danza con pañuelo</i> (1945, recopilación?)		Pacheco s.a
	Música para la película <i>La Lunareja</i> , guión de Bernardo Roca Rey (1945)		Pacheco s.a
	Danza para solista <i>Espoir</i> (1946)		Pacheco s.a
	Danza para solista <i>Pájaro de la selva</i> (1947, sin estrenar)		Pacheco s.a
	Ballet <i>En el umbral de la noche</i> (estr. 1948)		Pacheco s.a García 1979

¹³⁶El catálogo manuscrito de Luis Pacheco de Céspedes y la mayoría de las partituras de sus obras se encuentran en el archivo particular de la sra. Elsa León en Lima.

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	Ballet <i>Piropos en San Marcelo</i> (estr. 1948)		Pacheco s.a García 1979
	Suite orquestal para cuerdas <i>Siclla</i> (1947)		Pacheco s.a
	Ballet <i>Viaje en el tiempo</i> (estr. 1948) versión orq. de cuarteto de cuerdas <i>Siclla</i>		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Leyenda de las Amazonas</i> (estr. 1949)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>La fuente cuyana</i> (estr. 1949)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Sukkanka</i> (estr. 1949)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Limeñas de antaño</i> (estr. 1951)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Feria de domingo</i> (estr. 1951)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Ritual Nazca</i> (estr. 1951)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>La mariposa blanca</i> (estr. 1951)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Navajas y guitarras</i> (estr. 1952)	OSN 123, incompleto	Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Danza chimú</i> (estr. 1954)		García 1979
	Ballet <i>Ceremonial mochica</i> (1955)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Sacerdotisa de Paracas</i> (estr. 1956)		García 1979
	Ballet <i>La Pishta</i> (estr. 1961), partitura de <i>La Selva</i> en nueva versión que incluye una danza ritual a percusión		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Rito de Paracas</i> (estr. 1961) "pas de deux"	OSN 124, incompleto	Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Danza de Paracas</i> (pas de six) 1970		Pacheco s.a
	Ballet <i>Carta a Silvia</i> (estr. 1971) basado en aires antiguos de Arequipa		Pacheco s.a. García 1979
	Ballet <i>Danza de la luna nueva</i> (estr. 1971)		Pacheco s.a García 1979
	Ballet <i>Lobos de mar</i> (1974)		Pacheco s.a
	Ballet <i>Valses de Lima</i> (estr. 1978)		García 1979
Petrozzi-Stubin, Clara (1965)	<i>Niin pienestä kiinni (Por poco)</i> op.3, orq. de cámara (2001)	CPS	CPS
Pinilla, Enrique (1927-1989)	<i>Cuatro danzas para orquesta</i> (1950)		Sánchez Pereda 1999
	<i>Cantata sobre viejos textos quechuas</i> (1954) recitador, solista y orq. de vientos con percusión	CNM, 61	Pinilla 1985, 191; Valcárcel 1999
	Tres canciones para soprano y orquesta (1955) textos del autor: Te he buscado / Brilla el mundo en tu mirada / Quiero evocar cielos limpios		Valcárcel 1999
	<i>Pequeña pieza</i> para cl y orq (1957)		Sánchez Pereda 1999
	<i>Pequeña pieza</i> para saxo alto y orq de cuerdas (1957)		Valcárcel 1999
	<i>Seis piezas</i> para cuerdas y maderas		Valcárcel 1999

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	(1958)		
	Cuatro piezas para orquesta (1960)	OSN 136	Valcárcel 1999
	<i>Canto para orquesta No. 1</i> (1963) [o <i>Gesang für Orchester</i>]	CNM, 61	Valcárcel 1999 CPS
	<i>Festejo</i> (1966)	OSN 138, sin partitura	Valcárcel 1999, 279
	<i>Evoluciones No. 1</i> (1967)		Valcárcel 1999, 279
	<i>Canto para orquesta No. 2</i> (1968)	OSN 135	Valcárcel 1999, 279
	Concierto para piano y orquesta (1970)	CNM, 61; OSN 137, sin partitura	Pinilla 1985, 207; Valcárcel 1999, 279
	<i>Suite peruana</i> (1972)	OSN 134, sin partitura	Valcárcel 1999, 279
	<i>Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824</i> (1975)		Valcárcel 1999, 279
	<i>Evoluciones No. 2</i> para percusión y orq (1976)	OSN 139, sin partitura	Valcárcel 1999, 279
Plasencia Santa María, Edgardo (1958)	Tema y variaciones para oboe y orquesta	CNM, 61	CNM, 61
	<i>Stereo Days</i> para cuatro grupos orquestales	plasenciae@yahoo.com	Plasencia 2009
Polack, Adolfo (1944)	Concierto para platillos y orquesta	OSN 142, incompleto	Pinilla 1985, 196
Pozzi Escot, Olga (1931)	Pequeña sinfonía No. 1 (1954)	todas las obras: Publication Contact International 24 Avon Hill Cambridge, MA 02140	Pinilla 1985, 191
	Sinfonía para cuerdas . 2 (1955)		
	Sinfonía No. 3 (1957)		Pinilla 1985, 192
	Sinfonía 4 (<i>Cantata roots</i>) para contralto, coro mixto, orquesta (texto propio, 1958)		Pozzi 2005
	<i>Sands...</i> sinfonía 5 para 5 saxofones, guitarra eléctrica, 4 tambores (bass drums), 17 violines y 9 contrabajos		ibid
	concierto para piano y orquesta u orquesta de cámara (1982)		ibid
	<i>Naye-e sin</i> , sinfonía 6 para gran orquesta (1999)		ibid
	concierto para violín y orquesta (2002)		ibid
	concierto para clarinete en si bemol y orquesta o ensemble (2004)		ibid
Prager, Hans (?)	<i>Variazioni per cello e orchestra</i>	CNM, 62	CNM, 62
	Suite para cuerdas en si bemol	OSN 144, sin partitura	OSN 1992
	<i>El músico de la orquesta</i>	OSN 145	OSN 1992
Pulgar Vidal, Francisco (1929)	<i>Suite mística (Danzas mestizas)</i> (1956)		Campos y Pulgar Vidal 1997, p. 64
	<i>Taki No. 1</i> (1960)		ibid
	<i>Chulpas (siete estructuras sinfónicas)</i> sinfonía No. 1 (1968)		ibid

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	Segunda sinfonía <i>Barroco criollo</i> (1978)		ibid
	<i>Suite No. 5</i> (1975) (versión para orquesta de cuerdas de la Quinta <i>Suite del Perú Profundo</i> para piano)	CNM, 64	CNM, 64
	cantata <i>Apu Inca</i> (1970) sop, recit, coro, orq; texto elegía en quechua <i>Apu Inca Atahuallpoman</i> , trad. Teodoro L. Meneses		Campos y Pulgar Vidal 1997, 64
	<i>Vallejo</i> música para Tv, para pequeña orquesta (1982)		Pinilla 1985, 210
	<i>Cascay wayno</i> sinfónico (1989)	OSN 146	Campos y Pulgar Vidal 1997
	Concierto para violín y orquesta (1991)	OSN 147	ibid
	Concierto para piano y orquesta (1992)		ibid
	<i>Zaña</i> (1995) Fantasía sinfónica	OSN 148, sin partitura	ibid
	<i>Sinfonía Nasca</i> (1997)		ibid
	<i>Modo Nazca</i> para vientos, antaras, pututos y percusión. (1997)		CPS
	<i>Kotosh</i> para orquesta de cuerdas (1999)		
	<i>Taki Bach</i> (2003)		
Rivera Delgado, José (?)	<i>Cantata andina</i>	OSN 152, incompleto	OSN 1992
	<i>Ay Arequipa</i>	OSN 153, incompleto	OSN 1992
	<i>Ñusta del alma</i>	OSA	Vega 2006
Rivera Vera, Manuel (1928-200?)	<i>Contrastes</i>	CNM, 68	CNM, 68
	Obertura <i>Apocalipsis</i>	CNM, 67	CNM, 67
	<i>Espejos</i> , sinfonía para cuerdas	CNM, 68	CNM, 68
Rodríguez, Kato	<i>El último Inca</i>	OSA	Vega 2006
Ruiz del Pozo, Arturo (1949)	Canción para corno y orquesta		Pinilla 1985, 199
	<i>Canon expansivo</i> orq?		Pinilla 1985, 199
Sánchez Málaga, Armando (1929)	Allegro para orquesta		Pinilla 1985, 186
Sánchez Málaga, Carlos (1904-1995)	Preludio y final	CNM, 74	CNM, 74 Peñaloza s.a.
Sas, Andrés (1900-1966)	<i>La Parihuana</i> (1946)		Pinilla 1980, 557
	<i>La Parihuana</i> para vl y orquesta Op. 46 (1952), versión distinta a la orquestal Op. 38		Quezada M. 2000a
	Ballet <i>La patrona del pueblo</i>		Pinilla 1980, 557
	Ballet <i>Las seis edades de la tía Conchita</i>		Pinilla 1980, 557
	Ballet <i>La leyenda de la isla San Lorenzo</i>		Pinilla 1980, 557
	Ballet <i>La leyenda de la quena</i>		Pinilla 1980, 557
	<i>Fantasía Romántica</i> para trompeta y orq. Op. 45 (1950), original tr + pf		Quezada M. 2000a
	<i>El Hijo Pródigo</i> , Op. 43 (1947); para el auto sacramental de Juan Espinoza Medrano, incluye números		Quezada M. 2000a

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	orquestales, solos de canto y coros		
	<i>Melgar</i> (1948) comedia musical, texto de María Wiese de Sabogal, con números orquestales, solos de canto y coros		Quezada M. 2000a
	<i>Así vivía una Limeña</i> (1945) Ballet con orquestaciones de piezas de Luis Dunker Lavalle, Manuel Aguirre y A. Sas		Quezada M. 2000a
	<i>El motín de las Tapadas</i> (1945) ballet con orquestaciones de piezas de Händel, Veracini, Biber y Sas		Quezada M. 2000a
	<i>La Servante au bon Tabac</i> (orquestación de obra de Michael Corette)		Quezada M. 2000a
Silva Franco, Fabián (195?)	<i>Crepúsculo</i> (1999)		Silva 2009
	<i>Variaciones académicas</i>		ibid
	<i>Acuarela</i> para orquesta de cámara		ibid
	<i>Kibalyon</i>		ibid
Sosaya Wekselman, José (1956)	<i>Lloc</i> (1983, rev. 1999) 9'		Sosaya s.a.
	<i>Coral</i> (1984) 3'30"		ibid
	<i>Texturas</i> (1991) 14'30"		ibid
	<i>Miniature</i> (1986)		Ficher 1996
Tarazona, Federico (1972)	Concierto para charango No. 1 <i>Tres Paisajes Andinos</i> (1994)		Circomper 2007
	<i>Enigmaticandina</i> (1997)		Tarazona 2005
	<i>Mantaro</i> para cuarteto de saxofones, cuarteto de clarinetes, dos arpas y cuerdas (2002)		ibid
	Concierto No. 2 para hatun charango <i>Alpamayo</i> (2005)		ibid
Tarnawiecki, Douglas (1948)	<i>Aurora I</i>		Pinilla 1985, 198
	<i>Aurora II</i> con clavecín amplificado		Pinilla 1985, 198
	<i>Poemas de aire, agua, tierra, fuego y luz III</i> con coro (1981)		Pinilla 1985, 198
	<i>Génesis</i>		wikipedia 2008
	<i>Génesis II</i> (1982)		Pinilla 1985, 198
	<i>Paisajes Internos</i> para coro mixto y orquesta (1986?)		
Tello, Aurelio (1951)	<i>Dansaq III</i> (1986)		Tello
	Tres piezas para cuerdas (1972) cuarteto u orq de cuerdas 9'		Tello
	<i>La casita bonita</i> (1977) comedia musical sobre cuento de L. Tolstoi		Tello
	<i>Otro elogio de Falami</i> (1991) 14'. orq. de cuerdas		Tello
	Concierto para arpa y orquesta de cuerdas (2002)		Tello
Tupayachi, Theo (1967)	<i>Keros</i> para orquesta sinfónica (2006)		Tupayachi 2008
	Suite para orquesta de cámara (2004)		ibid.
Turón de Núñez, Isabel (1932-1974)	<i>Esbozos</i> para orquesta		Pinilla 1980, 609
	Concierto para piano y orquesta		Pinilla 1980, 609
Valcárcel, Edgar (1932)	<i>Sinfonietta</i> (1956) 18'		Valcárcel 1998b
	Concierto No. 1 para clarinete y orq		Valcárcel 1998b

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
	de cuerdas (1959) 15'		
	<i>Queñua</i> , estudio sinfónico (1962) 6'		Valcárcel 1998b
	<i>Misa</i> para coro mixto, coro de niños y orq (1963) 12'		Valcárcel 1998b
	<i>Cantata para la Noche Inmensa</i> bar, coro masc, orq (1964); texto P. Neruda; 14'		Valcárcel 1998b
	<i>Canto Coral a Túpac Amaru (I)</i> para sop, bar, coro mixto y orq (1965); texto Alejandro Romualdo; 15'		Valcárcel 1998b
	<i>Aleaciones</i> (1966) 10'		Valcárcel 1998b
	Concierto para piano y orq (1968) 22'		Valcárcel 1998b
	<i>Checán II</i> (1970) 8'		Valcárcel 1998b
	<i>M'akarabotasaq Hachaña</i> (Responso a un Karabotas) para sop y orq (1973); texto Alberto Valcárcel, 22'		Valcárcel 1998b
	Sinfonía (1974) 20'		Valcárcel 1998b
	<i>Coral a Pedro Vilca Apaza</i> para coro, perc, clav y cuerdas (1975); 15'		Valcárcel 1998b
	<i>Karabotasat cutintapata</i> (El regreso del Karabotas, 1977) 15' con piano y percusión amplificados	Ed. Tonos Darmstadt	Valcárcel 1998b
	<i>Tres al alba</i> fl, ob, perc, clavecín, cuerdas (1977)		Valcárcel 1998b
	<i>Antimemorias II</i> (1980) 20'		Valcárcel 1998b
	<i>HanacPachap</i> cantata para coro y orq (1981)		Valcárcel 1998b
	Concierto para guitarra (1984), 17'		Valcárcel 1998b
	<i>Acora</i> Concierto No. 2 para clarinete y orquesta, 21'		Valcárcel 1998b
	<i>Zorro zorrito</i> , cuento sinfónico Homenaje a Prokofiev; para narrador, coro, zampoña y orq (1990)		Valcárcel 1998b
	Cantata <i>Ojos Azules</i> para narrador, coro de niños, zampoñas y orq (1992); 16'		Valcárcel 1998b
	<i>Concierto indio</i> para violonchelo (2004)	Ed. Filarmonika www.filarmonika.com	Radio Filarmonía, programación 01.2005
	Concierto para saxofón y cuerdas (2000)		Valcárcel 2000, comunicación personal
	<i>Coral y Sicuri II</i> para órgano y orquesta de cuerdas (2003)		Valcárcel 2003, entrevista personal
	<i>Siete canciones populares</i> (2004)		programa OSN 2004
	<i>Checán V</i> para percusión y orquesta de cuerdas (2005)		http://circomper.blogspot.com
Valcárcel, Luis Fernando (1972)	Tres piezas		Valcárcel, Luis Fernando
	Dos poemas para soprano y orq, texto Carlos Oquendo de Amat		Valcárcel, Luis Fernando
	<i>Misa Andina</i> para solistas, coro mixto y orq		Valcárcel, Luis Fernando
Valderrama, Carlos (1887-	<i>Canción de cuna</i>	CNM, 77	CNM, 77

Compositor	Obra, año, detalles	partitura (localización, edición)	fuentes
1950)	<i>In memoriam</i> , poema sinfónico	CNM, 78 OSN 175, incompleto	CNM, 78
	<i>Los funerales del Inca</i> (Marcha fúnebre)	CNM, 78; OSN 174, incompleto	CNM, 78
Valdez, Dante (1964)	<i>Suite Paco Yunque</i> (2001)		Radio Filarmonía, programación 20.01.2005
	ópera <i>Esperanza Andina</i> (estr. 1988)		Valdez 2006
	<i>Los años doblados</i> para solistas, coro y orquesta (estr. 1997)		ibid
Valdivia Vilca, Juan Carlos (1974)	<i>Cantata andina</i>		www.musicaperuana.com
	<i>Cantata peruviana</i>		ibid
	<i>Elegía para orquesta</i>		ibid
	<i>Suite homenaje a Echave</i>		ibid
Vargas, Manuel M.	<i>Mayta Cápac</i> (vals)	OSA	Vega 2006
Vera Solano, Cástor (1911–1976)	<i>Cuatro motivos puneños</i>	OSA	Vega 2006
Villalba Muñoz, Alberto (España 1872-Argentina ?)	<i>Los Andes</i> , poema sinfónico		Pinilla 1985, 157
	<i>Requiem</i>		Estenssoro 2002
Villavicencio Grossmann, Jorge (1973)	<i>Pequeña Suite</i> (1993) 10' Cuerdas		Villavicencio 2008
	<i>Terpsychore Suite</i> (1997) 22' cuerdas		Villavicencio
	<i>La Leyenda Ayar</i> (1997-98) 30'		Villavicencio
	<i>Las Ruinas Circulares</i> (1998) 20' dance piece in four scenes		Villavicencio
	<i>Pasiphäe</i> 12' (2000-2002)		Villavicencio
	<i>Concerto Elegiaco</i> for piano and strings 20'		Villavicencio
	<i>Danza de Manco Cápac</i>		Radio Filarmonía programación 09.12.2005
	<i>Partita Concertante</i> para clarinete, cembalo, contrabajo, percusión y cuerdas (2000)		
Vivanco, Moisés (1918-1998)	<i>Los diablos del Ande-Atipanacuy</i> , obertura	OSN 184, incompleto	OSN 1992
Zegarra Pezo, Baltazar (1897–1967)	<i>Corpus del Cusco</i>	Orquesta Sinf. Juvenil del Cusco	Tupayachi 2008

ANEXO 2. Catálogo de compositores peruanos activos entre 1945 y 2005

Los compositores que han escrito únicamente obras de música popular no han sido incluidos en este catálogo por no haber sido objeto de estudio. Las listas de obras incluidas no siempre representan toda la producción del compositor. Se ha incluido la fecha de composición de las obras, de estar disponible este dato. Se utilizan las siguientes abreviaturas:

CNM: Conservatorio Nacional de Música de Lima.

Dicc: Casares Rodicio, Emilio (Dir.), 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

OSN: Orquesta Sinfónica Nacional, Lima.

Raygada I: Raygada 1956–1957 (ver bibliografía).

Raygada II: Raygada 1963.

Raygada III: Raygada 1964.

Acosta, Alonso (Lima, abril de 1973), percusionista y compositor. Inició sus estudios de piano en el CNM con Lidia Hung y Elena Ichikawa, trasladándose luego a Percusión Clásica con el profesor Juan Chávez, y graduándose con mérito en el año 2001. También estudió pedagogía musical y se graduó de educador musical en el 2007. Actualmente es profesor de la especialidad en el CNM y también es docente en el instituto de arte de la Universidad San Martín de Porres. Miembro del ensamble de percusión del CNM, de la Asociación Arte de la Percusión, y miembro activo del PAS (Percussive Arts Society, USA). También ha recibido clases con maestros vibrafonistas de jazz como Dave Samuels, Joe Locke, Arthur Lipner y Franck Tortiller. Siempre tuvo un contacto directo con la improvisación y el jazz, siendo pianista de varias agrupaciones locales tanto en el Perú como en el exterior. Se ha presentado como solista de marimba, vibráfono y percusión contemporánea en el medio local, estrenando varias obras de compositores peruanos y extranjeros. Ha realizado viajes a convenciones, festivales y seminarios en EEUU, Europa y Sudamérica, participando en el II Concurso Mundial de Vibráfono 2002 (Clermont-Ferrand, Francia), donde obtuvo un premio especial del comité organizador. Acosta incursiona en la composición por una necesidad de motivación para él y sus alumnos, explorando las diversas posibilidades de los instrumentos. Lidera Takaq, agrupación que busca difundir nuevas obras para percusión. Obras: *FCR3* para nueve percusionistas (1999), *La Rueda...* para cuarteto de percusión (2002), *Prontum-In* (2004) para tambor solo, Estudio para timbal solo (2004), *Pequeña suite 4.4. y 1* (2001–2005), Solo para vibráfono y pista (2005), *Trío indeterminado* para percusionistas y pista (2005), *Aún* para vibráfono, flauta y fagot (2006), *Quinteto al triángulo* (2007), *20 escenas improvisatorias* para danza y percusionista (2008), *A Baiao* para tambores (2008), *Desorden I* para sexteto de percusión (2008), *El caminante* para batería (2008), *12/8* para cuarteto de percusión, *Conversación No. 1* para quinteto de campanas (2009), *Entre la luna y el sol* para trío de percusión (2009). (Acosta 2009.)

Aguilar Carbajal, Luis David (Lima, 9.7.1950) estudió en el Conservatorio Nacional de Música con Enrique Iturriaga y sociología en la Universidad de San Marcos. En los años 1970 se dedicó intensamente a la composición, pero posteriormente se concentró en la música para televisión y cine y publicidad. Fue asesor de musicalización en el Instituto Nacional de Teleeducación.

Obras: *Mayhuay* para cuarteto de cuerdas; *Mundo nuevo* para coro y orquesta de cámara; *Nayhuay*, canción para voz y piano preparado; *Eventualmente siempre* para oboe solo; *Meditación sobre un tema culina* para piano; Dúo para violas; *Microcuarteto* para cuerdas y piano; *De pie* para viola y contrabajo; *Huayno* para voz, violín, tinya, pito serrano, maracas,

cocos, bombo, efectos vocales y movimiento escénico; *Grito* para orquesta; *Cinco piezas breves* para piano; Sonata para piano; *Coral lúdico* para voces mixtas; Suite sinfónica *El pájaro azul*; *Huayno* para trío (1974); Dúo para violín y oboe (1975); *Latinoamérica I* para piano (1975); Quince canciones para "El círculo de tiza" (Bertolt Brecht) (1981); Música para películas: *Ruidos del Perú* de Walter Saba y *El viento del Ayahuaska* (1983). (Pinilla 1980: 609; Colaboradores de Wikipedia 2008.)

Aguirre Choquecunza, Juan de Dios (Cuzco 1879–1963). Organista y maestro de capilla del Convento de la Merced del Cuzco, su producción se dirigió hacia la música sacra. Compuso también piezas para canto y piano a base de motivos populares cuzqueños armonizados, como *Sacccsayhuaman* y *Ccosccollaccta*. (Raygada I, 16.) Otras obras: *Machupicchu*, *Atahuallpa*, *Apu Inti* y *Malccoy*, las dos últimas compuestas para obras dramáticas en quechua de Luis Ochoa Galdo. Aguirre enseñó música en colegios, fundó bandas, la Sociedad Orquestal Qosqo y el Centro Qosqo de Arte Nativo. (Tamayo 1980, Anónimo 1985.)

Aguirre, Manuel Lorenzo (Arequipa, 10.8.1863–6.2.1951) estimuló el desarrollo de la vida musical en Arequipa. Presenta obras con rasgos del romanticismo europeo, por un lado, y piezas de raíz popular y mestiza por el otro. Sus obras son cortas y en forma de canción ternaria. Su producción consiste en algunas canciones y muchas obras para piano, de estilo lírico y sin rasgos dramáticos. Obras: *Álbumes I y II "De mis montañas"* para piano, *Álbumes III-VI*, piezas sueltas para piano, *Album für Pianoforte zweihändig*, Nos. 19 a 27 (Verlag von Conrad Mehre, Hamburg 1910), *lieder*. (Raygada I:16–18.)

Aicúa, José Jaime (Falces, Navarra, España 5.2.1901–?), sacerdote, músico, escritor y maestro, estudió con el compositor y organista vasco Luis Iruarrizaga y Aguirre. Fue organista y director de orfeones en Segovia y otros lugares de España. Viajó al Perú en 1927, residiendo en Cuzco hasta 1930. Allí fue organista de la Iglesia de la Compañía y director del orfeón del Seminario de San Antonio Abad. De 1930 a 1935 fue organista, profesor y director de banda y orfeón en Trujillo. En 1935 enseñó en colegios de Huaraz. Desde 1936 residió en Lima. Desde 1938 fue Maestro de Capilla en la Parroquia de San Marcelo y desde 1947 profesor de teoría y solfeo en el Conservatorio Nacional de Música. Publicó trabajos literarios, musicológicos y artículos de crítica en diarios y revistas de todas estas ciudades, además de numerosos poemas. Obras: música religiosa como *Himno al Beato Martín de Porres*, *Salve* a 4 voces iguales en estilo polifónico, *Villancicos* publicados en *El Tesoro Sacro-Musical* de Madrid, *Cantos a la Virgen* a 1, 3, 4 y 5 voces mixtas, *Tantum ergo* a 3 voces iguales "en la modalidad incaica", dos Misas de difuntos inéditas y varias más. (Raygada I:18–19.)

Alarco, Rosa (1913–1980) estudió composición con Andrés Sas y Rodolfo Holzmann. También recolectó y arregló música popular. Obras para piano: *Preludio indio* (1940), *Fuga a dos voces* (1950), *Pequeña suite* (1957). Canto y piano: *Ronda y fin de los duendes* (1950), *Cuando las voces no alcanzan* y *Si tú te vas me quedo ausente* (1961). Cámara: *Trío para clarinete, violín y viola* (1950). 20 obras para coro de voces iguales, la mayoría arreglos de música popular, 1947–1976. 42 obras para coro mixto, 1950–1978. *Uma cata urpi* e *Incaj runan* para coro, quena y tinya (1971). Obras para coro y orquesta: *Jarana criolla* (1964) y *Retablo de la pasión* (1975). Realizó estudios musicológicos sobre las *Canciones de mineros de Cerro de Pasco* (inédito) y biografía de *Alfonso de Silva* (1979), ganadora del premio Casa de las Américas.

Álvarez Dávila, Teófilo (Trujillo, 30.9.1915–Lima, 14.1.1991). Se formó como músico integrando y dirigiendo bandas colegiales; aprendió piano, clarinete, saxofón, acordeón y guitarra, y realizó arreglos y composiciones para bandas militares, orquestas de baile y sinfónicas.

En 1946 fue profesor fundador de la Escuela Regional de Música y posteriormente director musical de la recién fundada Filarmónica. En 1968 Álvarez Dávila fue miembro fundador de la Sinfónica de Trujillo en la plaza de clarinete, y luego se dedicó al estudio y ejecución del fagot. Al cancelarse la Orquesta Sinfónica de Trujillo en los años 70, Álvarez Dávila emigró al Ecuador, donde fue profesor e integrante de la Sinfónica del Conservatorio de la ciudad de Loja y en Guayaquil. Años después, al reaperturar la Sinfónica de Trujillo, regresó a esta localidad y ejerció el cargo de fagotista.

En el campo de la composición abarcó diferentes géneros populares nacionales e internacionales y académicos, siendo autor de letra y música de boleros, vales canción y marineras, marchas militares e himnos de colegios e instituciones. Varias obras están incluidas en su *Álbum de música* (1950), entre ellas 10 Estudios para Oboe y Fagot. (Música peruana.com, 20.10.2006.)

Álvarez Álvarez, Teófilo (1944) hijo del anterior. Director de la Orquesta Sinfónica de Trujillo y del Conservatorio de Trujillo. Ha sido primer clarinete de la Orquesta Sinfónica de Trujillo. Ha compuesto música para teatro y ballet, orquestal (*Festejo*, 1970; suite sinfónica *Truxillo*; *Oda a Mariátegui*, 1994; *Elegía para orquesta*, 2006; conciertos para piano, guitarra, flauta y violoncello; obras para orquesta de cuerdas), alrededor de 20 obras de música de cámara (incluyendo seis sonatas para diferentes instrumentos y piano, un cuarteto de cuerdas y dos quintetos de metales), música para piano, para otros instrumentos solistas y música peruana (marineras, huaynos para banda y otros instrumentos) e incidental como himnos. (Álvarez 2007; Pinilla 1980, 608.)

Aramayo, Omar (Puno, 8.6.1947) es poeta e intérprete de instrumentos autóctonos puneños. Ha compuesto música para cine y colaboró con Mujica y Ruiz del Pozo en *Nocturno*. (Pinilla 1985, 200.)

Arias, Clotilde (Iquitos, 1901–1959) cantante, lírica y compositora. Viajó a los Estados Unidos en 1924 para estudiar música, manteniéndose como pianista de películas de cine mudo. Compuso un famoso Himno de las Américas, y escribió la letra original en español para varias canciones que se han hecho populares en su traducción (*Rum and Coca-Cola, You are Everything to Me*). *Huiracocha* es una de sus canciones más conocidas.

Arroyo Gárate, Juan Gonzalo (Lima, 4.9.1981). Estudió en la sección preparatoria del CNM en 1999, y composición en la sección superior desde 2001 con José Sosaya. Desde 2004 estudió composición en el Conservatorio Nacional de la Región de Bordeaux, Francia, con Jean Yves Bosseur y piano con Sophie Teboul. Diploma de Estudios Musicales en composición del Conservatorio de Burdeos (2007). Actualmente estudia en el Conservatorio de París con Alain Gaussin. Recibió el premio de la SACEM por su Concierto para acordeón y orquesta. En 2007 participó en las Jornadas Electroacústicas organizadas en Lyon con su obra acusmática *Micro-Tape-IN*, y fue seleccionado para participar en el 6° Forum de la Jeune Creation Musicale en París. Ha asistido a clases maestras con Aurelio Tello, Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga, Mario Lavista, Mauricio Kagel, José Luis Campana, Isabel Urrutia, Henri Pousseur y François Rossé. Es miembro del Circomper y cofundador del Ensemble de música contemporánea *Babel*.

Obras: 2 obras para soprano y piano (texto: Eguren); *Ébano*, quinteto de maderas; 3 villancicos para coro; *Suyos* y *Cuarteto nro. 2* para cuarteto de cuerdas; *Rencontres* para cuarteto de saxofones, 2004; *Noir* para 4 saxofones y 4 clarinetes, 2005; *Face to face* para saxofón barítono y violonchelo, 2006; *Jeux d'hiver* para saxofón alto y dispositivo electroacústico, 2006; *Momento* para violín solo, 2006; *Pregón*, obra acusmática, 2006; Concierto para acordeón y orquesta, 2007; *Agir, Je viens* (barítono, clarinete bajo, corno y percusión, texto de Henri Michaux, Premio del 6° Encuentro Internacional de Composición Cergy-Pontoise), 2007; *IN-Pulso* para flauta, saxofón soprano, piano y vibráfono, 2007; *Tiempo Tiempo* para guitarra y mezzo-soprano, 2008; *Fusion* para trompeta y órgano, 2008; *Montaña Mística*, para flauta, clarinete, violoncello, piano, percusión y sonidos grabados, 2008; *Parfum d'une nuit à Lima*, obra acusmática, 2008. (Arroyo 2005, 2007, 2008.)

Asato, Pedro Seiji (Lima, 11.7.1940). Estudió piano desde 1956, y desde 1962 composición con Iturriaga, Holzmán y Valcárcel y orquestación con Garrido-Lecca en el CNM. En 1974 asistió a un curso de música electrónica en la Universidad Autónoma de México. Se graduó en 1975 y en 1986 se tituló de profesor de composición. Ha trabajado desde 1967 como profesor de composición y cursos teóricos en el CNM y en el Instituto Altamira (1988–1994). Ha dictado conferencias y escrito análisis y comentarios sobre óperas y sobre música budista y shintoísta. Asato ha participado en numerosos coros y en producciones de ópera.

Asato experimentó con el lenguaje dodecafónico y serial en los años 70, pero desde los 80 adopta un lenguaje modal y tonal, concentrándose en el uso de técnicas contrapuntísticas. En algunas obras se basa en temas de otros compositores de épocas diversas, como en *Canzona, fantasía sobre un tema de Palestrina* para 4 flautas y 4 cornos, 1980; *Fantasia coral* sobre el vals *El indio* de Alicia Maguiña, 1977; *Proteo*, transformaciones de un tema de Enrique Iturriaga, para orquesta de vientos y percusión, 1989. Tiene en su catálogo una ópera y varias obras vocales y corales, incluyendo piezas sacras. También utiliza temas andinos como en la fantasía *Ichullamanta* (cl, vl, 2 vc, 1987) o en la suite coral *Ama quonqawaychu* (1978). Entre las obras de su primera época se encuentra la serie de obras de cámara *Quasar I-IV*, *Pulsares* para dos flautas, *Escatología* para coro femenino y conjunto instrumental, *Teofanía*, cantata para coro mixto a capella, y *Cosmogénesis* para orquesta. (Pinilla 1980, 607; Asato et. al. 2002.)

Ayarza de Morales, Rosa Mercedes (Lima, 8.7.1881–1969) recibió lecciones de canto y piano de Claudio Rebagliati y sobresalió como intérprete en recitales. Realizó su primera presentación pública como pianista a los ocho años en el Teatro Politeama. A los catorce ya era cantante y directora de coros religiosos.

Alternó la enseñanza con la dirección de zarzuelas. Fueron alumnos suyos Lucrecia Sarria, Armando Villanueva, Alejandro Granda, Luis Alva y Ernesto Palacio. Centró su actividad creadora en el aprovechamiento de ritmos, melodías y motivos folclóricos, como en *Los Pregones de Lima* (1937). Recopiló también *Estampas criollas* y otros géneros populares, además de escribir corales y lieder de tradición clásica.

Ballón Farfán, Benigno (1892–1957) compositor de la escuela romántica arequipeña.

Barbuy La Torre, Leonardo (Lima, 1985) se inició en la música en la Asociación Cultural Arte para Crecer. A los 11 años ingresó al Conservatorio Nacional de Música a la especialidad de percusión, teniendo como maestros a Juan Chávez y Alonso Acosta. Posteriormente estudió composición con Enrique Iturriaga y Rafael Junchaya. Miembro de Circomper. Ha

compuesto más de 30 obras de música para distintos conjuntos, desde instrumentos solistas hasta orquesta de cámara.

Barbuy se ha presentado como pianista de jazz, ha creado y dirigido el montaje interdisciplinario *Espectazul* con el que grabó su primer disco, y musicalizado las películas *Dioses* de Josué Méndez y *303* de Eduardo Mendoza; también ha dirigido una dinámica de Sinergia Musical para empresas y realizado 3 cortometrajes documentales.

Barbuy trabaja como profesor de música en colegios y en la Asociación Cultural Arte para Crecer. Presentó un proyecto pedagógico de aprendizaje integral a través de la creación musical en el XIII Seminario Latinoamericano de Educación Musical. Ha publicado el ensayo “El primer Aliento, una aproximación a la actitud pedagógica”. En 2006 llevó a cabo un proyecto piloto de pedagogía inicial en conjunto con Maria Lucia Rouillon.

Obras: *PCQS-Dupoc* (2003), para vibráfono, marimba, campanas tubulares, cajón peruano y tambor; *Debate* (2004), para violín, violonchelo y contrabajo; *ENDEEE* (2004, texto: Jorge Eduardo Eielson), para flauta y piano; *Lenguaje sin idioma* (2004, texto: Santiago Barbuy), para soprano y piano; *Bichos I* (2004), para clarinete solo; *De verde y rojo en la noche* (2004, texto: Jorge Eduardo Eielson), para soprano y piano; *Susurro, Berrinche y Demonios* (2004), obra electrónica; *Árboles verdes y manzanas rojas* (2004, texto: Jorge Eduardo Eielson), para soprano y piano; *Bichos II* (2004), para clarinete solo; *Insomnio* (2005), concierto en ocho secciones de música electroacústica aleatoria, para sintetizador, guitarra eléctrica, batería y saxos; *PF, 4B y 4O*, de la serie “Obras para instrumentos e instrumentistas inexistentes”, para piano y dos intérpretes (2005); *En los médanos*, (2005, texto: Javier Sologuren), para coro mixto sin acompañamiento; *8C y 4B*, de la serie “Obras para instrumentos e instrumentistas inexistentes”, para dúo de violas (2005); *El disco azul* para vibráfono, percusión, saxofón soprano, trombón, violín, chelo, dos contrabajos y cuatro voces masculinas (2006). (Barbuy 2008.)

Béjar Pacheco, Mariano (Puno 25.3.1893–Lima, 6.8.1969), compositor e investigador puneño, autor de las óperas *Melgar* y *El pueblo del Sol*, el poema sinfónico *Amazonas* y varias *Andinolitas* inspiradas en el folklore.

Belaúnde Moreyra, José (Miami 1930), director de orquesta y compositor, estudió en Lima con Maggioni y en 1954 en el Mannes College de Nueva York y en el Conservatorio de Berlín. En Munich realizó estudios musicológicos y en París de dirección con Eugene Bigot. Ha dirigido la Orquesta Sinfónica Nacional y fundado la orquesta Ars Limenses. Obras: *Cuatro minués* para orquesta; *Interludio*, *Pequeña pieza* y *Valses* para piano; *Variaciones sin tema* para viola sola. Utiliza un lenguaje neoromántico. (Pinilla 1980, 604.)

Bernales Vilca, Carlos David es compositor y pianista. En el Perú, estudió con el compositor Enrique Iturriaga y la pianista Carmen Escobedo. Desde su migración a Nueva York en 1993, Carlos Bernales ha estudiado con Thea Musgrave, Robert Cuckson y Carl Schachter. Ha realizado maestrías en composición y en piano y tomado clases maestras con Edgar Valcárcel. Bernales es miembro de la Asociación de compositores de Norteamérica y del Circomper. Como pianista ha actuado en varios estilos, tanto clásico como tango, andino, latino, gospel, jazz y blues.

Bernales ha escrito para orquesta, obras de cámara, corales y de música popular, comercial e incidental para teatro y televisión. Obras: Sonata para violín y piano, 2007; Dúo para flauta y piano, 2007; Suite para quinteto de metales, 2007; *Algarrobo* para contrabajo, 2007; Estudio para piano, 2005; *Raymi* para orquesta, 2005; *At the white mountain chain's foot* para piano, 2003; Preludio para piano y coro, 2003; *Soneto del Amor Divino* para órgano y coro, 2003; *It's a Matter of Heart* para piano y coro, 2003; *Un rezo a la luz del sol* para piano, soprano y

coro, 2003; *All Through Eternity* para piano y coro, 2003; *Psaum 32* para piano y coro, 2003; *Dreamlife* para piano, guitarra y bajo, 2003; *A Small Hommage* para piano y soprano, 2002; *There's no truth without you* para soprano y orquesta, 2001; *The First Green Ray* para orquesta, 2001; *Aqua* para grupo de cámara, 2000; *Voyage*, 1997; Improptu para piano, 1996; *Fare of the Marionets* para trompeta, corno y tuba, 1995; *Yanantillan* para oboe y fagot, 1994. (Bernales 2008.)

Bisetti Vanderghem, Alejandro (Lima, 21.6.1932) inició sus ensayos de composición a los 15 años. Básicamente autodidacta, ha recibido clases de composición, teoría y piano de Sas, Pulgar Vidal, Valcárcel y Pinilla. Su estilo es posromántico, incluyendo en ocasiones elementos atonales, politonales o polirrítmicos. Su obra incluye preludios, nocturnos, impromptus y otras piezas para piano, dos tríos y música coral y para órgano. (Pinilla 1980, 605; Bisetti 2002.)

Bolaños, César (Lima, 4.6.1931) estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música de 1946 a 1953 y a la vez estudió composición con Andrés Sas en la Academia Sas-Rosay. Obtuvo los títulos de Profesor en Composición Musical y musicólogo del CNM. En 1959 estudió en la Manhattan School of Music, New York, y de 1950 a 1953 en el RCA Institute of Electronic Technology, obteniendo el título de Técnico en Electrónica. De 1963 a 1964 estudió composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuatto di Tella en Buenos Aires, con Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Aaron Copland, Ricardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna y Vicente Asuar.

Bolaños dictó un seminario de composición y otro de composición por medios electrónicos en el CLAEM (1964–1970 y 1964–1967), donde también tuvo a su cargo el diseño y construcción del laboratorio de música electrónica. Enseñó cursos teóricos, de análisis y de historia en el CNM (1985); Sonorización en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima (1986–1993); y Folclor musical peruano en CENFOTUR (1992) y en la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas (1991–1995).

Como investigador ha abordado temas diversos: Música y Electroacústica (ITDT, Buenos Aires, 1964–1970), Sonido e Imagen (ITDT, Buenos Aires, 1965–1968); Música por medios cibernéticos (auspiciada por Olivetti de Argentina en 1969–1970); proyecto "Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú" con Fernando García y Alida Salazar (Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza 1974–1978); instrumentos musicales arqueológicos existentes en el Museo Nacional de Arqueología y su iconografía (1978–1981); Proyecto Regional de Musicología PNUD UNESCO, 1980; instrumentos musicales Nasca (Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, 1985–1988); música y medios de comunicación electrónicos nacionales (CICOSUL, Universidad de Lima, 1991–1993). Ha publicado varios libros y artículos sobre montaje audiovisual, instrumentos populares peruanos, arqueología musical y música y medios de comunicación electrónicos.

Obras: Cuarteto (flauta, clarinete, violín y violoncello, 1953), Solo (flauta, 1954), *Ensayo 1956* para cuerdas, *Homenaje al Cerro San Cosme* (1957), *Cantata Solar* con coro, solistas y cinta (texto de Raquel Jorodowsky, 1963), *Variaciones* (contralto, flauta, clarinete, clarinete bajo, contrabajo y percusión; texto de César Vallejo, 1963), *Divertimentos I, II y III* para diferentes grupos instrumentales (1966–67), *I-10-AIFG/MnI-1* (flauta, violín, acordeón, 2 percusionistas y 3 recitantes; textos varios, 1969), *Esepeco I* para piano y un recitante-mimo-actor (1970), *Improvisación I y II* para percusión, piano y antaras y *Pucayaku* para percusión y piano; para piano solo *Nocturno* (1952) y *Cuentos No.1, 2 y 3* (1952–1961) y *Variaciones* para dos pianos (1963), y para coro solo *Immanispatak* (texto quechua, 1963).

Obras escénicas: *Alfa-Omega* sobre textos bíblicos (2 recitantes, coro mixto, guitarra eléctrica, contrabajo, tres percussionistas, cinta, proyecciones, dos bailarines, luces y amplificación, 1967); y *I-10-AIFG-Rbt-I* para tres recitantes, corno, trombón, guitarra eléctrica, dos percussionistas, dos operadores de cabina (panel de luces, teclado de luces y seis radios), nueve proyectores de diapositivas sincronizados automáticamente, cinta y amplificación.

Otras obras: *Nancahuasu* para pequeña orquesta y recitador (texto del diario del Che Guevara en Bolivia, 1970); *Intensidad y Altura* para banda magnetofónica (Texto: César Vallejo, 1964), la serie de *Espacios I* (1966, 1967, 1968) para banda electrónica, y la Canción sin palabras, *ESEPCO II* para dos ejecutantes de piano y cinta magnética (1970). (Pinilla 1980, 592–596; 1985, 181–182; Padilla 1998, 236; Quezada, José 1999d.)

Bonilla, Benjamín (Lima, 1973) estudió composición en el CNM desde 1998 con Enrique Iturriaga y Dante Valdez; también es charanguista autodidacta. Ha participado en clases maestras de composición con Mario Lavista, Mario del Mónaco y Timo Juhani Kyllönen; y en talleres y clases maestras de orquestación y análisis orquestal con Celso Garrido-Lecca y Dante Valdez. Ha estudiado en talleres de dirección orquestal y de dirección coral, y en el seminario de análisis etnomusicológico con Alfonso Padilla. Ha dirigido la Orquesta Sinfónica y el Coro del Conservatorio Nacional de Música.

Bonilla ha publicado con otros dos autores un método para un instrumento llamado quenaflute (2005). Ha concluido su segunda especialización en docencia de composición musical. Actualmente enseña composición, armonía, análisis musical e instrumentación en el Conservatorio Nacional de Música. Miembro de Circomper.

Obras: *A la Gloria del Pastor Meliso*, para soprano y piano, texto: Cervantes (1997); *Diálogo interior* para flauta y clarinete (1998); *Cero* para tenor y tres percussionistas, (texto: Jorge Eduardo Eielson, 1998); Sexteto para metales (1999); Fantasía para violoncello y piano (1999); Cuarteto de cuerdas N° 1 (2000); Obertura para orquesta (2000); *Quimera*, ensamble para maderas nro. 1, piccolo, flauta, flauta alto, flauta bajo, tarkas y zampoñas cromáticas (2002); Concierto para clarinete y orquesta (2002); *Birú*, ensamble para quenaflute, zampoña y toyo cromático, moseño, batería, piano y contrabajo (2005); 8 estudios para quenaflute a 2, 3 y 4 voces (2005); Cuarteto de cuerdas N° 2 (2006); *Sin Título*, obra sinfónica (2007). (Bonilla 2008.)

Bracesco, Renzo (Lima, 22.10.1888–1982) estudió con Claudio Rebagliati y luego en Italia, en Génova y en el Conservatorio Verdi de Milán. Obtuvo el diploma de canto coral en 1919 y el de composición en 1920. De 1923 a 1928 enseñó teoría, solfeo y dictado musical en el mismo conservatorio. De 1928 a 1932 dirigió la Scuola di Musica Claudio Monteverdi en Milán. Además fue organista de la Chiesa delle Grazie en la misma ciudad, participó en organizaciones musicales y en conciertos de radio y fue Vice-Cónsul Honorario del Perú en Milán de 1933 a 1937. Por sugerencia del Consejo Directivo de la Cultura Musical fue propuesto para dirigir la Escuela Regional de Música del Norte con sede en Trujillo, y asumió este cargo en 1948.

Obras para orquesta (*Danza rústica*, *Idilio*, *Adagio espressivo*), de cámara (cuarteto de cuerdas, sonata para violín y piano, romanzas para canto y piano) y para piano (fugas a 2, 3 y 4 voces, *Canto incaico*); obras para coro a capella: *De profundis e Requiem*, *Misa* a dos voces y órgano, *Ave María* a 4 voces femeninas y otras. Ópera *Atahualpa* en tres actos, libreto de Luigi Orsini. (Raygada I, 65–66.)

Caballero Farfán, Policarpo (1901–1973), folclorista, coleccionista de canciones y danzas populares y autor de los libros *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte de*

Argentina y Música incaica, y de la ópera *Ito-krosnipa*. Poemas sinfónicos *Condemayta* y *Sumaq Llaqui*. (Antología 1985.)

Cabral, José María (Callao, 21.1.1877–Lima, 3.6.1948), compositor, pianista y maestro, hermano del violinista y empresario musical Héctor Cabral. Actuó de director de orquesta y organizó la representación del *Fausto* de Gounod. Obras: zarzuela en dos actos *Bodas de Artista* (libreto Oswaldo Carreño Deheza, 1899), *Himno escolar* (1901), *Cuarteto* para flauta, violín, violonchelo y piano. (Raygada I, 68.)

Campos, José Carlos (Lima 1957). Estudió composición con Edgar Valcárcel y orquestación con Leopoldo La Rosa y Celso Garrido-Lecca. En 1981 participó en el tercer Forum Internacional de Música Nueva de México, y en 1982 fue becado para estudiar en Brasil con Claudio Santoro y José Antonio de Almeida Prado. Egresó del CNM en 1984.

En 1985 recibió una beca del gobierno francés para estudiar con Alain Louvier, Betsy Jolas y Allain Gaussin. En 1987 recibió la beca de la Fundación Internacional Nadia et Lili Boulanger para estudiar con Michel Philippot y Maurice Ohana. Ha realizado por encargo reducciones al piano de obras del último. La Sociedad Filarmónica de Lima le encargó una obra orquestal para su 95 aniversario, *Cuadros fantásticos andinos*, estrenada por la Orquesta Filarmónica de Lima en 2002.

En el Perú enseñó cursos teóricos en el CNM y en la Universidad Cayetano Heredia. Ha obtenido premios en varios concursos nacionales. Desde 1998 reside nuevamente en Francia, donde sigue estudios de musicología en la Universidad La Sorbona en París. En 2007–2008 participó en el Atelier de Orquestación Superior de Pierre Faragô en el Conservatorio de Música de Boulogne-Billancourt. Miembro de Circomper.

Obra: *Las niñas de Luz*, coro femenino (texto Eguren, 1980), *Epígrafe* (clarinete y piano, 1980), *Introitus-Elegía* (cuerdas, 1983), *Danza rústica* (orquesta, 1983), *Preludio* (orquesta, 1984), *Noctis* (1992, para ocho instrumentistas), *Epifanía* (1997, flauta, viola, piano y percusión), *Cuadros fantásticos andinos* (orquesta, 2001), *Capricho peruano* (violín y piano, 2003); *Incantation* (ocarina sopranino, piccolo clarinete, clarinete, corno di bassetto y clarinete bajo, 2003), *Resurgencias* (2 clarinetes, fagot y piano, 2006); *Regina caeli* (2000) para coro femenino a 3 voces; *Interlude pour Debussy* (1999) para flauta y piano; *Entracte* para violín, violoncello y piano (2003); *Réverie aux Andes* para violín, violoncello y piano (2003); *Cortège (Ecos de procesión)* para orquesta de vientos y percusión, segundo premio en el concurso nacional francés de obras para este conjunto (2008). Arreglos de 4 Canciones de Carlos Guastavino (2007); transcripción del Concertino para Trompeta y Orquesta de Maurice Ohana (1999), para trompeta y piano, Gérard Billaudot Editeur (G6102B), Paris, 2000. (Sociedad Filarmónica 2002; Campos 2008.)

Carpio, Roberto (Arequipa, 23.2.1900–Pisco, 22.6.1986), pianista y compositor autodidacta, fue junto a Carlos Sánchez Málaga, el continuador de la escuela arequipeña de Duncker y Aguirre. Como compositor es un vínculo entre los siglos XIX y XX. Su producción consiste en obras para piano, canciones (textos de Mercado y Eguren) y un movimiento para cuarteto de cuerdas. Su estilo revela influencias diversas desde Chopin a Debussy, Albéniz o el impresionismo, la politonalidad y superposición de escalas pentatónicas y el neoclasicismo. Sus obras son de dimensión reducida pero consiguen una forma de expresión propia. Desde 1930 vivió en Lima en medio de dificultades económicas, lo cual influyó en la cantidad de su producción. Fue secretario de la Academia Nacional de Música Alcedo desde 1943 y Secretario General del CNM, así como su director interino en varias ocasiones. También enseñó armonía y piano en el Instituto Bach y fue pianista de Radio Nacional. Obras: *Suite*

para piano (1939) (ed. Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, 1942), *Tres obras corales* (ed. Instituto Nacional de Cultura), *Tres estampas de Arequipa* para piano (1927) y *Tríptico* para piano (1932), que le valió el Premio Nacional "Luis Duncker Lavalle" en 1945, y 6 lieder. (Pinilla 1980, 549–552; Padilla 1998, 232.)

Casas Napán, Walter Bernardino (Cañete, 20.5.1938) Estudió educación musical en el Conservatorio Nacional de Música, composición con Enrique Iturriaga, y piano. Ingresó a trabajar a la oficina de música y danza del departamento de promoción cultural del Instituto Nacional de Cultura, entre 1973 y 1975. Luego fue docente de la Escuela Nacional de Música, actual Conservatorio, y en el instituto superior tecnológico "Orson Welles", en la carrera de ingeniería de sonido. Ha sido también clavecinista y percusionista. También estudió filosofía y contabilidad. Su estilo es generalmente atonal, cromático y aleatorio.

Obras: *Cinco pequeños movimientos* para cuatro instrumentos de viento; *Cuarteto* para oboe, clarinete, corno y fagot; *Homenaje a Juan Sebastián Bach* para flauta, clarinete y fagot; *Fantasia* para viola y piano; *Tres piezas* para clarinete solo (1970); *Ranrahirca* para voz sola (1971, luego arreglo para voz y música electrónica de Celso Garrido Lecca); *La creación* para piano (1971); *Introducción a la marinera* para órgano (flautas) y cuerdas (1973); *Mis poemas nacen* para mezzosoprano, coro masculino y piano (1973); *Anta karana* para órgano y cuerdas (1973); *El sueño de los pueblos olvidados* para mezzosoprano, coro, flauta y percusión (1975); *Diez estudios* para piano (1975); *Los heraldos negros* (César Vallejo), canción (1978); *Simón Bolívar*, solistas, coro y orquesta (1982). (Pinilla 1980, 606; Varios 1986.)

Cubillas Ramírez, Óscar (Lima, 5.6.1938) Estudió música en el Conservatorio Nacional de Música y teatro en el Instituto Superior de Arte Dramático. En Buenos Aires siguió estudios de perfeccionamiento en composición, en el CLAEM del Instituto Torcuato di Tella en 1967–8. Continuó trabajos de composición en Darmstadt en Alemania. Fue violonchelista en la orquesta de estudiantes Philharmonik-Tübingen. Al regresar al Perú, se dedicó a la enseñanza musical, difusión y promoción de la Universidad del Arte.

Obras: Cuarteto de cuerdas; *Homenaje a M. L. King* para percusión; *Atlántida* para orquesta; preludios para piano; estudios para guitarra, música incidental para teatro; varias obras en música electrónica; *Kosmos I*; *Homenaje a Albert Einstein*; *Kosmos II Conjunción de Marte y la Tierra* (2003); *Atlántida*, proyecto sinfónico contemporáneo. (Pinilla 1980, 606; Colaboradores de Wikipedia 2007.)

Cuentas Peralta, Sadiel (Lima, 17.9.1973) se inició en la música tocando guitarra eléctrica en grupos de rock. Tomó clases particulares de armonía y contrapunto con Enrique Iturriaga en 1993, y desde 1995 ha estudiado composición en el Conservatorio Nacional de Música con Enrique Iturriaga y Dante Valdez. Trabajó como practicante en el Programa Musical Instrumental del colegio Villa María, para el cual ha realizado numerosos arreglos, y donde trabaja actualmente además de componer. Miembro de Circomper.

Obras: *Ostinato* para cuarteto de cuerdas, *Via della Croce* para coro mixto, *Preludio* para guitarra eléctrica, *Elegía danzante* (1998) para sexteto de metales, *Cantos* (1999) para violín y piano, *Divertimento* (1999) para quinteto de vientos, *Crónica del Verano* para orquesta de cuerdas (2000), Primera sinfonía (2001), *Dos Poemas de Jorge Eduardo Eielson* para coro mixto y orquesta (2002), Cadenza, introducción y allegro para clarinete y orquesta y para clarinete y piano (2003), *Toccata* para piano. (Cuentas 2005, 2005a.)

Chávez Aguilar, Pablo (Lima, 3.3.1898–1950), obispo, organista, director de coros y maestro de capilla, estudió música en Roma en la Scuola Pontificia di Musica Sacra. Enseñó armonía

en la Academia Alcedo y fue director interino de la misma en 1930. En Lima fue Maestro de Capilla de la Catedral, fundador de una Academia particular de música sagrada, Presidente de la Comisión de Música del Arzobispado desde 1936, Presidente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, organizador y director de coros polifónicos para congresos religiosos y de la orquesta y coro de la Sociedad Musical Humanitaria Santa Cecilia. Difundió el repertorio para órgano en programas de radio además de ser conferenciante y pedagogo. Escribió gran número de obras litúrgicas en un estilo tradicional y una opereta bufa: *La regina in berlina*, pero sus obras principales son para piano: *Ocho variaciones sobre un tema incaico* (ed. T. Scheuch, Lima 1926), *Suite peruana*, *Dos romanzas sin palabras* y *Fantasia melódica*. También escribió colecciones de *Canciones escolares peruanas*. (Pinilla 1985, 154.)

Chiarella, Jorge (Lima 1943) periodista, dramaturgo y actor, intérprete de armónica y compositor; ha compuesto exclusivamente música para teatro y un *Estudio a dos voces* para armónicas. (Pinilla 1980, 608.)

Dasa, Haladhara (antes Alfredo Ordóñez; Lima, 30.7.1958). Recibió lecciones de piano y violín, armonía, contrapunto y composición en forma particular con Alejandro Núñez Allauca y Francisco Pulgar Vidal. Luego ingresó por un corto período a la Escuela Nacional de Música donde continuó estudios de composición con José Sosaya.

Con Gilles Mercier e intérpretes del Conservatorio exploró técnicas compositivas (aleatoriedad, serialismo) y organizó recitales de compositores jóvenes. Estrenó diversas obras de música de cámara, entre ellas *Líneas del Tiempo* para violín y guitarra, donde hizo uso de su ahora particular método de composición basado en los números de Fibonacci.

Ingresó a la Sociedad Internacional para la Conciencia de Krishna para, por espacio de 10 años, dedicarse a estudiar y diseminar esta filosofía, recibiendo su nombre espiritual, Haladhara Dasa. Viaja a Chile y a Europa, donde estudia partituras de Xenakis, Stockhausen, Boulez y Ferneyhough. Después de asistir al seminario de composición de Karlheinz Stockhausen 2002, regresó al Perú e ingresó al coro Secreto a Voces para interpretar música peruana contemporánea. Otras obras: *Tópicos de meditación* para orquesta de vientos y percusión (2003).

Delgado Aparicio, Jaime (Lima 1943-28.3.1983), compositor y pianista de jazz, promovió los diferentes estilos de jazz en el Perú, escribió música para cine y fundó la Orquesta Contemporánea. Compuso una suite *Evocación* para orquesta sinfónica y ensemble de jazz. (Pinilla 1980, 608.)

Díaz Orihuela, Jaime (Arequipa, 1926) estudió piano con su padre, Aurelio Díaz Espinoza, y armonía con A. Koseleff en Arequipa. Luego siguió estudios en el CNM de Lima donde estudió composición con Sas y dirección orquestal con Jean Constantinescu. A los 21 años compuso su primera obra orquestal, *Rapsodia arequipeña* para piano y orquesta, que ganó un premio nacional. En 1958 fue nombrado director de la Escuela Regional de Música de Huánuco. Continuó sus estudios gracias a una beca del gobierno peruano en el Real Conservatorio de Madrid con Francisco Calés Otero, Cristóbal Halffter y Américo Caramulta. En Italia estudió con Virgilio Mortari, Hermann Scherchen y Miguel Angel Benedetti durante un curso de composición y dirección en la Academia Chigiana de Sienna. Díaz Orihuela se ha presentado con la OSN y la Orquesta Sinfónica de Arequipa, y ha sido director de la Orquesta Sinfónica Nacional, de la Escuela Regional de Música de Huánuco y director general de la Radio Nacional del Perú.

Obras: *Preludio y fuga a la manera de Bach* para cuarteto de cuerdas; *Lírica* para orquesta; canción *R. Sulli, R. Sulli*; para piano solo: *Estampas peruanas*, *Estudio pentáfono* y *Suite geométrica*; *Misa Jubilar* para coro y orquesta; *Cantata a la ciudad caudillo* para coro, vientos, percusión y solistas vocales; *Secuencias*, encargo de la Radio y Televisión Nacional del Perú; *Concierto Machu Picchu* para quena y orquesta sinfónica (2006); música incidental. (Pinilla 1980, 603; Ulloa 2008.)

Echave, Víctor (Ayaviri, 24.2.1891–Lima, 24.5.1963.) Estudió Derecho en Cusco y Arequipa. Trabajó como notario en Ayaviri. Fue guitarrista autodidacta y virtuoso, y dio muchos conciertos en Perú, Bolivia y Argentina y en Radio Nacional. Compuso gran cantidad de piezas populares: huayños, marineras, valeses y pasodobles; composiciones que denominó *andinas*, *kantutas* y *peruvianas*, y la ópera *Serenata Peruviana*. Sus *Suites Puneñas* 1 y 2 han sido orquestadas por Holzmann. (Valencia 2006, 183.)

Echecopar Mongilardi, Javier (Lima 1955), guitarrista, investigador y compositor. Estudió guitarra en el Conservatorio Nacional de Lima, egresando en 1978. Becado por la UNESCO, estudió en la École Normale de Musique de París y gracias a una beca del British Council en el Guildhall School of Music de Londres. Ha estudiado guitarra con Alberto Ponce, Abel Carlevaro y Javier Hinojosa y composición con Celso Garrido-Lecca, Narcis Bonet y Antonio Ruiz Pipó. Recibió la Medalla del Centenario de Heitor Villa-Lobos del gobierno de Brasil en 1988.

Echecopar ha investigado la música peruana del período barroco, publicando varias recopilaciones de partituras. También estudia la música popular, recorriendo el país para preservar el repertorio y la técnica tradicionales. Ha publicado nueve discos y cuatro documentales, y varias obras propias para guitarra.

Echecopar ha fundado varias asociaciones culturales: Centro Peruano de Investigación Musical SAYWA en Lima; Asociación por la Integración de las Culturas Andinas, Centro AICA en París; Asociación de Guitarristas Americanos GUIA; Asociación Cultural para los Estudios de la Música, ACEM en Lima. (Echecopar 2006.)

Falcón, Jorge (Arancay, Huánuco, 1.12.1980) Estudió piano en el Instituto Superior de Música "Daniel Alomía Robles" de Huánuco, 1992–2002. Desde 2003 estudia en el Conservatorio Nacional de Música composición con Enrique Iturriaga y de piano con Carmen Escobedo.

Fava Ninci, Enrique (Spezia, Italia 4.10.1883–Lima, 5.12.1949), flautista y compositor, estudió en el Liceo Musicale Rossini de Pésaro violín, flauta, composición, materias teóricas y dirección de orquesta y canto coral; recibió diplomas de todas estas especialidades entre 1896 y 1907. Trabajó como director de ópera en Pésaro y como primera flauta del Teatro Adriano de Roma. En 1908 viajó a Argentina contratado como primera flauta del Teatro Colón de Buenos Aires en su temporada inaugural. A fines de 1909 se mudó a Lima. Enseñó teoría en la Academia Nacional de Música y luego en el Conservatorio, además de tener alumnos particulares. Fue director de varias temporadas de ópera. Participó en conciertos de música de cámara como pianista, violinista, violista y flautista. Desde la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional fue primer flautista solista de la misma. También realizó estudios musicológicos como la monografía *Il liuto e la intavolature del liuto*, y artículos de crítica.

Obras: ópera *Nuncia* (no estrenada) y otras obras dramáticas; obras para canto y orquesta; suites *Visiones* y *Gente de feria*, marchas, serenatas y obertura para orquesta; ballets *La cadena de Huáscar* y *La visión de Viracocha*; cuarteto de cuerdas y otras obras de cámara, canciones y piezas pianísticas.

Fernández Muñoz, Fernando inició sus estudios musicales a temprana edad en el Conservatorio Regional de Música del Norte "Carlos Valderrama" en la especialidad de trompeta. Posteriormente siguió estudios superiores en la especialidad de composición y arreglos musicales con el maestro David Martínez Apellaniz.

Sus trabajos han sido ejecutados por la Orquesta Sinfónica de Trujillo y la Orquesta del Conservatorio Regional de Música del Norte "Carlos Valderrama"; asimismo su música de cámara ha sido presentada en diversas audiciones y recitales incluyendo obras suyas en presentaciones del Trío Thelema en Europa.

Actualmente desempeña como profesor de cursos de análisis en la sección superior y teoría de la música en la sección preparatoria del Conservatorio Regional de Música del Norte "Carlos Valderrama". Fernández ha escrito gran número de piezas orquestales, entre ellas una decena de conciertos o concertinos. Sus obras forman series o familias de composiciones con el mismo título, siendo la principal *El Norte del Sur*. (Fernández 2007.)

Fiege Rodríguez, Juan (1937) Violinista egresado del Conservatorio Nacional de Música. En 1958 actuó como violín solista de la Orquesta Sinfónica Nacional, de la que fue posteriormente integrante. Ejerció la docencia en la Escuela Regional de Música "Luis Duncker Lavalle" de Arequipa, en el Conservatorio Regional de Música "Carlos Valderrama" de Trujillo, en dos colegios militares, en el Conservatorio Nacional de Música y en el Conservatorio de Lima "Josafat Roel Pineda". Es autor de un método de violín. Ha sido Concertino de la Orquesta Sinfónica de Arequipa y de la Orquesta Sinfónica de Trujillo. Ese mismo año se inició en la composición musical. Ha grabado tres discos con sus obras junto a otros artistas y compositores.

En 1981 fundó la Orquesta Peruana de Cámara, y en 1983 el Conjunto de Formación Artística Temprana de la Escuela Nacional de Música. Es Vice- Presidente del Círculo Musical "Federico Chopin" de Lima-Perú, y miembro de la Sociedad Independiente de Compositores y Autores del Brasil.

En 1989 fue condecorado con las Palmas Magisteriales en el Grado de Maestro. En 1993 el Instituto Nacional de Cultura del Perú dispuso la grabación de 31 de sus composiciones en tres cassettes. Ha recibido distinciones de las ciudades de Lima y Callao.

Fiege es autor de 35 obras, entre ellas una sonata, nocturnos, un cuarteto, suites, dúos, dos conciertos para violín y piezas para diversos instrumentos como violín, piano, viola, violonchelo, guitarra, flauta, clarinete y canto. Ha publicado discos con sus obras en 2002 y 2003.

Fiestas, Luis (Piura 1966) estudió el violín y el clarinete con su padre y durante su niñez participó como músico en iglesias y en grupos de música popular de su región. Recibió su formación profesional de violinista en el Conservatorio Nacional de Lima, en Stuttgart, Alemania y en el Mozarteum de Salzburgo con Ruggiero Ricci. Actualmente reside en Helsinki, Finlandia, y trabaja en la orquesta de la ópera de dicha ciudad. Fundador e integrante del cuarteto de cuerdas NuevAmérica, escribiendo para dicho conjunto inicialmente arreglos de Piazzola y música popular y luego obras propias.

Hasta el año 2005, Fiestas ha compuesto alrededor de 80 obras, en su mayoría para cuarteto de cuerdas. Las bases de su música están asentadas en la música folclórica y popular de Latinoamérica, pero tratando de crear nuevas formas. A pesar de que durante la mayor parte de su trayectoria musical Luis Fiestas ha estado en contacto sobre todo con la música clásica, sus composiciones para cuarteto buscan un reencuentro con la música popular de niñez y juventud. (Fiestas 2005.)

Fischman, Rajmil (Lima, 15.4.1956) siguió estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Lima, en la Academia Rubin de la Universidad de Tel Aviv, Israel y en la Universidad de York, Gran Bretaña, donde obtuvo un doctorado en 1991. Estudió composición con Abel Ehrlich (Academia Rubin) y con John Paynter y Richard Orton (York). También obtuvo un Bachillerato en Ingeniería Eléctrica en el Instituto Israelí de Tecnología (Technion), en 1980.

Durante su estadía en York, se unió al Composers' Desktop Project (CDP), siendo director de este proyecto desde 1988. En el mismo año, fue nombrado catedrático en la Universidad de Keele, donde estableció el programa de maestría en Tecnología Digital Musical (Digital Music Technology) y el laboratorio de Música Computadorizada.

Obras de cámara: *Milim shel giora* para soprano y clarinete (1984), *Sonatina* para viola sola (1984), *Pini's songs* para soprano y conjunto de cámara (1985), *Two moods* para dos flautas, tres oboes, arpa, piano y dos percusiones (1986), *Génesis* para narrador y conjunto de cámara (1986), *Flauta y guitarra* (1987), *Nostalgias imperiales* para voz y piano (1987, rev. 1989), *El picaflor y el huaco* para violín y clavecín (1999); orquestales: *Sinfonía No. 1* (1984), *Adagio* para 18 instrumentos de cuerda (1985) y *Magister Ludi*, para orquesta de cámara (1988), obras electrónicas: *Alma Latina* (1997), *Barren lanas* (1997), *Paseos sobre un volcán* (1997), *Kol ha torr* (1998), *Erwin's Playground* (2001), *And I Think to Myself...* (2001, rev. 2002), *A Short Tale* (2002), *Suite à 'et ainsi de suite'...* (2002), *Targilim Beivrit Shimushit* (2003); mixtas: *Los Dados Eternos* (1991) para oboe, cinta y procesamiento en tiempo real; *Cold FIRE* (1994), *The day after* (1995) y *Dance suite* (1996) para cuarteto de cuerdas y cinta; *No Me Quedo... (plantado en este verso)* (2000) para saxo o clarinete, fagot, violoncello, percusión y cinta, y por computadora: *Spacezoo* (1988), música para multimedia y para instalaciones.

Fischman ha escrito varios artículos sobre música por computadora, creado software y dictado conferencias y seminarios sobre el tema y sobre su obra musical. (Fischman 2002, 2008.)

Garrido-Lecca, Celso (Piura, 27.3.1926) Realizó sus primeros estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Lima, ingresando posteriormente a la carrera de Composición con Rodolfo Holzmann. En 1950 viajó becado a Santiago de Chile a concluir y perfeccionar sus estudios musicales. Cuatro años más tarde ingresó como compositor y asesor musical al Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, donde permaneció diez años, escribiendo numerosas partituras de música incidental. Ingresa en 1965 al Departamento de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la mencionada Universidad, ocupando posteriormente el cargo de director del Departamento. En una beca en los Estados Unidos en 1964, tiene la oportunidad de estudiar con Aaron Copland en Tanglewood. A su regreso al Perú en 1973, asume la cátedra de Composición del Conservatorio Nacional de Música y posteriormente hasta 1979, desempeñó el cargo de Director de dicha Institución. En los últimos años está retirado de la docencia y dedicado exclusivamente a la composición.

Las principales composiciones de Celso Garrido-Lecca incluyen 3 cuartetos de cuerdas, *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, para orquesta: *Laudes I y II*, *Elegía a Machu-Picchu*, Concierto para cello y orquesta, *Sinfonía N° 2*, Concierto para guitarra y la obra escénica *El Movimiento y el Sueño* para dos narradores, doble coro y orquesta. Ha recibido numerosos premios y distinciones, incluyendo en 2000 el Premio Tomás Luis de Victoria al mejor compositor Iberoamericano otorgado por la Fundación Autor SGAE de España; numerosas becas, y condecoraciones oficiales en Chile y Perú.

Desde 1983 viaja continuamente a Santiago de Chile manteniendo estrecho contacto con la vida musical de ese país, estrenando obras en conciertos de música contemporánea. Es miembro de la Sociedad de Compositores de Chile y de la Sociedad del Derecho de Autor SCD. (Garrido-Lecca 2003a y 2003b.)

Garrido-Lecca, Gonzalo (Lima, 18.3.1975). Hijo del anterior. Sus primeras inquietudes musicales estuvieron vinculadas a la música popular. Estudió en la escuela Béla Bartók de Lima cursos teóricos, guitarra con Oscar Zamora y piano con Katia Palacios. Recibió su formación como compositor de Enrique Iturriaga, con quien estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en forma particular. En Madrid continuó estudios con Antón García Abril en el Conservatorio Superior de dicha ciudad, donde se tituló en la especialidad de composición.

Gonzalo Garrido-Lecca ha participado en el seminario de composición con Vladislav Uspenski (catedrático del Conservatorio Rimsky Korsakov en San Petersburgo); en las ediciones 2001 y 2002 de Música en Compostela, en el curso de sinfonismo a cargo de Antón García Abril y Maximino Zumalave. En el encuentro de composición INJUVE 2004 estudió con Salvatore Sciarrino, Jesús Rueda, Mauricio Sotelo, Beat Furrer, Roberto Sierra y miembros del Proyecto Guerrero; y en INJUVE 2006 con los profesores Kaija Saariaho, Martín Matalón y miembros del Grup Instrumental de Valencia.

Garrido-Lecca ha realizado arreglos para orquesta y se ha desempeñado como profesor de piano, solfeo, apreciación musical, armonía y contrapunto en academias en Lima y Madrid. Miembro de Circomper.

Composiciones: música incidental para las obras teatrales *Un Juguete* de Manuel Asencio Segura y *Los Ruperto*, ambas encargadas por el Teatro Nacional del Perú; Música para la obra coreográfica *Estructuras* de Patricia Awapara; *Toccata* para piano (2000); Divertimento No. 1 (quinteto de vientos, también versión para piano, 2001); Suite para piano (2003); *Delirios II* para piano (2005); *Tramas* para piano (2006); Tres piezas para clarinete y piano (1997); *Introducción y Burlesca* para oboe, clarinete, fagot y piano (1999; segunda versión añadiendo percusión y contrabajo); Variaciones para violín y piano (2000, también versión para flauta y piano); *Faros, Trío . 1* para piano, violín y violonchelo (2006); *Cuatro invocaciones* para violín y violonchelo (2007); *Arcano* para cuarteto de cuerdas (2003); Sonatina para flauta y piano (2007); *Arcano* para orquesta de cuerdas (2005, ed. Filarmonika); *Delirios* para diez instrumentistas (2005), *Alemí* para diez instrumentistas (2006), *Emblemas* para diez instrumentistas (2007); Sinfonietta para orquesta grande (2001), *Alemí II* para orquesta de cámara (2006), *Toccata* para orquesta grande (2000- orq. 2007), concierto para flauta y orquesta. (Garrido-Lecca 2008.)

Gerdes, Federico (Tarma, 19.5.1873–18.10.1953), vivió y estudió en Alemania desde los 10 años. Estudió en el Conservatorio de Leipzig desde 1893. Al egresar actuó como pianista en Alemania y Rusia; luego trabajó como director de orquesta en Düsseldorf y Stettin y maestro de repertorio en ópera y lied en Berlín. En esta ciudad se le designó director de la Schola Cantorum adjunta a la Ópera Imperial en 1906. Colaboró con Nikisch en 1907 y trabajó en el Festival de Bayreuth en 1908. En 1908, a pedido del gobierno peruano, regresó a dirigir la Academia de Música y la Sociedad Filarmonica.

Gerdes introdujo en el medio musical peruano las sinfonías de Beethoven, los grandes maestros clásicos, los poemas sinfónicos y los grandes corales. Dirigió la Academia de 1909 a 1929 y de 1932 a 1943. Como director de la Sociedad Filarmonica organizó más de 350 conciertos de música de cámara. Luego de la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1938 actuó muchas veces como su director. Compuso una veintena de canciones, algunas obras de cámara y piezas pianísticas románticas. (Raygada II, 54–58; Pinilla 1985, 141–142).

Gervasoni, Antonio (Lima, 13.11.1973) estudió piano de niño. Ingresó a la universidad a estudiar ingeniería de sistemas y empezó a componer como una afición. En 1997 tomó parte en Lima en un curso de clases maestras con profesores del conservatorio Rimsky-Korsakov de

San Petersburgo, Rusia el profesor Vladislav Uspensky. En 1988 viajó a San Petersburgo a tomar algunas clases maestras con dicho maestro. Al regresar a Lima se le encargó la música para la pieza teatral *Las brujas de Salem* de Arthur Miller para orquesta de cámara (1999). En 2001 fue aceptado como alumno de composición de José Sosaya en el CNM. En 2007 recibió el diploma en composición del London College of Music. Es profesor en el CNM.

Obras: *Paleodrama* para piano (2000, versión orquestal 2004), *The Night Watchman* (barítono y piano, texto Álvaro Florez-Estrada, 2001), octeto de vientos *The Garden of the Shadows* (2001), cuarteto de cuerdas *Grotesque Quartet* (2003), *Prædictio* para barítono, coro y percusión (2003), *Icarus* para orquesta (2003), *Portrait* para orquesta de cuerdas y piano (2004), *The Fellowship* para clarinete (2005), cantata *A man and his god* para orquesta, coro mixto, narrador, soprano, contralto, tenor y barítono (2005), *Argo navis* para flauta (2006), música para una adaptación teatral del *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (10 instrumentistas y soprano, 2002) y para *Yo, Claudio* de Robert Graves (orquesta de cámara, 2000) y para *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona (violín, guitarra y teclados, 2006), música para cine, la pieza coral *A-nir* (2002), ganadora de un premio al mejor compositor emergente en el concurso de Vanguard Premieres Choral Composition Contest, *Argo Navis* para flauta (2006), *Episodios fantásticos* para orquesta de cámara (2008). (Gervasoni 2007, 2008.)

González Gamarra, Francisco (Cuzco 4.6.1890– Lima 15.7.1972). Bachiller en Letras con la tesis *Arte peruano* (1911). Pintor, residió y trabajó temporalmente en Nueva York y expuso sus obras pictóricas en muchos países. González se acercó en sus composiciones a técnicas como el impresionismo y la politonalidad (Pinilla 1980, 143). No toda su obra tiene referencias andinas; entre ellas figuran *Paisajes musicales (Noche de luna en el Cuzco)* (1914) para orquesta, *Willkamayu* (canto al río Vilcanota) y *Machu Picchu* para piano, *Qosqo napaykuykin* para piano y canto, *Saksa-uma-pukara* para cuatro voces y piano, obras incluyendo pincuylllo y voz (Anónimo 1985). Otras obras: *Homenaje al Inca Garcilaso de la Vega*; *Kosko*; *Chuqillantú*, esquema de ballet; obras corales *Kosko Taki*, *Cashua No.1*, *Inti Taki* y *Cashua No. 2*; Suite para orquesta, Premio Nacional de Fomento a la Cultura “Dunker Lavalle”, cuyos fragmentos son *Danza ritual*, *Danza campestre* y *Confidencias*; canción *Amor del alma sola* (1914); *Álbum para piano*; *Suite chopiniana*. (Tamayo 1980.)

Guevara Ochoa, Armando (Cusco, 17.2.1926) se inició en la música con su madre y con Roberto Ojeda Campana. Se presentó ya a los siete años como violinista en Cusco, y en Lima en 1937, incluyendo una de sus primeras composiciones. En Lima estudió con Pablo Chávez Aguilar, Enrique Fava Ninci, Rodolfo Holzmán y Bronislaw Mitman. Viajó a Estados Unidos a estudiar y trabajó como violinista en Boston y Nueva York. Realizó estudios en México y París, recibiendo clases de George Enesco, Rodolfo Halffter y Nadia Boulanger, entre otros. En 1951 estrenó su *Poema sinfónico no. 1* en el Carnegie Hall, bajo la dirección de Leon Baezin. En 1953 la OSN dirigida por Theo Buchwald presentó un programa entero de sus composiciones. Guevara Ochoa ha presentado sus obras en principales auditorios de todo el mundo; en Cusco, ha ofrecido conciertos en importantes monumentos históricos como la Catedral de Lima y Machu Picchu.

Guevara Ochoa ha trabajado durante varias décadas como violinista en la OSN, como solista de conciertos y en recitales, y como director de orquesta. Fue director de la Banda de la Guardia Civil y de la Orquesta Sinfónica de la Policía Nacional, y asesor de la Banda Sinfónica de la Universidad Ricardo Palma. Durante su carrera ha recibido varios premios y distinciones.

El estilo de Guevara Ochoa se inspira en la música tradicional y popular andina y cusqueña, continuando la escuela indigenista, si bien incluye en su lenguaje material armónico más avanzado que lo distingue de éstos.

Obras: gran cantidad de música orquestal (entre otras: *Cuatro estampas peruanas*, 1940; *La tragedia del Cusco*, 1945; *Yaraví y huayno*, 1947; *Tres danzas peruanas*, 1951; *Bronce andino* para cello y orquesta de cuerdas, 1975; *Kukuli*, 1963; 6 sinfonías con temas patrióticos, 1970–1994; concierto para corno y orq. de cuerdas, 1978; concierto para violoncello, 2000), obras de cámara (14 piezas para violín y piano, 1945–2000; tres cuartetos de cuerdas; *Partitas peruanas* para 10 instrumentos diferentes, 1950–2000; obras para maderas, metales, percusión, dúo de violines, guitarra sola y flauta sola), obras vocales, música para cine y marchas militares para bandas, además de una colección de más de 200 obras folklóricas. En 1990, Guevara Ochoa donó gran parte de sus composiciones a la Biblioteca Perkins de la Universidad de Duke, Estados Unidos. (Quezada Macchiavello 2000a.)

Guzmán Cáceres, Víctor (Cusco 1890–1950) estudió en París y Bruselas, diplomándose como profesor de idiomas, sastre, cocinero y pianista. Enseñó piano y canto y participó en la Misión Peruana de Arte Incaico. Publicó composiciones en la revista *Sierra* de Lima. Vivió en La Paz y luego en Buenos Aires. El Instituto de Literatura Argentina publicó su *Cancionero Incaico* (Buenos Aires 1929). Obra conocida: *Wanakauri*. (Anónimo 1985.)

Holzmann, Rodolfo (Breslau, Alemania, 27.11.1910–Lima, 4.4.1992) Estudió composición con Vladimir Vogel, piano con Winfried Wolf y dirección con Robert Robitsche. Siguió un curso de dirección con Hermann Scherchen en Bruselas. Entre sus obras compuestas en su etapa europea destacan los *Due Movimenti* para orquesta, la *Suite a tre temi* (trompeta, saxofón alto, clarinete bajo y piano) y el *Septour* (corno concertante, flauta, clarinete, fagot, violín, viola y violoncello). En sus años de estudio pudo profundizar en la música dodecafónica y atonal, aunque su estilo propio era más cercano al neoclasicismo de Hindemith.

Holzmann emigró al Perú debido a la situación política europea en 1938, y fue contratado para desempeñar el cargo de profesor de oboe en la Academia Nacional de Música Alcedo. Trabajó de violinista en la OSN hasta el año 1945, en que pasó a ocupar el cargo de Director Asistente. Al convertirse la Academia Alcedo en Conservatorio, fue nombrado profesor de composición. También trabajó en la Casa de la Cultura del Perú y en el Servicio Musicológico de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, y fue musicólogo y director de la Escuela Regional Daniel Alomía Robles en Huánuco. Junto a Sas, fue el principal formador de la siguiente generación de compositores peruanos. (Pinilla 1985, 168.)

Holzmann orquestó gran número de obras de compositores peruanos escritas originalmente para piano. También publicó catálogos de las obras de los compositores Theodoro Valcárcel, Daniel Alomía Robles, Alfonso de Silva y Vicente Stea. Además publicó un álbum de danzas y canciones tradicionales peruanas y los trabajos musicológicos *De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana*, *Q'ero, pueblo y música*, *Introducción a la etnomusicología* y *El cóndor pasa*, dedicado a Daniel Alomía Robles.

El estilo de Holzmann, en su etapa peruana, evolucionó del contrapunto neoclasicista hindemithiano hacia una expresividad más personal, además de presentar un dualismo que le hizo utilizar paralelamente la técnica dodecafónica (*Dodedicata*, 1966) y un sistema modal-tonal-politonal junto a material indígena o popular (*Tripartita peruana*). (Pinilla 1985, 170.) Él mismo aspiró a una integración entre el empleo de la pentafonía y la música contemporánea (Pinilla 1980, 558.) Otras obras significativas de Holzmann son: *Cinco fragmentos sinfónicos de Dulcinea* (1943), *Suite arequipeña* (1945), *Pequeña suite peruana*

(1948), y para piano y orquesta el *Concierto para la Ciudad Blanca* (1949). (Pinilla 1985, 169; Quezada Macchiavello 2002; Peñaloza 2002, 1–2.)

Huirse Muñoz, Rosendo (Puno 29.2.1880–Arequipa 12.6.1971) estudió flauta y clarinete en el colegio Seminario de San Ambrosio de Puno, y piano y guitarra en forma autodidacta. Fue organista de la capilla de su pueblo natal Santa Rosa. En 1914 fundó el Centro Musical Ayaviri en la localidad del mismo nombre. En 1917 fue cofundador en Puno del Centro Musical Puno, y desde 1920 dirigió el periódico *El eco de Puno*. Trabajó en varios lugares, incluyendo Arequipa, y su trabajo en la Aduana le permitió viajar por todo el territorio puneño. Fue compilador, compositor y arreglista. Escribió huayños, marineras, polcas y valeses y el Himno a Puno. (Valencia 2006, 181.)

Huirse Reyes, Jorge (Santa Rosa, Puno, 1914–Lima, 1995.) Hijo del anterior. Estudió piano y armonía y fue becado por el gobierno de Prado a Argentina donde se graduó de Director de Música Popular y Ligera. Compuso y grabó música popular puneña y criolla, huayños y marineras y dirigió varias orquestas de compañías radiales y disqueras y de la Guardia Republicana. (Valencia 2006, 93–194.)

Iturriaga, Enrique (Lima, 3.4.1918) vivió su niñez en Huacho. Entre 1934 y 1939 estudió piano con Lily Rosay y teoría y armonía con Andrés Sas. Cursó un tiempo estudios universitarios y luego ingresó al Conservatorio, donde estudió con Holzmann de 1945 a 1950, y en 1950–1951, mediante una beca, en París, donde tomó algunas clases con Honegger. Al regresar al Perú se convirtió en uno de los pedagogos musicales más importantes del conservatorio. Se dedicó también a la dirección de coros y participó en el movimiento musical escolar. Entre 1953 y 1960 fue crítico musical del diario *El Comercio*.

Su principal labor la ha realizado en el CNM desde 1957, como profesor y director. Fue profesor en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos hasta 1987. Es coautor del libro *La música en el Perú* (Patronato Popular y Porvenir, 1985) y ha publicado un *Método de composición melódica* (Universidad de San Marcos, Lima, 1985). En el Conservatorio, inició un Taller Experimental de Composición Elemental para jóvenes de Pre-Conservatorio. Iturriaga ha escrito ensayos sobre la obra de Celso Garrido-Lecca, sobre Carlos Sánchez Málaga, Roberto Carpio, Rodolfo Holzmann y el boliviano Mario Estenssoro. (Quezada 1999b, Iturriaga 2001.)

Sus obras han recibido premios nacionales y latinoamericanos. En 1947 obtuvo el Premio Nacional "Luis Duncker Lavalle" por su obra *Canción y Muerte de Rolando* para voz y orquesta, (texto: Jorge Eielson). Otras obras: *Suite* para orquesta (1957), *Tres canciones* para coro y orquesta (textos anónimos peruanos, 1956; rev. 1971), *Vivencias* para orquesta (1965), *Llamadas y Fuga para un Santiago* para conjunto de metales (1990), *De la lírica campesina* (voz y orquesta, textos anónimos, 1994), *Desiertos*, motete a dos voces (texto: Eduardo Hopkins, 1998). Además tiene obras corales, para instrumentos solistas y para conjuntos de cámara diversos, música para obras teatrales de Salazar Bondy, Ribeyro y La Torre entre otros, música para cine y para ballet.

Iturrizaga, Luis (Lima, 1927) estudió en el CNM y en el Real Conservatorio de Madrid. Se perfeccionó en Berlín en la Hochschule für Musik con Boris Blacher. Desde 1958 reside en Berlín. Obras: *Piezas para orquesta*, *Diamante* para flauta (ed. Tonos Musikverlag GmbH), *Drei Psalmen* (1961).

Junchaya Gómez, Rafael (Lima, 7.12.1939) estudió composición en el taller de Enrique Iturriaga en el Conservatorio Nacional de Música. También estudió medicina, llegando a ser un reconocido psiquiatra y psicoterapeuta, a la cual se dedica en el 2007 (es analista transaccional), siendo presidente de la Asociación Latinoamericana de Análisis Transaccional (ALAT) entre 2005 y 2007. Obras: *Cuatro movimientos breves para flauta y oboe* (1964), *Preludio para flauta* (1964), *Música para una farsa* (premio fomento a la creación musical de la UNMSM 1966), *Ollantaycha*, suite infantil para orquesta (1975), *Tríptico* para coro a capella (1965), *Madrigal* para tenor y orquesta de cámara (1968), *Himno del Colegio Médico del Perú* (coro y orquesta, 1990, Carlos Alberto Segúin), *Sinfonía de cámara* (Sinfonía nro 1, para cuerdas y quinteto de vientos, 1991), *Partita para violonchelo* (1992), *Sinfonía nro 2* (1997), *Concierto para piano* (2007) y obras incidentales para teatro. (Pinilla 1980, 607; Junchaya 2005.)

Junchaya Rojas, Rafael Leonardo (Lima, 19.9.1965), compositor y director de orquesta, hijo del anterior. Inició sus estudios de piano con Yvonne Schiaffino, y por corto tiempo estudió violín en el Conservatorio Nacional de Música. Posteriormente estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, y en el CNM Composición desde 1988. Sus principales profesores han sido: Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca, José Roberto Sosaya, Pedro Seiji Asato, Walter Casas, Marina Pávlovna y Katia Palacios. En 1992 participó en Chile en el IV Encuentro de Música Latinoamericana, asistiendo a las clases maestras de Cirilo Vila, Coriún Aharounián y Alejandro Guarello, y dictando a su vez un taller de instrumentos MIDI.

Entre 1994 y 1996 estudió dirección orquestal con Miguel Harth-Bedoya, en 1995 como alumno visitante de la Juilliard School. Ha participado en clases maestras de composición dictadas por Vladislav Uspensky del Conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo, y con Aurelio Tello, Alfredo del Mónaco y Mario Lavista en 2002. Entre los años 2000 y 2003 fue alumno del Taller de Dirección Orquestal en el Conservatorio, dirigido por Eduardo García Barrios. También cursó estudios de dirección orquestal con Christoph Hagel, David MacKenzie y Carlos Fernández. Estudió docencia de composición en el CNM en 2001. También ha asistido a talleres y seminarios de investigación musical con Alfonso Padilla de la Universidad de Helsinki, donde actualmente realiza un Doctorado en Musicología. Junchaya se ha desempeñado como director de orquesta y como profesor de composición y análisis en el Conservatorio Nacional de Música y en el Instituto de Arte de la Universidad San Martín de Porres. Es miembro fundador de Circomper.

Recibió el primer premio en el concurso de composición Komposer Kombat (2005), realizado por Kalvos and Damian's New Music Bazaar por *Magnificat* Op.8; el primer premio en el concurso de composición por los 60 años de creación del Conservatorio Nacional de Música y los 125 del nacimiento de Béla Bartók por *Varidanzas* Op.12 (2006); y la beca del Patronato Peruano de la Música (2007). Otras obras: *Picaflor Esmeralda (Dile que he llorado)* para coro mixto a cappella (1988), *Marinera* para cuarteto de cuerdas (1989), *Klein Stuck für Streichquartett* (1989), *Yaraví* para violín o clarinete y piano (1989), *Preludio para piano* Op.1 (1989), *Lied so pre-texto* para voz y piano (texto: José María Eguren, 1990), *Variantes Motímbricas* para clarinete, trompeta y sonidos sintéticos (1990), *Piedra del Q'osqo*, realización electrónica (1991), *Hojarasca* para violín, fagot y piano (1992), *Cuarteto para cuerdas* (1992), *Estancias* para soprano y orquesta de cuerdas (texto: Javier Sologuren, 1992), *Momentos* para orquesta de cámara (1993), *Ccoyllurcha* para flauta y sintetizador asistido por ordenador (1993), *Dos Estudios* para gran orquesta (1994, rev. 2000–02), *Movimiento sinfónico* Op.2 (1995, rev. 2000–2004), *Soneto XCIV* para coro mixto (texto: Pablo Neruda, 1995), *In-vita*, realización electroacústica (2000), *Estancias II* Op.3 para soprano y cuarteto de

cuerdas (2000), *Estancias II* Op.3a para soprano y piano (2001), *Madrigal*, realización electroacústica (2002), *Marsyatikos* Op.4 para flauta y piano (2003), *Die Erscheinung*, realización electrónica (2003), *Esquisse*, tres bocetos para orquesta Op.5 (2004), *Cuatro motetes cuasi profanos* Op.6, para coro mixto a cappella (2004), *Minibazz* Op. 11 para clarinete bajo (2005), *Tres danzas episkénicas* Op.7, para clarinete, saxo y piano (2005), *Sincronismos* Op. 9 para conjunto de vientos y percusión (2005), *Sincronismos II* Op. 10 para orquesta de cámara (2005), *Sevoc Anatos* (electrónica, 2005), *Magnificat* Op.8 para dos sopranos, flauta, oboe y corno (2005), *Varidanzas* Op.12 (2006), *Concertino Silvestre* Op.14 para clarinete bajo, percusión y cuerdas (2007), *Al soffio della notte* Op.13, para clarinete bajo, corno y violoncello (2007), *Die Abschiede* para viola y piano Op. 15 y *Concierto silvestre* para clarinete bajo y orquesta Op.14a (2008); y arreglos de música popular.

Kudó Tovar, Daniel (Lima, 12.12.1977). Inició su formación musical con Pilar Zúñiga. Realizó estudios en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería antes de ingresar al Conservatorio Nacional de Música. Actualmente cursa estudios superiores de composición con el maestro Enrique Iturriaga. Es miembro fundador de Circomper, así como del coro de cámara Secreto a Voces.

Obras: *Arrecife* para cuerdas, *3276951* para ensemble vocal de ocho partes, Cuarteto de cuerdas, *Pieza* para piano, *Sexteto* para flauta, oboe, violín, viola, chelo y piano y *Quinteto* de metales. (Circomper 2008.)

La Rosa, Leopoldo (Lima, 1931) organista, compositor y director. Empezó a tocar órgano bajo la guía de su padre en la Catedral de Lima a los 7 años. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música del Perú. En 1950 fue nombrado por concurso Organista y Maestro de Capilla de la Catedral de Lima. De 1953 a 1960 estudió en Italia, Austria y Holanda piano, órgano, dirección y composición con Riccardo Malipiero y Aurelio Maggioni. La Rosa fue pionero en escribir música aleatoria en la década de 1960. En el Perú fue un importante promotor de la música contemporánea como director, estrenando varias obras de sus colegas e instaurando la semana de lectura de nuevas composiciones. Fundó la Orquesta de Cámara de Miraflores, y fue 17 años director de la OSN. Estrenó en el Perú obras de música contemporánea de Schönberg, Berg, Webern, Stravinsky, Prokofiev y Penderecki. También ha dirigido en varios otros países de Latinoamérica.

La Rosa ha escrito 2 óperas líricas: *Mercedes Barrientos* y *Caritas*, y las obras sinfónicas: *Andes*, *Ayacucho 1824*, *Cahuide*, *Rosmanyá 1, 2 y 3*, *Música para 5*, *Angamos*, *La Achirana*, *Las líneas de Nazca*, *La Vendimia*, *Obertura 2002* además de música para las películas *El pórtico de la gloria*, *Un mulato llamado Martín*, *Cuentos inmorales* y *Sin compasión*. (Pinilla 1980, 605; Teatro Nacional Sucre 2007.)

Lavalle Terry, Espartaco (Trujillo, 16.11.1974), compositor, violinista y director. Inició sus estudios musicales en Tumbes con la profesora Rita Pereda y los prosiguió en la Escuela Regional de Música Carlos Valderrama de Trujillo en la especialidad de piano. Cambió de especialidad a violín, estudiando con Jorge Váscones, bajo cuya dirección integró el Ensemble Antonio Vivaldi y la Orquesta Juvenil de Trujillo. En 1992 ingresó a la Orquesta Sinfónica de Trujillo como violinista hasta 1994, año en que se incorporó a la Orquesta Sinfónica Nacional. En 1996 ingresó al Conservatorio Nacional de Música en la especialidad de composición, teniendo como maestros a Seiji Asato y Enrique Iturriaga.

Participó activamente en encuentros juveniles internacionales como violinista, integrando las Orquestas Juveniles Iberoamericana (Venezuela 1997), del Mercosur (Argentina 1998) y de los Países Andinos. Trabajó como profesor de violín, violinista de la Orquesta Sinfónica

Nacional, director y compositor. Desde el año 2000 ha dirigido la Orquesta Sinfónica de Trujillo, la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica del CNM, la Orquesta Prolírica, la Orquesta Filarmonía de Madrid y la orquesta de la Ópera de Izmir (Turquía). Obras: *Fantasia* para violín y piano (1997), *Ritual* para quinteto de vientos y percusión (1998), Quinteto de vientos No. 1 (2000), *Toccata* para oboe, violín, chelo y arpa (2003), *Santuarios*, tres piezas para orquesta (2002), *Pastoral* para orquesta (estrenada en Venezuela y en Perú con la Orquesta Sinfónica Nacional 2004) y *Fantasia Rigoletto* para dos flautas y orquesta (estrenada en el Festival Internacional de Flautas Lima 2004). (Circomper 2008.)

Leví de Stubbs, Consuelo (Lima 1928–2008) estudió piano desde los siete años y luego en la Academia Alcedo, escribiendo sus primeras composiciones a los nueve años. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música y también historia en San Marcos. En 1952 se casó con un diplomático y se mudó a Nueva York, residiendo también en Washington, Londres y Alemania, continuando siempre con su trabajo de compositora. Estrenó sus obras en Berlín, Londres y otras ciudades europeas.

Quezada (2002a) afirma que el lenguaje musical de la compositora es sencillo, vinculado al indigenismo y a la tradición de la música romántica. Sus obras son líricas, melódicas y con una armonía funcional pulcra, siendo destacables la concisión de las ideas y el conocimiento del instrumento y su repertorio.

Obras para piano: *Bosquejos peruanos*, suite para piano (primer libro, 1964), *Bosquejos peruanos* (segundo libro, s.f.), *Preludios (poemas)*; *Balada en Fa M* (1944); *Balada en Fa M-Plenilunio* (1946); *Pequeña balada* (1948); *Vals triste*; *Vals brillante*; *Seis pequeños nocturnos con temas de cuando niña*; *Spreewald*, tema y variaciones; *Tríptico* (pequeña sonata), 1986; *Jota*; *Vals a cuatro manos*.

Otras obras: *Pequeño vals* para pequeño conjunto; *Stella* (canción); *Washington* (canción); *Berlín* (canción); *Lieder* (música y letra) *Fantasia*, *Lamento*, *Guitarra*, *Plenilunio*, *Mi montaña*, *Recuerdos*, *Adiós*, *Los heraldos negros*; cantos escolares. (Cisneros 2002; Quezada Macchiavello 2002a.)

López Bellido, Jimmy (Lima, 21.10.1978) se inició como trompetista en la orquesta del colegio Santa María de Lima. En 1995–1997 fue bibliotecario de la Orquesta Filarmonica de Lima. Sus primeras obras fueron interpretadas en ensayos de esta orquesta y de la OSN. Fue asistente musical de Preludio Asociación Cultural en la producción de musicales y trabajó como compositor y arreglista en el colegio Villa María. Estudió durante un año con José Carlos Campos y desde 1997 tomó clases con el profesor Enrique Iturriaga, ingresando en 1998 al CNM, donde estudió con Iturriaga hasta el 2000. En el 2000 ingresó a la Academia Sibelius de Helsinki, Finlandia, donde estudió con Veli-Matti Puumala y Eero Hämeenniemi. Ha participado en clases maestras con Magnus Lindberg, Jouni Kaipainen y Klas Torstensson en Finlandia; Marek Kopelent y Philipe Manoury en la República Checa; Hans Peter Kyburz en Suiza y Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey y Theo Lovendie en Francia. Su obra *Carnynx* (2001) para orquesta fue seleccionada para finalista en la competencia CCA de Taiwán, recibiendo el premio de la orquesta. Obtuvo el Alea III 2003 International Composition Competition Prize por *K'asa*, para violín y piano. En junio del 2004, su Concierto para koto y orquesta *Varem* fue estrenado en Holanda con Makiko Goto como solista. El 2do Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima le comisionó la composición de *La caresse du couteau*, para cuarteto de cuerdas. Por encargo del Ministro de Educación del Perú compuso en 2006 el poema sinfónico *América salvaje* para la inauguración de la nueva sede de la Biblioteca Nacional, basada en el poema *Blasón* de José Santos Chocano. En 2008 recibió el Kranichsteiner Musikpreis en el Curso Internacional de

Música Contemporánea de Darmstadt, el premio Nicola de Lorenzo de la Universidad de Berkeley y el Morton Gould Young Composer Award. (López 2006^a, 2008.)

Otras obras: *Three Lieder* para tenor y piano (1998), *Arco de luz* para saxofón y conjunto de vientos (1999), Trío para dos clarinetes y fagot (1999), *El ritual* para percusión (2000), *El viaje* para clarinete, chelo y piano (2000), *Speculum* para oboe y koto (2002), *Vortex* (Piano, 2002), *Aires de Marinera* (orquesta de jazz, 2002), *Los magos del silencio* (ballet, 2004; suite, 2005), *Kraftmaschine* para cuatro flautas dulces y tres percusionistas (2005), *Epiphany*, concertino para piano (2007), *Lesbia* para soprano, alto, piano y contrabajo de cinco cuerdas (2005), *Fiesta!* para orquesta, encargo de Miguel Harth-Bedoya y la Sociedad Filarmónica de Lima en su centésimo aniversario (2007), *Incubus* para saxo alto, acordeón y contrabajo (2008), *Incubus II* para saxo alto y barítono, piano y percusión (2008).

López Mindreau, Ernesto (Chiclayo, 17.6.1892–1972) estudió con su padre y con Tejada en Trujillo y con Gerdes y Valle-Riestra en la Academia Nacional de Lima. En 1919 enseñó piano en el Conservatorio de Panamá y fundó una Academia de Música en la Zona del Canal. Siguió algunos cursos en Nueva York y luego viajó a estudiar a Europa pensionado por el gobierno peruano en la Hochschule für Musik de Berlín, debutando como pianista en Berlín en 1921. Luego estudió y se presentó en conciertos en París, incluyendo audiciones de fragmentos de su ópera *Nueva Castilla*. En 1928 regresó a Lima, donde ganó premios en varios concursos locales de composición. López Mindreau usó en sus composiciones esporádicamente material folclórico (obertura *Choquehuanca*, *Sinfonía peruana*, *Marinera y tondero* para orquesta) además de escribir obras sin referencias folclóricas como el *Octeto*, estudio sinfónico dodecafónico. Otras obras: óperas *Cajamarca* y *Francisco Pizarro*, *Tema y variaciones* para piano y orquesta, *Yaraví* y *ballet* para orquesta, diversas danzas para piano, romanzas para canto y piano. (Raygada II, 71–72.)

Málaga Bernal, José (Lima 1974), charanguista y compositor. Realizó estudios en la Universidad Católica de Arequipa y de Odontología en la Universidad de San Marcos en Lima. Ha participado en grupos folklóricos, de música del mundo y popular, y fue profesor del colegio América del Callao. Su formación musical se inició en 1996 con el maestro Edgar Valcárcel. Desde 1998 estudia composición en el Conservatorio Nacional de Música con Enrique Iturriaga, y ha asistido a otros cursos y talleres con Armando Sánchez Málaga, Leopoldo La Rosa, Manuel Cuadros Barr y Seiji Asato. Miembro de Circomper.

Malpica, Pedro (1973) Estudió guitarra en el CNM de Lima y luego en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, San Juan. Luego continuó estudiando composición en la Universidad de Boston, en el Graduate Center, CUNY, Nueva York, y en la Juilliard School de Nueva York. Sus profesores han sido Rafael Aponte Ledee, Alfonso Fuentes, Theodore Antoniou, Luis Enrique Julia, Jorge Caballero, Christopher Rouse, Lukas Foss y David del Tredici. Ha recibido varias becas, premios y encargos de obras. Pedro Malpica es miembro fundador de áltaVoz Ensemble, un consorcio de compositores latinoamericanos contemporáneos, y de Circomper.

Obras: *Canción del Sur* para soprano y piano (1999–2000), *Micro-coros* para coro mixto (2000), *Jugando por el Caribe* para guitarra (2000), *Sombras de lo que ves* para soprano, chelo y percusión (2001–2002), *Te toco y me fugo* para piano (2001–2002), *Luz* para piano y soprano (2003), *Pácalin* para violín, flauta, chelo y percusión (2003), *Con cuidado, pero con alegría* para cuarteto de trombones (2003), orquestales *Mi Selva 1* (1998–2000) y *Mi Selva 2* (2002–2005), *Exabruptos 1* para clarinete y percusión (2004–2005), *Exabruptos 2* para ensemble (2005), *Exabruptos 3* para fagot (2005), *Pachamama's Catharsis* para chelo solo

(2002–2004), *Exabruptos 4* para trompa y percusión (2005–2006), *Tarikapuy* para piano, chelo y flauta (2005–2006). (Malpica 2005; 2005^a; 2008.)

Malsio, José (Lima, 1925–2007) estudió en Lima con Carlos Sánchez Málaga y luego en Estados Unidos (Eastman School of Music) con Burril Phippys y Bernard Rogers. También recibió clases de Hindemith y de Schönberg en Yale y Los Angeles. Luego residió algún tiempo en Europa. A su regreso al Perú trabajó como director asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional y director del Conservatorio Nacional de Música. Malsio escribió toda su producción conocida entre 1944 y 1954. En los decenios siguientes se retiró de la vida musical pública. Sus obras para orquesta son: *Concerto grosso* (para 4 violines, clarinete, fagot y piano solistas con orquesta, 1944), *Obertura sinfónica* (1945), *Divertimento* (para pequeña orquesta, 1946), *Danza* (1948) y *Rondó concertante* (1954).

Masías Hinojosa, Augusto (Puno, 1.9.1932.) Estudió en el CNM, en el Instituto Argentino de Guitarra en Buenos Aires y en la Filarmónica Primero de Mayo de La Paz. Ha actuado como músico en varios conjuntos de música popular, y ha sido director de centros musicales. Ha compuesto marineras, vales y huayños. (Valencia 2006, 94.)

Maúrtua, José Luis (Trujillo, 13.12.1964.) Se graduó en Composición en el Conservatorio Carlos Valderrama de Trujillo en 1987, recibió la Maestría en Composición en la Universidad George Mason en 1996 y el Doctorado en Composición en la Florida State University School of Music; asistió a clases maestras en la Academia Musical de Praga (1998). Estudió composición con Ladislav Kubik y dirección de orquesta con Paul Vermel y León Gregorian. En los años 1999 y 2000 asistió al Conductors Institute of South Carolina. Participó en los cursos de dirección del Conductors Guild con la Orquesta Sinfónica Juvenil de Seattle y los maestros Murray Sidlin y Vilem Sokol; y del American Symphony Orchestra League con la Orquesta Cívica de Chicago y los maestros Larry Rachleff y Christopher Wilkins. En 1999 asistió al Curso internacional de dirección a cargo de Jonathan Sternberg. Realizó un segundo doctorado en la Universidad del Estado de Michigan con el maestro León Gregorian.

Maúrtua ha dirigido varias orquestas en Trujillo, México y Estados Unidos. Ha enseñado en el Conservatorio Carlos Valderrama de Trujillo, en el Instituto de Artes Columbia de Virginia y otras instituciones. Es profesor asistente de teoría y composición y director del conjunto de música nueva en la Universidad Central de Michigan en Mt. Pleasant.

Obras: obras corales basadas en ritmos peruanos, *Peruviana* para piano, *Muliza* para dos saxofones, piano y percusión (2000), música para el documental "Viejos Palacios" (2001), *Rucaneo* para saxofón alto y piano (2003), *Festejo* para orquesta (2006), *Mambo Místico* para dos pianos y *Les Trois Tiques* para flauta y clarinete (2008). (Maúrtua 2007; 2008.)

Mazzini, Marco (Lima, 21.9.1974), clarinetista y compositor. Egresó del Conservatorio Nacional de Música en 1998 de la clase de Ana Barrera y continuó estudios en el Conservatorio Real de Gante (Bélgica) donde recibió su maestría en clarinete, música de cámara e improvisación. Debutó como solista con la Orquesta Filarmónica de Lima dirigida por Miguel Harth-Bedoya al ganar el concurso nacional de conciertos de la Asociación Béla Bartók. Se ha presentado como solista e integrante de conjuntos de cámara en salas de Nueva York, Tokio y Bruselas, entre otros lugares. Ha participado en eventos como International Clarinet Festivals, November Music Festival (Bélgica, Holanda), Festival internacional de Música Contemporánea (Lima), New Art Festival (Ohio), Ostrava Days (República Checa). Está particularmente dedicado a fomentar la interpretación de música contemporánea para su instrumento, también para clarinete bajo y contrabajo. Ha fundado el Trío Thelema, el Dúo

Dicto (dedicado a interpretar música latinoamericana para clarinete y piano), el Trío Kinsa (dedicado a interpretar música peruana de principios del siglo XX), y ha colaborado con gran número de conjuntos de cámara, directores y compositores en Europa.

Obras: *Butterfly* para piano, flauta en sol, trompeta y saxo barítono (1993); *Through my bones* para chelo y saxo barítono (2003); *Childrens' songs* I, II y III para piano (2003); *Imprevisto* para clarinete (2003); *Lamentos* para clarinete y clarinete bajo (2004); *Amanecer I* para clarinete bajo, saxo tenor y piano (2005); *Butterfly* para teclado, piano y clarinetes (2005). (Mazzini 2008.)

Mercier, Gilles (?) hijo de la artista plástica Tilsa Tsuchiya, estudió en París y USA, música y artes plásticas. Ha presentado conciertos en Europa y muy eventualmente en el Perú. En el I Festival de Música Electrónica CON-TACTO realizado en el 2003 en el Centro Cultural de España de Lima, Mercier presentó las piezas *Esperalba* (2003) e *Intubici* en la que intervienen guitarra, vibráfono y aparatos electroacústicos. Ha compuesto obras para guitarra, chelo y percusión en las que utiliza procesamiento electrónico en tiempo real. (Unesco 2008.)

Meza, Luis Antonio (Lima, 4.5.1931.) Pianista, compositor, director de orquesta, abogado y periodista. Estudió piano con Gustavo Leguía en la Academia Alcedo en 1944, y en el CNM con Marina Vantosse de Pastor, Rosa América Silva, Gregorio Caro y Mario Estenssoro. Estudió composición con Rodolfo Holzmann y con Andrés Sas y también en forma particular con Hans Günther Mommer, director alemán de la OSN entre 1960 y 1963. Estudió dirección con Hans Prager, Jean Constantinescu, Rodolfo Holzmann y Hans Günther Mommer. Obtuvo los títulos de Profesor de Piano y Profesor de Composición en el CNM. Paralelamente se graduó de Bachiller en Ciencias Jurídicas y Políticas y de Abogado. También posee el título de Periodista Profesional del Instituto Jaime Bausate y Mesa. (Quezada 1999e.)

Meza ha sido profesor en la Academia Moderna de Piano, en el CNM, y en escuelas, institutos y universidades. Ha dirigido el Coro de la Escuela Nacional de Ópera, el coro y la orquesta del CNM, fundado y dirigido la Orquesta de Cámara de Lima, y en varias ocasiones dirigido la OSN, como Director Artístico o Encargado; ha actuado también como solista de la OSN.

Meza ha trabajado desde 1957 en el diario *El Comercio* de Lima como crítico de arte, jefe de las páginas de arte y colaborador de la Sección editorial. Ha realizado además investigaciones musicológicas y colaborado con varias revistas. Su obra según Quezada (1999e) es tonal pero con un tratamiento armónico libre, con incursiones en el serialismo, la dodecafonía y la aleatoriedad. Incluye ciertos rasgos y citas elaboradas de la música tradicional costeña, mestiza e indígena.

Obras: música de cámara, incluyendo un trío de maderas, un trío de piano, dos cuartetos de cuerdas y varios dúos; música para piano solo, entre otras: *Valses Criollos* y *Sentimentales* para piano solo, dueto o dos pianos, Op. 23, 25 y 34; música vocal para coro de niños, coro mixto, y canciones para voz y piano o voz y guitarra; música para orquesta, incluyendo *Concerto Grosso* Op. 5, 1952; *Obertura sobre un tema popular* Op. 7, 1954; *Suite Rondinelas* Op. 27, 1989; *Passacaglia* y *Fuga sobre un tema de Holzmann*, Op. 31, 1997 entre otras; música para teatro y gran cantidad de arreglos. (Quezada 1999e.)

Moscoso, Rafael (Arequipa, 24.10.1963) estudió piano desde pequeño en su ciudad natal. Luego estudió composición en Lima, primero en forma privada con Enrique Iturriaga, y luego en el Conservatorio Nacional de Música desde 1983 hasta 1992, con Iturriaga y Celso Garrido-Lecca. De 1993 a 1996 estudió en el Mannes College of Music de Nueva York, recibiendo la maestría. En Nueva York trabaja como organista, profesor y arreglista, además de haber compuesto obras religiosas y para teatro. Obras: *Visiones de Sacsayhuaman* para

orquesta (1996), *Canto nro. 1* para doble grupo de vientos y percusión (1995), Cuarteto de cuerdas (1994), *Semejanzas y diferencias* para orquesta de cuerdas (1988), obras para coro mixto, para piano, voz y piano y música para teatro. (Moscoso 2009.)

Mujica, Manuel (Lima, 1949) estudió percusión en Viena y formó parte de diversos conjuntos en Londres. En Lima hizo música para cine y el ballet *Flora Tristán*. En 1979 organizó con Arturo Ruiz del Pozo un ciclo de exploraciones musicales. Mujica compuso obras en colaboración con Ruiz del Pozo, Aramayo, Tarnawiecki y Julio Algedones, también percusionista, en su Taller Libre de Creación Musical. Entre sus obras están *Paisajes sonoros* y *Nocturno*. (Pinilla 1985, 199–200.)

Núñez Allauca, Alejandro (Moquegua 1943) se presentó desde niño como acordeonista e improvisador. Sus primeras composiciones fueron tonales y con eventual uso de material folclórico: *Preludio y danza peruana 1 y 2*, y *Fantasia Castelfidardo* para acordeón. Ganador del quinto concurso nacional de acordeón en 1961, estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Lima de 1961 a 1966. Las obras de esta época aún elaboran material nativo: *Tripartita andina* para acordeón, *Poema andino* para orquesta de cámara, *El Alba* para coro mixto. Se dedicó a investigar la música contemporánea a falta de un curso actual en el conservatorio, estudiando las estructuras atonales y politonales, la dodecafonía clásica y el serialismo postweberiano, el aleatorismo y el uso de electrónica. Sus obras de estos años incluyen *Móviles* para acordeón, que utiliza estructuras aleatorias libres; *Fisuras* para dos flautas; trío de vientos; *Salmus 100* para coro mixto; *Diferenciales 1 y 2* para piano, que usa escritura gráfica y técnica de clusters entre otras, y *Variables para 6 y cinta magnética*. Por estas dos últimas obras fue becado entre 1969 y 1971 por el Instituto Torcuato de Tella de Buenos Aires, donde estudió con Alberto Ginastera. Luego de una producción vanguardista que Pinilla denomina atonalismo puntillista (Cuarteto de cuerdas, Concierto para orquesta), Núñez Allauca crea una técnica compositiva que denominó Composición ornamental, obteniendo el diploma de Profesor de Composición en el CNM. En esta técnica da gran importancia a los trinos, apoyaturas y grupetos al estilo del barroco (*Moto ornamentale e perpetuo* para piano, *Sinfonía ornamental*, *Ornamenti* para tres flautas y piano, *Concierto ornamental* para orquesta). Posteriormente ha seguido cultivando la tradición folclórica. En un tercer momento fusiona en sus composiciones las tradiciones europea clásica y tradicional andina. (*Cuarteto* peruano, ballet Huatyacuri, *Cantata a Bolívar* para solistas, coro y orquesta). Desde 1987 Núñez Allauca vive en Milán, dedicándose a componer también música sacra (*Missa Andina*, 1998). (Pinilla 1985, 198; Bassi s.a.; Núñez Allauca 1969.)

Ñopo, Víctor Hugo (Lima, 1974), guitarrista y compositor, inició sus estudios en 1987 con el guitarrista peruano Pepe Torres, egresando del CNM donde estudió con Ricardo Barreda y Oscar Zamora en 1999 e iniciando sus estudios de composición. En el 2001 recibe el título profesional. Ha participado en clases maestras de Abel Carlevaro, Manuel Rubio, Luis Orlandini, Allan Neave, Richard Stover, el luthier Roberto Gonzales y John Williams.

Se ha desempeñado como concertista y profesor de guitarra en el CNM, en la Asociación Educativa Casuarinas y en Vivace Escuela de Música, de la cual también es fundador. Ha sido solista con la OSN y obtenido premios como guitarrista en concursos latinoamericanos.

En abril del 2002, fue invitado al Festival Internacional "Villa de Aranda" (Burgos, España), para ofrecer un concierto y clases magistrales, y para ser jurado del Concurso Internacional.

Obras: *Preludio Serial* para piano, *El Canto de Salomón*, obra coral, inspirada en el texto del Libro de los Cantares, de la Biblia, *Carta a Efeso* para violín y guitarra, *Nostalgia*, *Homenaje a los Inmigrantes* para guitarra sola (2002). (Circomper 2008, Ñopo 2005.)

Oblitas Bustamante, Miguel (Nasca 1964) inició sus estudios musicales en su ciudad natal. En 1985 ingresó al Conservatorio Nacional de Música en la especialidad de Musicología. Ha recibido clases de composición de Armando Guevara Ochoa. Sus obras han utilizado la tonalidad, la modalidad andina, la politonalidad, la atonalidad y el lenguaje microtonal, dentro de un estilo nacionalista.

Investigador, archivista y musicalígrafo de la Orquesta Sinfónica Nacional (1991–92), ha escrito varios artículos y los libros inéditos: *Compositores peruanos*, *La instrumentación andina y la orquesta sinfónica de instrumentos nativos* y *Compositores Italo-Peruanos*, investigación auspiciada por el Istituto Italiano di Cultura. Fue director de la Orquesta de Cámara de la Universidad Garcilaso de la Vega (1998–2003) y catedrático en su Facultad de Educación (2001–2003). Es fundador y director del Coro y la Orquesta de Cámara de Barranco. Ha trabajado como profesor, director de orquesta, pianista, quenista y conferencista. Sus obras para orquesta incluyen *Las Pampas de Nasca*, Sinfonía coral (incluye instrumentos nativos) (1984–1991); *Marcahuasi*, Suite para violín, piano y orquesta (1986–1991); *Sinfonía Inkaika* (incluye instrumentos nativos) (1991–2007); *Naska*, momento sinfónico (1991); *Himno a Nasca* (incluye instrumentos nativos, 1991); *Rapsodia Andina*, dedicada al Parlamento Andino (2007). Además ha escrito numerosas obras de cámara, obras para teclado, para voz y piano y obras corales. (Oblitas 2005, 2008.)

Ochoa, Luis Edmundo (Cusco, 1.3.1964) estudió composición en la Escuela Superior de Música Leandro Alviña y educación artística en la Universidad Andina del Cusco; maestría en composición en la Universidad Federal de Bahía, Brasil. Es docente en el Instituto Superior de Música Leandro Alviña desde 1986, y dio un curso de percepción musical en la Universidad de Bahía, Brasil en 1999. Ha dirigido gran número de coros y grupos instrumentales, y conformado gran cantidad de agrupaciones de música popular como integrante, arreglista o director.

Obras: Concierto para quena y orquesta sinfónica (1989), Sinfonía 1 *Da codilheira ao Sertão* (2000), Misa en quechua (1988, vocal), opereta *Il metallico amore* (2003), ópera *Manco Inka* (2007), 10 obras para coro mixto y cerca de cien arreglos corales de música peruana, latinoamericana e internacional. Música de cámara: Cuarteto de cuerdas en re (1988), *Suite cusqueña* (quena, violín y piano, 1988), Sonata para violín y piano (1990), Sonata para quena y piano (1995), Suite *Emoções* (flauta, oboe, clarinete y arpa, 1999), *Shapes* (corno inglés, piano y bajo, 1999), *Camino Inka* (obra programática para quena y guitarra, 2002), Suite *La procesión de los Apus* para flauta y piano (2005), cinco obras para guitarra, 15 obras para piano y alrededor de 200 piezas de música popular en diferentes géneros y estilos. (Ochoa 2008.)

Ojeda Campana, Roberto (Cusco 1895–1983) estudió Letras y Derecho. Fue profesor de música en colegios y de guitarra en la Escuela Regional de Música de 1950 a 1963. Fue socio y miembro de la Filarmónica Cusco y la Asociación Orquestal Cusco. En 1923 obtuvo éxito como Director Musical de la Misión Peruana de Arte Incaico que visitó Bolivia, Argentina y Uruguay bajo la dirección de Luis E. Valcárcel. Fue uno de los más importantes y prolíficos compositores indigenistas del Cuzco. Obras: más de 300 piezas de estilo andino, entre ellas *Inti Raymi*, *La Siembra*, *Tejedoras*, *Flor Andina*, *Tres cantos a Túpac Amaru*, *Lejos de ti* (marinera), *Linda cuzqueña* y *Mi Cuzco*. Para orquesta sinfónica escribió *Danza de la honda* y *Danza de la flecha*. Compuso y transcribió 96 yaravies, marineras, danzas y huaynos cuzqueños. Otras obras: *Himno a Micaela Bastidas*, *Himno a Túpac Amaru*, *Himno al Cuzco*

(1944), y música para varios dramas en quechua como *Oscollo* y *Yahuar Huacac* de José Félix Silva y *Manco II* y *Choqueilla* de Luis Ochoa Galdo. (Tamayo 1980.)

Oliver La Rosa, Jaime Eduardo (Lima, abril 1979) estudió guitarra con Oscar Zamora y flauta de manera autodidacta; estudió composición con José Sosaya en el CNM y luego armonía y análisis con Nilo Velarde, además de programación. Su trabajo tiende a la interdisciplina y al uso de la tecnología. La instrumentación de sus composiciones varía desde los instrumentos sinfónicos hasta los experimentales, como las vasijas silbadoras precolombinas, las sirenas, alarmas y los resonadores de cerámica, los parlantes y el proyector. Principalmente electroacústica, su música explora la relación imagen-sonido y espacio sonido a través del video performance y la instalación, trabajando también en música para video.

Obras: *Silbadores* (2002), obra concreta realizada con huacos silbadores Mochica, instrumentos precolombinos de cerámica; *Segundo ensayo audiovisual* (2003), trío para vibráfono solo, pantalla de televisión y retroproyección, que pertenece a una serie de trabajos que reflexionan sobre el uso de los medios audiovisuales y la tecnología en la música, así como el acto de la interpretación y la función del espacio; y *Desierto* para orquesta de vientos, percusión y electrónica (2005).

Oliver es miembro fundador de Realidad Visual, miembro del Festival de Video/Arte/Electrónica VAE, la revista *Distancia Crítica: Aportes a una nueva conciencia social* y el Círculo de Compositores del Perú.

Pacheco de Céspedes, Luis (Lima, 25.11.1890–1984) estudió en Lima violín y armonía con Rebagliati y Villalba, y en París desde los 15 años violín con Duvernois y Thibaud y cursos teóricos con Gabriel Fauré y Reynaldo Hahn. En Francia trabajó como violinista, director de orquesta y compositor. Compuso un poema sinfónico inspirado por la primera guerra mundial llamado *Navidad en las trincheras* estrenado en Rouen. Luego estrenó las obras escénicas *El reloj de porcelana* (1923) y *Le masque et la rose* (1925). También escribió obras cortas para piano y canciones. (García 1979, 18.)

Pacheco trabajó en Francia como director en la Costa Azul y en el departamento de orquestación de Ediciones Salabert de París, en la radio oficial PTT y en la Academia Guelma que fundó en París. Durante su estadía en Francia escribió *En révant*, melodía para violín y orquesta de cámara (1930) y *Melodías Españolas* (1934). Su carrera en Francia se interrumpió con la guerra.

Luis Pacheco de Céspedes asumió en 1941 la dirección musical de Radio Nacional del Perú. Actuó como director invitado de la OSN y como acompañante de artistas líricos, además de dirigir espectáculos teatrales y coreográficos. (Raygada 3, 48–49.) En Lima realizó la opereta *La mariscala* (1942) y hasta 1945 había compuesto ya 10 ballets para orquesta. Pacheco de Céspedes se convirtió así en uno de los compositores peruanos de mayor producción orquestal y en el más prolífico en el género del ballet.

Al regresar al Perú a principios de los 40 con su esposa, la coreógrafa americana Kaye Mackinnon, Pacheco fundó con ella el Ballet peruano, para el cual compuso numerosas partituras orquestales. Sus temas eran nacionales y hacían referencia a ritos u otros elementos de culturas de diversas regiones del país, actuales o históricas.

En total Pacheco de Céspedes escribió 27 ballets, varios arreglos, música para una película, una suite orquestal y un poema sinfónico. Su cuarteto de cuerdas *Siclla* (1946) ganó el premio Luis Duncker Lavalle al fomento de la cultura en 1946.

Padilla Benavides, Abraham (Lima, 1968). Director, compositor y musicólogo peruano. Estudió piano con Carlota Bravo, Yaco Chertman, Teresa Quezada, Graciela Yazigi (Chile) e

Inge Handojo (New York) y cursos teóricos en el Conservatorio Nacional de Música del Perú. Cursó la Licenciatura en Composición Musical, y es Magíster en Artes con mención en Composición Musical, en Musicología, en Teoría e Historia del Arte y en Dirección Teatral en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Estudió clarinete con Rubén Valenzuela y violín con Enrique Costa. Asimismo estudió análisis y armonía con Enrique Iturriaga y dirección orquestal con Miguel Harth-Bedoya, Otto Werner Mueller, Wolfgang Scheidt y Peter Brunswick. Asistió a clases maestras con David Chairry y Sir Colin Davis y a conversatorios con Julien Salemkour y Mstislav Rostropovich. Estudió dirección coral con Jean Tarnawiecky y Oswaldo Kuan, y con Guido Minoletti en el Instituto Interamericano de Educación Musical.

Padilla ha sido director, director asistente e invitado con varias orquestas en Lima y Chile y con diversos conjuntos de cámara vocales e instrumentales. Ha sido director de varios coros en Perú y Chile y creado conjuntos musicales de jóvenes en el Perú y Chile.

Estudió composición con Aliocha Solovera, Cirilo Vila, Rolando Cori, Fernando García, Jorge Martínez, Juan Lehman, Juan Amenazar y Miguel Letelier y tomó clases con Giacomo Manzoni. Ha escrito obras de música orquestal, música de cámara, música coral, música para voces e instrumentos solos, música para teatro, música para danza, música para cine, video, instalaciones, multimedia y electrónica. Ha utilizado piedras como instrumentos en su *Suite lírica*. Abraham Padilla ha recibido reconocimientos en Chile por su música y por su trabajo como director. Ha realizado numerosos estrenos mundiales y locales de obras contemporáneas y ha realizado la primera grabación de obras latinoamericanas contemporáneas.

Padilla ha realizado también una amplia labor como profesor de dirección coral, dirección orquestal, composición, sonido y teatro, en universidades, conservatorios y otras instituciones en Chile y Perú. Ha sido jurado en certámenes de música y teatro y dirigido también obras de teatro de su autoría en Chile. Es miembro de agrupaciones teatrales, de la Red de Arte para el Desarrollo de Chile propiciada por el British Council, de la Sociedad Chilena de Musicología y del Círculo de Composición del Perú. Padilla es impulsor del proyecto Editorial de Música Contemporánea Americana y fundador del Sello Discográfica Inter-Cultural Americana y de la Orquesta Intercultural Americana.

Peredo, César, flautista y compositor, estudió en el Conservatorio Nacional del Perú de Lima; en la Escuela Superior de Detmold (Alemania) y en Los Angeles, California. Estudio composición con Celso Garrido Lecca y Enrique Iturriaga, y reparación de flautas en Boston. Invitado por la Asociación de Flautistas Americanos se presentó exitosamente en las convenciones anuales versiones 1995 y 2000.

Además de la música clásica, César Peredo practica y compone música popular y el jazz, habiendo publicado tres discos en géneros diversos. En el año 2000 se publicaron dos de sus obras académicas en USA, una de ellas ganó una mención hosa en un concurso de composición organizado por la National Flute Association. Durante nueve años ocupó el puesto de flautista principal de la Orquesta Filarmónica de Lima y de la Orquesta Sinfónica Prolífica.

Petrozzi, Clara (Lima, 30.12.1965) violista, musicóloga y compositora. Estudió violín en Quito, Ecuador y en Lima con los profesores Dee Martz, Mario Ortiz, Egon Fellig, Yolanda Kronberger y Manuel Díaz. En Lima Clara fue miembro de diversos conjuntos de cámara y orquestas juveniles, y fue solista de viola con las orquestas Sinfónica Nacional, del Conservatorio y de la Camerata de Lima. También estudió pedagogía Suzuki con Marilyn O'Boyle y trabajó como profesora de violín desde 1983.

Desde 1989 reside en Finlandia, donde estudió viola con Jouko Mansnerus (1990–1996). En 1993 ingresó a la Universidad de Helsinki, donde se graduó de Master en musicología en el 2002 con una tesis sobre Edgar Valcárcel. Recibió el título de profesora de violín de la Asociación Suzuki de Europa en noviembre del 2005.

Clara Petrozzi estudió composición y orquestación con Harri Vuori en la Universidad de Helsinki de 1998 al 2000. Obras: Dúo para clarinete y piano (1999), Cuarteto para dos flautas, marimba y woodblocks (2000), *Por poco* para orquesta de cuerdas (2001), *Tikka tanssi* para coro de niños (texto anónimo tradicional finlandés, 2001; edición Sulasol), *Jouluna Jumala syntyi* para coro de niños, flauta y chelo (texto: *Kanteletar*, 2002), Dúo para viola y piano (2008) e *Interno* para chelo (2009).

Pinilla, Enrique (Lima, 3.8.1927–22.9.1989) estudió desde joven en el Instituto Bach y en la Academia Sas-Rosay. Fue uno de los primeros estudiantes de composición del CNM, donde estudió con Carlos Sánchez Málaga, Andrés Sas y Rodolfo Holzmann. Fue desde muy joven promotor de las artes y de las tendencias estéticas contemporáneas, y difundió las obras de Schönberg, Berg, Webern y Stravinsky entre otros artistas peruanos.

Pinilla continuó sus estudios de composición en Madrid (Conrado del Campo) y París (Charles Koechlin, Arthur Honegger); además estudió filmología en La Sorbona. Luego estudió en el Conservatorio Real del Madrid de 1950 a 1958 con Angel Arias y Francisco Calés Otero, graduándose de compositor. Además estudió técnicas de filmación en Madrid de 1950 a 1953. En 1958–1961 estudió en la Hochschule für Musik de Berlín con Boris Blacher. Estudió música electrónica con Vladimir Ussachevsky en la Universidad de Columbia, Nueva York, mediante una beca Fullbright (1966–1967).

En Lima fue profesor de etnomusicología en el CNM (1963–1966), Jefe del Departamento de Música y Cine de la Casa de la Cultura (1963–1969) y luego del Instituto Nacional de Cultura. En 1968 fundó la Escuela Superior de Cine y TV en la Universidad de Lima, convertida luego en Facultad de Ciencias de la Comunicación, dictando cursos de sonorización, realización cinematográfica y análisis musical. Desempeñó importantes cargos en la Universidad de Lima. Fue crítico de música y ballet en el diario *Expreso* (1961–1966). En 1965 se organizó por su iniciativa el primer festival de cine peruano.

Entre sus obras representativas Valcárcel considera a las siguientes: *Diez canciones populares* (1948–1959), *Cantata sobre textos quechuas* (1953–1954), *Variaciones sobre un tema pentáfono* (1954), *Canciones de la costa* (1958), *Seis piezas para cuerdas y maderas* (1958), *Estudio sobre el ritmo de la marinera* (1959–1960), *Tres movimientos para percusión y piano* (1960), *Cuatro piezas para instrumentos de viento* (1959–1960), *Cuatro piezas para orquesta* (1960–1961), Cuarteto de cuerdas nro. 1 (1960–1962), *Canto para orquesta nro. 1* (1963), *Collages I y II* (1967), *Evoluciones I* para orquesta (1967), *Tres piezas para cuerdas* (1968), *Canto para orquesta nro. 2* (1968), *Concierto para piano y orquesta* (1970), *Suite peruana* (1972), *Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824* (1974), *Piezas para niños* (1986). Pinilla compuso música para una decena de obras teatrales, para cine y televisión, además de gran número de canciones, obras para piano, música de cámara, corales y orquestales.

Pinilla fue un musicólogo pionero en temas como la música de la Amazonía peruana y la música peruana académica contemporánea. Sánchez Pereda (1999a) ha realizado un catálogo de los estudios musicológicos de Enrique Pinilla. Éstos incluyen 100 documentos (conferencias, artículos, apuntes, audiovisuales, noticias, catálogos, biografías, análisis de música nativa y artística, etc.) Solamente los artículos periodísticos incluidos hacen un total de 292. Pinilla grabó en cintas gran cantidad de estrenos de obras peruanas.

Plasencia, Edgardo (Trujillo, 1958) inició sus estudios musicales a los 18 años en su ciudad natal. Entre 1980 y 1987 vivió en Lima y estudió en la Escuela Nacional de Música (hoy CNM) con Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca y Edgar Valcárcel. De 1988 a 1995 estudió en la Wiener Musikhochschule de Viena, Austria, composición con Erich Urbanner y música electroacústica con Dieter Kaufmann. Obtuvo la Maestría en Artes en 1995 con su obra *Stereo Days* para cuatro grupos orquestales y una tesis sobre *Atmosphères* de Ligeti. Desde el 2001 reside en Londres, donde trabaja como profesor de música, teoría y piano. Su obra incluye también música electrónica y popular. Obras: trío (pf, vl, vc, 1986), cuarteto de cuerdas (1988), quinteto de vientos (1990), varias obras de cámara para conjuntos diversos, Piezas para piano (1994), Concierto de cámara (2002), *Subangels* para orquesta de cámara (2006), *Inverted Abysses* para orquesta de vientos (2007), *Spectral Shuttle* para orquesta (2008), Suite III para orquesta (2009), gran número de obras electroacústicas y composición y producción de discos de música popular electrónica. (Plasencia 2009.)

Polack, Adolfo (Lima, 1944) estudió en el CNM de Lima y estrenó con la Orquesta Sinfónica Nacional su *Concierto para platillos y orquesta*. Ha compuesto música para teatro. (Pinilla 1980, 608.)

Portugal Valenzuela, Juan Martín (Lima, 1977). Inició sus estudios musicales en el instituto Kodály (1994) con Alberto Tello y Piano con Daniel Mego. En agosto del mismo año ingresó al Taller de Composición Musical dirigido por Enrique Iturriaga. En 1998 ingresó a la especialidad de Composición Musical de la Sección Superior del CNM, con Iturriaga como profesor de la especialidad y Rosa Basurco como profesora de piano.

Ha compuesto: *Pieza para Ocho Sonidos* (piano, 1995), en la que toma contacto con la técnica serial; *Desarrollo de un período* (piano, 1995), pieza tonal en tres partes; *Estancia* (soprano y piano, texto de Javier Sologuren, 1998); *Estudio* (piano, 1998), donde incluye motivos rítmicos andinos de yaraví en la primera parte y de una fuga de huayno en la segunda; *La Agonía de Rasu-Ñiti* (percusión, 1999) basada en el cuento de Arguedas, donde busca evocar la música propia de los danzantes de tijeras; y *Danza* (dos pianos y saxo soprano, 1999). (Circomper 2008; Asato et. al., 2002.)

Pozzi Escot, Olga (Lima, 1.10.1933) estudió en Lima y participó en los conciertos de los estudiantes de composición en la década de 1950. Al emigrar a los Estados Unidos de Norteamérica cortó los lazos con el medio musical y sus colegas peruanos. Pozzi Escot ha realizado una brillante carrera, tanto como compositora, como como profesora, teórica, editora y musicóloga.

Pozzi Escot se graduó en Juilliard y en la Musikhochschule de Hamburgo. Actualmente es Profesora en Wheaton College (MA) y en la Escuela de Graduados del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Ha dado clases en estudios musicales interdisciplinarios en varias universidades. Pozzi Escot es coautora con Robert Cogan del libro *Sonic Design: The Nature of Sound and Music* (Prentice-Hall) y editora de la revista musical *Sonus*, fundada en 1980.

En 1975, la Orquesta Filarmónica de Nueva York estrenó su quinta sinfonía, *Sands* (1965). Los críticos han alabado varias de sus obras, tales como *Lamentus* (1962), *Cristhos* (1963), *Three Poems of Rilke* (1959), *Neyrac Lux* (1978) e *Interra II* (1980), destacando su brillante uso de timbres nuevos y texturas contrastantes y por otro lado su uso de construcciones matemáticas, que reflejan su pasión por la filosofía, física y matemáticas.

Otras obras: Seis sinfonías, cinco cuartetos de cuerdas, conciertos para piano, violín y clarinete, obras vocales para coro y para solistas también con textos propios, obras para piano,

para otros instrumentos solistas y gran número de obras para grupos de cámara variados; obras para instrumentos y cinta. (Pozzi Escot 2008.)

Pulgar Vidal, Francisco (Huánuco, 1929). De niño se familiarizó con expresiones musicales populares de su región. Comenzó a estudiar música de joven, cuando su madre le compró un violín. Su primer profesor fue Mariano Béjar Pacheco, también compositor. Más tarde estudió en Lima armonía y contrapunto con Sas, y en Bogotá fuga y técnica dodecafónica con Roberto Pineda Duque. También es abogado. Ha sido catedrático en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá y profesor del Conservatorio Nacional de Música. También ha escrito textos para la enseñanza de música en la escuela. Su estilo continúa la tradición sinfónica clásico-romántica, pero incluyendo elementos sonoros provenientes de la música popular peruana, principalmente motivos rítmicos; y desde un principio se interesó por un tipo de armonía tendiente a la modalidad. Obras: *Suite mística* (orquesta, 1956), *Taki No. 1* (orq., 1960), *Chullpas* (7 estructuras sinfónicas, 1968), cantata *Apu Inca* (sop, recitador, coro mixto y orq, 1970, texto elegía anónima *Apu Inca Atahuallopoman*), *Tres poemas líricos* (coro mixto, textos quechua anónimos), *Los jircas* (coro mixto, Enrique López Albújar), *11 piezas corales* (coro mixto), *Poesía para arcos*, Cuartetos de cuerda, *Detenimientos* para violín y piano, canciones y obras para piano. (Pinilla 1980, 587.)

Quezada Macchiavello, José (Lima, 19.4.1951) estudió piano con su tía Rosa María Macchiavello y en la Academia Sas-Rosay. En el CNM estudió dirección coral y composición y tomó clases con Rodolfo Barbacci, Manuel Cuadros Barr, Enrique Iturriaga, Hans Lewitus, Francisco Pulgar Vidal, Edgar Valcárcel y Andrés Sas. También estudió Letras en la Universidad Católica. Está especializado en investigar e interpretar música barroca peruana. En 1985 fundó la Orquesta Sinfónica de Lambayeque, dirigiéndola hasta 1987. Fundó la agrupación coral Lima Triumfante en 2002 para difundir la música barroca peruana. Se desempeña como director, musicólogo, docente, crítico y compositor. Obras: *La niña de la lámpara azul*, tres lieder sobre textos de Eguren para soprano y piano Op. 8; *Divertimento costeño* para orquesta, Op. 15; obras para coro a cappella; sonata para piano Op. 18. (Quezada 2008.)

Rado Sosa, José Domingo (Cusco 1895–1973) fundó una academia instrumental en Cusco y fue un guitarrista que actuó en varios centros musicales. Escribió valeses, canciones, marineras y yaravies. (Antología 1985.)

Reyes Paredes, Jacqueline (Lima, 12.4.1988), estudiante de composición en el CNM, donde han sido sus profesores Rafael L. Junchaya, Enrique Iturriaga y José Sosaya. También cursó estudios de periodismo en la Universidad de Ciencias Aplicadas UPC. Obras para piano, clarinete y voz (texto: Javier Sologuren), *Heces* para oboe y voz (texto: César Vallejo, 2006), *Piedra negra sobre una piedra blanca* para piano y voz (texto: César Vallejo, 2006), *Ignoto* para oboe, clarinete y fagot (2006), *Catarsis* para marimba (2006), *Pieza No. 1* para piano (2007). (Catálogo de Circomper 2007.)

Rivarola Miranda, Alberto (Puno 7.8.1892–1959), guitarrista, recopilador de música puneña, tipógrafo y periodista. Director fundador de la estudiantina *Dunker Lavalle*. Compuso valeses, huayños y marineras.

Rivera, Héctor (Lima, 13.4.1897–?) escribió música para obras teatrales como *Papeles pintados* de José Ruete García y varias de Ricardo Chirre Danós y otros. (Raygada III, 68.)

Rivera del Mar, Jorge (Juliaca, 15.8.1898–?). "Creador de las *Peruanas*, piezas de carácter popular escritas en compás de 5/4 y cuya norma bailable ha inventado él mismo por medio de una pauta especial que señala sus pasos y evoluciones. Sus melodías están inspiradas en elementos indígenas mestizados. Es, asimismo, autor de ingeniosos métodos y diversos juegos infantiles destinados a la enseñanza placentera de la teoría musical en los Jardines de la Infancia y escuelas elementales." (Raygada III, 68.)

Rivera Vera, Manuel (Arequipa 1928–200?) estudió violín y composición en la escuela regional de su ciudad natal y luego en el CNM. Trabajó como musicólogo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima. Obras: *Contrastes* (orq.), *Apocalipsis* (obertura), *Espejos* (sinfonía para cuerdas), cuarteto de cuerdas, trío para violín, chelo y piano, *Suite No. 1* para piano, canciones y obras corales. (Pinilla 1980, 604.)

Robbiano Montes, Francesca (Piura 1980). Su interés por la música empezó a los nueve años de edad tocando guitarra de manera particular. En el año 1997 empezó sus estudios musicales con el profesor Oscar Zamora y en 1998 ingresó al Conservatorio Nacional de Música a la especialidad de Guitarra. Al año siguiente se trasladó a la especialidad de Composición. Actualmente continúa sus estudios con el maestro Enrique Iturriaga. Ha compuesto la música de algunas obras teatrales como *Espinas y Azul resplandor* de Eduardo Adrianzén, *La gaviota* y *El jardín de los cerezos* de Anton Chejov y *Julio César* de Shakespeare. (Circomper.)

Rodríguez Chirinos, Pedro Manuel es un compositor autodidacta, guitarrista e investigador de música andina. Realizó estudios de grado en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín – Arequipa y en el Conservatorio Nacional de Música. Ha cursado una Maestría en Interpretación de música latinoamericana del siglo XX en la Universidad de Cuyo – Mendoza, Argentina.

Su obra *Vertebrables* ganó el concurso de composición de la Universidad Cayetano Heredia en 2008. *Pasacalle obsidiana* ganó el concurso de composición organizado en el III Festival de Música Itinerante Peruano-Británico de Ensamblés 2008. Ha realizado encargos para Festivales de Guitarra en Arequipa y Lima, bandas sonoras para el espectáculo Pasacalle Nacional (Lima) y la obra de teatro *Kusikay* (Cusco). Otras composiciones como *Círculo Solar* y *Tuta Puriniquichu* han sido estrenadas en el espectáculo multimedia Reflejos Sicurianos realizado en Arequipa por el Conjunto Queñual.

Ex-integrante del cuarteto Temple Diablo y director del Conjunto Queñual, también ha brindado como intérprete conciertos y recitales en Lima, Arequipa, Cusco, Puno, Ancash, Mendoza, Rosario, Buenos Aires. Actualmente trabaja en la elaboración de obras discográficas y es docente en el Colegio Prescott de Arequipa. (Rodríguez 2008.)

Rodríguez Escalante, Diana Elizabeth (Trujillo, 1984), guitarrista y compositora. A los 14 años integró la banda de músicos de su colegio ejecutando la lira y tarola, luego la orquestina de dicho plantel como guitarrista. A los 15 años formó la banda Damas de piedra, actualmente Lilith. Trabajó como guitarrista en diversas agrupaciones como: Rosas Band, Encanto y Son, Influencias, New Sensation, Remembers. Inició sus estudios musicales en la sección de preparatorio F.O.B.A.S del Conservatorio de Música del Norte "Carlos Valderrama" el año 2001 en la especialidad de guitarra, siendo su maestro Víctor Peralta. Ingresó a la sección superior F.A.S en el año 2004, donde estudió la especialidad de Composición con Teófilo Álvarez y Fernando Fernández hasta 2008, año en el que presentó dos recitales de obras

propias. Desde 2009 vive en Lima y estudia con Enrique Iturriaga. Obtuvo el segundo premio en el concurso de composición Premio Universidad Peruana Cayetano Heredia (2007) con su obra *Larevamprien onatnap* para violonchelo y piano, en el marco del VII Festival Internacional de Música "Lukas David". En agosto de 2008 participó en el Diálogo de Compositores e Intérpretes España - Perú a cargo del grupo Tallersonoro y el Compositor César Camarero, presentando su obra *Clavel trivio* (fl, vl, vc, pf). (Rodríguez Escalante 2009).

Ruiz del Pozo, Arturo (1949) estudió en Lima con Andrés Sas, Lily Rosay, Miguel Donoso y Edgar Valcárcel. Cursó estudios académicos en el Conservatorio Nacional de Música de Lima y en el Royal College of Music de la Universidad de Londres, continuando en la especialidad de Composición de música concreta, electrónica y música para Cine, con la tutoría de Lawrence Casserley y Kenneth Victor Jones. Obtuvo la maestría en composición en 1978. Entre sus obras se encuentran *Canción para corno y orquesta*, *Kanon expansivo*, música de cámara que incluye en ocasiones sonidos electrónicos, *Composiciones nativas* para instrumentos autóctonos y cinta y música para cine (largometrajes *Expropiación*, *Gregorio*). Ruiz del Pozo trabaja también como solista de acordeón, piano y sintetizadores. Realizó el gran concierto por la paz en el Perú: "Marcahuasi 88, Encuentro por la Paz", en el que estrenó su obra *Canto a Marcahuasi*, en la meseta del mismo nombre, a 4000 metros de altitud.

Sánchez Málaga, Armando (Lima 1929), director de orquesta y compositor, estudió en el CNM de Lima y en Santiago de Chile composición con Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas. Ha sido titular de la Orquesta Sinfónica Nacional en varias oportunidades, y además de ser docente, dirige el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obras: *Preludio y fuga para violín, viola y violoncello*, *Allegro* para orquesta, *Madrigales a 3 y 4 voces* para coro a capella, *Danzas y canciones populares para niños* para piano. (Pinilla 1980, 604.)

Sánchez Málaga, Carlos (Arequipa, 8.9.1904–1995) Desde niño tuvo inclinación por instrumentos musicales como el violín y el piano, el que estudió con los maestros Adolfo Dunker Lavalle y Francisco Ibáñez.

A los doce años lideraba ya la academia musical Santa Marta en su ciudad natal. Se inició como músico profesional a los 17 años acompañando a cantantes en el piano y dirigiendo compañías teatrales. En 1918 dio su primer recital en el Teatro Arequipa, que incluía creaciones propias. Viajó en gira por ciudades del Perú, permaneció dos años en Santiago y enseñó canto coral y solfeo en el Conservatorio de La Paz de 1923 a 1929. Luego enseñó teoría y solfeo en la Academia Nacional de Música Alcedo, siendo nombrado su director en 1932. Sánchez Málaga creó la orquesta y el coro de la institución. Mecanismos políticos determinaron su cese a los seis meses, pasando a enseñar piano en el Instituto Bach y siendo elegido director del mismo en 1934 hasta fines de 1943, en que el Consejo Directivo de la Cultura Musical lo propuso al gobierno para la dirección de la Academia Alcedo.

Carlos Sánchez Málaga continuó dirigiendo la Academia cuando fue transformada en Conservatorio Nacional, del cual dependían la Escuela Central Anexa y las Escuelas Regionales del Sur y del Norte. Además ejerció entre 1932 y 1943 la enseñanza de música y canto escolar en las Escuelas Fiscales de Lima, y de 1938 a 1945 la plaza de pianista en la Orquesta Sinfónica Nacional. Difundió la música americana en sus propios conciertos y audiciones y en ciclos a su cargo en Radio Nacional. Dirigió la Banda de Músicos de la Marina de Guerra del Perú. Fue un notable director de coros y promovió la realización de concursos de coros escolares. Retirado de la actividad docente, asumió la dirección del Coro Polifónico de Radio Nacional del Perú.

Carlos Sánchez Málaga fue un compositor autodidacta. Pinilla (1985, 156) destaca sus piezas pianísticas: *Crepúsculo* (1924), *Caima* (1949), *Acuarelas infantiles* (1932) y otras; sus canciones: *Seis lieder* (1926–1937), y sus arreglos para coros de folclor indígena, mestizo y costeño. Recibió el Primer Premio del Concurso Municipal por *Canción del Carnaval* en Lima (1929) y el Premio Nacional Luis Dunker Lavalle de Fomento a la Cultura por su obra *Palomita de nieve* para canto y piano (1944).

Sandoval Coronado, Pablo David (Lima, 30.01.1982) Estudió de 1999 a 2006 en el CNM la especialidad de Composición con los profesores Enrique Iturriaga y Rafael Leonardo Junchaya. Además de música académica, ha escrito música popular, música infantil, y música para teatro y Danza.

Obras: *Tensiones Imperfectas* para 7 instrumentistas (2008); *La estación del arenal* para orquesta de cámara (2008); *Dibujando a una serpiente* para cuarteto de cuerdas (2007, segundo premio en el Concurso de composición de la Universidad Cayetano Heredia en 2008); *Voces Íntimas* para mezzo soprano y orquesta de cámara, basado en poemas de Luis Hernández (2007); *El Río*, Concierto para arpa y orquesta (2006); *Cantata de la Naturaleza* para coro de niños y orquesta, basado en poemas de J. Corcuera (2006, en proceso); *Cinco Piezas Populares* para Piano (2005); *Impulsos de Cajón* para clarinete (2004); *Lima Limón*, Divertimento para coro mixto (2003).

Sas, Andrés (París 6.4.1900–Lima 26.7.1966) residió desde los 5 años en Bélgica, país de su padre. Se graduó de ingeniero químico, y desde 1919 se dedicó exclusivamente a estudiar música, en la Academia de Anderlecht y en el Conservatorio Real de Bruselas. Estudió violín con Alfred Marchot y Johann Schmitt y cursos teóricos con Mariano Imbert. En 1923 trabajó de profesor de violín en la Escuela de Forest en Bruselas.

Sas llegó al Perú en 1924 contratado por el gobierno para enseñar violín y dirigir conciertos de cámara en la Academia de Música y Declamación de Lima, luego llamada Academia Alzedo. En 1928 volvió a Bélgica con su esposa, la pianista peruano-francesa Lily Rosay, pero regresó al año siguiente y poco tiempo después se nacionalizó peruano. (Quezada 2000a.)

Sas y su esposa fundaron en 1929 la Academia Sas-Rosay, que formó a muchos músicos durante cuatro décadas. También dirigió el Instituto Bach en 1931–1932 y el CNM en 1950. Sas fue profesor de varios de los más importantes músicos peruanos del siglo XX. Como violinista estrenó en Lima muchas obras del repertorio de cámara, incluyendo obras de principios del siglo XX. En 1930 fundó la sección peruana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Colaboró con el Grupo Renovación en la edición del boletín *Música* aparecido en 1957, enseñó en la Asociación de Artistas Aficionados y fue fundador y concertino de la Orquesta de Cámara de Miraflores que funcionó en los años cincuenta y sesenta.

Sas investigó el folclor peruano, la música inca, la música nazca y especialmente la música del Virreinato del Perú. Publicó varios artículos sobre estos temas, y transcribió villancicos de compositores virreinales y obras mayores como la ópera *La púrpura de la Rosa* de Orejón y Aparicio y *La pasión según San Juan* del mismo compositor. Varios de estos trabajos se han perdido. Póstumamente se publicó su importante libro *La música en la Catedral de Lima durante el virreynato*.

Sus obras para orquesta son *Canción india* (1927), *Tres estampas del Perú* (Himno y danza, Triste y Tondero, 1936), *Poema indio* (1941) y *La parihuana*; y un cuarteto de cuerdas (1938) considerado por Pinilla (1980, 558) como una de las mejores obras de su época. Sas también escribió canciones, música coral, obras para piano, violín y piano y otras obras de cámara, cinco ballets y música para teatro además de arreglos. Algunas de sus obras se hallan en la

colección particular del violinista Ezequiel Amador en San Francisco, California, en el CNM y en la OSN. Algunas obras se editaron en el extranjero. (Pinilla 1980, 559; Pinilla 1985, 158–159; Padilla 1998, 232.)

Silva Franco, Fabián (Lima, 19??). Estudió violín en el Conservatorio Nacional de Música, concluyendo los estudios en 1981. Realizó estudios de Dirección de Orquesta con el maestro Armando Sánchez Málaga. Llevó cursos de Dirección con los maestros Gerald Brown Czesar, y David Mackenzie. Estudió Composición con los maestros Enrique Iturriaga y Edgar Valcárcel, obteniendo el Título de Compositor en el Conservatorio Nacional de Música.

Ha realizado como violinista numerosas actividades de música de cámara. Ingresó a la Orquesta Sinfónica Nacional en 1977. Obtuvo el Nombramiento de Capo, y ocupó el cargo de Concertino entre 1990 y 1999. Fue Director de la Orquesta de Cámara PNP entre 1989 y 1991, ha sido encargado como Director Adjunto (a.i.) de la Orquesta Sinfónica Nacional entre 2003 y 2004. Desde el año 2000 al 2008 fue Director Titular de la Orquesta Sinfónica de la Policía Nacional del Perú. Ha recibido reconocimiento por su labor artística, de la Asociación Guadalupana, en agosto de 2007; y del Colegio de Arquitectos de Lima, en octubre de 2007.

Entre algunas de sus obras figuran: *Crepúsculo*. Obra sinfónica tonal a manera de breve poema sinfónico, basado en un soneto, que describe el crepúsculo del amanecer. Estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional en febrero de 1999.

Variaciones académicas para orquesta. Obra sinfónica, de 10 Variaciones sobre un tema basado en un coral.

Acuarela. Obra para orquesta de cámara, escrita sobre escalas pentafónicas, que describe un cuadro pictórico andino.

Kibalyon. Obra sinfónica atonal, que describe el esoterismo del Kibalyon egipcio.

Sinfonía en do# menor. Obra sinfónica tonal, con estructuras clásicas. Estrenado el 1er. Movimiento, por la Orquesta Sinfónica Nacional en marzo de 2006.

In memoriam. Obra sinfónica tonal de carácter dramático, dedicada a la memoria de la madre del compositor. Estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional en marzo de 2006.

Danza. Obra para orquesta de cámara y 4 guitarras, ganadora del 1er Concurso de Composición, del Centro Cultural Peruano Británico. Estrenada por la Orquesta del festival del Centro Cultural Peruano Británico en julio de 2007.

Cuarteto dodecafónico. Obra para cuarteto de cuerdas, basado en 2 series dodecafónicas.

Ensamble de percusión. Obra dodecafónica para instrumentos de percusión. Estrenada por el Conjunto de percusión del Conservatorio Nacional de Música en diciembre de 2003.

Obras corales, para piano y para canto y piano.

Sierra Márquez, Daniel (196?) Egresado del CNM donde estudió composición. Profesor de cursos teóricos y composición en el CNM. Su obra *Serenata, homenaje a Béla Bartók* (2006) ganó el segundo premio en el Concurso de Composición del CNM.

Sosaya Wekselman, José (San Pedro de Lloc, 1956) estudió en el Conservatorio Regional de Música de Trujillo (1971–1975), en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Trujillo (1973–1975) y desde 1977 en el Conservatorio Nacional de Música con Edgar Valcárcel, donde se tituló en composición. De 1984 a 1986 estudió en París con Yoshihisa Taira, recibiendo diploma superior en composición. También siguió un curso de música electroacústica con Philippe Mion y Jacques Lejeune. En 1985 y 1986 estudió en diversas escuelas y conservatorios franceses análisis, música electroacústica y composición con los profesores Alain Louvier, Michel Zbar y Sergio Ortega.

Sosaya se ha dedicado mucho a la música electrónica y por computadora. En algunas obras utiliza elementos del arte tradicional a un nivel muy abstracto, como en *Ave! Chavín* (para seis instrumentos, 1990) en la cual transpone al sonido diseños de un antiguo textil de la cultura Chavín. José Sosaya ha escrito *Lloc*, *Coral* y *Texturas* para orquesta (1990–1991). Su producción incluye además obras para piano (p.e. *Suite*, 1977), coro (p.e. *Terceto Autóctono*, 1981), conjuntos diversos de cámara (p.e. *Intermitencias* para violín, cello y piano, 1986; *Intemporal* para flauta, clarinete, sintetizador y percusión, 1995) y música electrónica y mixta (p.e. *Alturas-Fuego-Granizo*, 1993; *ABS-Track-Sión I y II*, 1995).

José Sosaya ha recibido varios premios y becas por su trabajo. Desde 1983 Sosaya ha sido profesor de cursos teóricos y luego de composición y análisis en el Conservatorio Nacional de Música. Además se encargó de la recopilación de música peruana del siglo XX para la Biblioteca Nacional en 1987, de la producción y dirección del programa "Timbre Textura Espacio" en Radio SolArmonía (1987) y de la labor de compositor-arreglista del Coro Nacional de Niños del Perú. También ha ejercido la docencia en la Universidad Peruana Cayetano Heredia.(Asato et. al., 2002.)

Tarazona, Federico (Huaraz 1972), luthier, guitarrista, charanguista y compositor. Recibió sus primeras lecciones de violín y solfeo de su padre a los 8 años de edad, y de piano de su hermana. Aprendió a tocar el siku o zampoña con el profesor Pedro Rodríguez San Miguel en un taller de música popular de la escuela, siendo al mismo tiempo autodidacta en el aprendizaje del charango. Formó parte de la estudiantina Universitaria de La Cantuta, presentando numerosos recitales de charango como solista y en grupo.

Realizó estudios de guitarra clásica con Ricardo Barreda y composición con Walter Casas en el Conservatorio Nacional de Música de Lima. Estudió particularmente composición con Edgar Valcárcel desempeñándose paralelamente como profesor de la Escuela Nacional Superior de Folclore José María Arguedas en las cátedras de charango, solfeo, armonía y contrapunto. Obtuvo el Premio Nacional de Composición del CNM de Lima en 1995, y el premio Southern Perú al talento musical en la rama de composición en 1997.

Realizó estudios de especialización en composición con Genady Belov en el Conservatorio de San Petersburgo-Rusia; composición y guitarra clásica con Sonja Prunnbauer en el Instituto Superior de Música de Friburgo-Alemania en donde fue becado por la KAAD; análisis y escritura musical en el Conservatorio de Nancy, y actualmente realiza estudios de electroacústica en el Conservatorio de Amiens en Francia.

Conocedor de los diversos estilos y técnicas tradicionales del charango peruano, Federico Tarazona ha trasladado a éste la técnica de la guitarra clásica, lo cual le ha permitido ejecutar en este instrumento obras del repertorio clásico latinoamericano y europeo y realizar adaptaciones de obras originales para vihuela, laúd, guitarra y violín. Creador del *hatun charango* peruano, es también fundador de una nueva escuela del charango andino.

Como compositor, ha realizado obras para diversos instrumentos, conciertos, música de cámara, electroacústica y para orquesta, en las cuales destaca el uso de instrumentos musicales y elementos culturales andinos, como en los *Poemas de la luz* para hatun charango, *Metarangosofía* para charango procesado y sintetizador asistido por ordenador Midi, el Concierto para charango N° 1 *Tres Paisajes Andinos*, y el Concierto N° 2 para hatun charango *Alpamayo*. El ensemble de Música Contemporánea Proxima Centauri estrenó en Burdeos *Markawasi* (2007) para saxofón, flauta, piano, percusión y dispositivo electroacústico. (Circomper 2008; Tarazona 2005.)

Tarnawiecki, Douglas (Lima, 1948) estudió en el Conservatorio Nacional de Música con Enrique Iturriaga, graduándose en 1973 en composición y dirección coral. Al año siguiente

obtuvo una beca Fulbright que le permitió continuar sus estudios en la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester en donde obtuvo una maestría en composición en 1977. Ese mismo año viajó a Grecia para trabajar con la UNESCO en un proyecto de investigación musical. En 1982, regresó al Perú donde, aparte de enseñar composición y orquestación en el CNM, también participó como director de varios coros.

Desde 1988 vive en México, donde es Director del Ensamble Coral de Coyoacán; también forma el grupo instrumental Itinerantes, que ha producido los CDs *Umbral* y *Mundos* en un estilo de fusión contemporánea, que según su definición “está en la constante búsqueda de encontrar su propio sonido o mundo sonoro dentro de una vasta gama de estilos e instrumentos musicales”.

En 2005, el CD *Empatía* para piano y percusiones en el que utiliza improvisación libre de estilos o géneros junto a su hijo Antonio Tarnawiecki, fue presentado en Perú y en México. El mismo año se estrenó su obra comisionada por el Centro Cultural de España para el 3º Festival de Música Contemporánea de Lima.

Tarnawiecki ha escrito música para cine, teatro, vídeo, orquesta de cámara y coro. En México ha obtenido premios por sus composiciones corales en 2002 (*Diáfano*) y 2004 (*Entre irse y quedarse*). *Paisajes Internos* para coro mixto y orquesta ganó un segundo premio en España en 1986. Otras obras: Cuarteto de cuerdas; *Aulos III* para flauta sola; *Homenaje al Renacimiento* para instrumentos antiguos; *Piezas* para 2 cornos, cello y piano; *Poemas de aire, luz y sol* para coro a capella; *Aulos I*, *Aleph*, *Orientalia* y *Auras* para conjunto de cámara; *Aurora I* para clavecín amplificado y orquesta; *Génesis* para orquesta; *Poemas de aire, agua, tierra, fuego y luz V* para coro e instrumentos; *Variaciones sobre un tema campá y Fantasía barroca (en homenaje a Johann Sebastian Bach)* para piano; *Poemas de aire, agua, tierra, fuego y luz I* (1976) y *II* (1981) para coro e instrumentos; *Poemas de aire, agua, tierra, fuego y luz III* para coro y orquesta (1981); *Augurios de inocencia* para conjunto de cámara (1982); *Aurora II* para clavecín amplificado y orquesta (1982); y *Génesis II* para orquesta (1982). (Pinilla 1980, 610; Pinilla 1985; Colaboradores de Wikipedia 2008^a; Tello 2002.)

Tello, Aurelio (Cerro de Pasco, 7.10.1951) estudió pedagogía musical, piano, composición y dirección coral en el CNM. Sus profesores de composición fueron Enrique Iturriaga, Edgar Valcárcel y Celso Garrido-Lecca. Participó en los talleres de la Canción Popular y de Investigaciones Musicales de la Escuela Nacional de Música (hoy CNM) en 1974 y 1975. Se tituló en 1981. Tello siguió cursos de música dodecafónica con Mario Lavista (1985), de análisis postonal con Héber Vásquez (1999) y de método de análisis schenkeriano con Carl Schachter (1999). Desde 1976 enseñó cursos teóricos en la ENM, y desde 1978 tuvo la cátedra de dirección coral. Fundó y dirigió muchos elencos corales en Lima.

Desde 1982 Aurelio Tello reside en México, donde ha trabajado dirigiendo varios coros y realizado una importante labor de investigación sobre música colonial en Oaxaca, música colonial mexicana y latinoamericana. Ha realizado transcripciones de música colonial mexicana. Desde 1989 dirige la Capilla Virreinal de la Nueva España difundiendo el repertorio colonial americano en todo el continente y en festivales europeos, además de grabar discos con este repertorio. En 1998 publicó su libro *Música barroca del Perú* que incluye transcripciones de piezas religiosas coloniales. Ha publicado artículos en varias revistas musicológicas, ejerce la docencia en varias instituciones y participa en seminarios y congresos de musicología.

Composiciones orquestales: *Dansaq III* (orq. de cuerdas, 1986), *Otro elogio de Falami* (orq. de cuerdas, 1991) y concierto para arpa y orquesta; obras solísticas: *Toro torollay* para piano (1973), *Sicalipsis I* y *II* para flauta (1972 y 1975) y *Dansaq I* (violín, 1984); obras de cámara para diversas combinaciones: *Dansaq II* (cuarteto de cuerdas, 1985), *Sonqoy* (flauta, oboe,

clarinete, violín, cello y piano, 1987), *Jaray Arawi* (flauta en do, flauta en sol, flauta baja y cuarteto de cuerdas, 1988), *Ronda de muquis* (arpa y cuarteto de cuerdas, 2001); obras para coro: *Epitafio para un guerrillero* (coro mixto hablado y 4 percussionistas, 1974), *Nekros* (coro mixto hablado, texto Nicomedes Santa Cruz, 1976), *Poema 9* (coro mixto, texto José Eduardo Eielson, 1987) y otras.

Su obra ha sido presentada en conciertos, temporadas y festivales en Lima, México y otros países de la región latinoamericana. (Tello 2006; Valcárcel 2002.)

Tupayachi Calderón, Theo Yamil (Cusco 1967). Realizó estudios de Guitarra y violonchelo en el Instituto Superior de Música del Cusco y en el Conservatorio Nacional de Música en la especialidad de composición con Enrique Iturriaga y Rafael Junchaya. Ha formado parte de la orquesta del CNM, Sinfónica Nacional Juvenil y Sinfónica Juvenil de los países Andinos. Ha realizado cursos de composición, dirección, pedagogía y musicología con Mario Lavista, Alfredo del Mónaco, Aurelio Tello, Celso Garrido Lecca, Alberto Grau, Parcibal Módolo, Carlos Fernández y José Carlos Carmona. Ha dictado conferencias y realizado cursos de dirección, pedagogía, musicología y lutería. Ha dirigido diversas orquestas Juveniles como la Sinfónica Juvenil Nacional del Perú de la cual fue director asistente. El 2007 obtuvo el Primer Puesto en el I Concurso Nacional de Composición Musical “Premio Universidad Cayetano Heredia”. Es docente del Instituto de Música del Cusco y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Cusco.

Obras: *Bicromía* para violonchelo solo (2002); *Sikus* para flauta sola (2002); *Pututos* para corno solo (2002); *Suite Aires vernaculares del Perú* para flauta, clarinete y fagot (2003); Suite para orquesta de cámara (2004); Cuarteto de Cuerdas N°1, obra ganadora del I Concurso Nacional de Composición Premio “Universidad Cayetano Heredia”(2005); *Keros* para orquesta sinfónica (2006). (Tupayachi 2008.)

Turón de Núñez, Isabel (Madrid, 1932–Lima, 1974), estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música con Edgar Valcárcel. Obras: *Módulos* para piano, *Dos canciones para soprano y piano* (Washington Delgado), *Quinteto* (cl, fg, vl, vc, pf), *Septeto* (fl, sax sop, sax ten, 2 vc, pf), *Esbozos* para orquesta, *Pieza para metales y percusión* y *Conceirto para piano y orquesta*. (Pinilla 1980, 609.)

Urquieta, Felipe Lino (Arequipa 1898-?). Hizo parte de sus estudios en España y probablemente Francia. Se instaló en Barcelona, donde colaboró con la enciclopedia *Espasa Calpe*. Obras: *Preludio* para dos violines y violonchelo, Athenea 1921; piano: *Cuento macabro, música futurista* Parés 1919; *Pastoral*, Athenea 1920, *Gavota fantástica*, Parés. (Estenssoro 2002, *dicc*, vol X, 590.)

Valcárcel, Edgar (Puno 4.12.1932). Compositor y pianista. Desde pequeño su medio ambiente musical incluyó música popular puneña y música clásica occidental. Su padre fue su primer maestro de piano. De niño, el encuentro con su tío, el compositor Theodoro Valcárcel, dejó en él una fuerte impresión: más tarde reconocería en Theodoro a un modelo para su propio quehacer de compositor (Valcárcel 1998, 3–4, 9).

Edgar Valcárcel cursó sus estudios escolares en Puno y Arequipa y durante algunos años siguió estudios de Letras en la Universidad Católica en Lima. Ya en la adolescencia había escrito algunas composiciones. En el Conservatorio Nacional de Música fueron sus maestros de piano Inés Pauta y de composición Andrés Sas.

Valcárcel egresó del Conservatorio con el título de profesor de piano y concertista en 1960. Recibió una beca para seguir estudios de postgrado en composición en el Hunter College de

Nueva York con Donald Lybbert de 1960 a 1962. Al año siguiente (1963–1964) Valcárcel realizó cursos de perfeccionamiento en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, Argentina, con maestros como Ginastera, Aaron Copland, Ricardo Malipiero, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna y José Vicente Asuar. En 1966–1968 Valcárcel recibió dos becas de la Fundación Guggenheim, que le permitieron estudiar composición electrónica en la Universidad de Columbia-Princeton con Vladimir Ussachevsky y Alcides Lanza, al mismo tiempo que enseñaba contrapunto en el Hunter College de Nueva York. Además, Valcárcel ha recibido invitaciones y becas de investigación de los gobiernos de Canadá (1975), Estados Unidos de Norteamérica (1980) y Alemania (1983).

En el Perú, Edgar Valcárcel enseñó piano, armonía, contrapunto y música de cámara y fue profesor de composición en el Conservatorio Nacional de Música hasta su retiro en 1985. En 1986 fue nombrado Profesor Emérito de la misma institución. Valcárcel ha actuado en repetidas ocasiones como pianista, y se ha presentado también como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú en Lima y en el Salón de las Américas de la Organización de Estados Americanos.

Valcárcel ha sido Director Musical de la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima (1979–1984), Director de la Escuela Nacional de Música (1979–1984 y 1991–1992), Jefe del Departamento de Música en el "Sir Isaac Newton College" de Lima (1985), Presidente del Jurado del Concurso de Composición "Gabriela Mistral" de la OEA (1994) y Miembro del Jurado del Concurso "Fundacao Cultural Do Estado da Bahia", Brasil (1979).

Su obra ha recibido numerosos premios tanto en el Perú como en otros países de Latinoamérica, entre ellos el Premio Nacional de Música "Luis Duncker Lavalle" en 1956 y 1965 y el Premio "Inocente Carreño" del Convenio Andrés Bello, Venezuela, en 1981. Valcárcel ha recibido títulos honorarios de las universidades de San Agustín, Arequipa, y Técnica del Altiplano, Puno.

Edgar Valcárcel fue crítico musical en el diario La Prensa de Lima en 1969. Además ha editado la Antología de la Música Puneña (Valcárcel y Palacios 1986) y trabaja en la edición de la obra completa de Theodoro Valcárcel.

Obras orquestales: *Sinfonietta* (1956), Estudio sinfónico *Queñua* (1962), *Aleaciones* (1966), *Checán II* (1970), Sinfonía (1974), *Karabotasat Cutintapata* (1977), *Antimemorias II* (1980), conciertos para clarinete nros 1 (1959) y 2 (1989), piano (1968), guitarra (1984), saxofón y cuerdas (2000) y violonchelo (2003–2004); *M'akarabotasaq Hachaña* para soprano y orquesta (texto: Alberto Valcárcel, 1973), *Tres al alba* para flauta, oboe, percusión, cembalo y orquesta de cuerdas (1977), Misa para coro mixto, coro de niños y orquesta (1963), *Cantata para la noche inmensa* para barítono, coro masculino y orquesta (texto: Pablo Neruda, 1964), *Canto coral a Túpac Amaru (I)* para soprano, barítono, coro mixto y orquesta (1965), *Coral a Pedro Vilca Apaza* para coro, percusión, cembalo y cuerdas (1975), ópera para niños *Travesía por el Perú* (1979), cuento sinfónico *Zorro, zorrillo* (1991), cantata *Ojos azules* (1992). Gran número de obras de cámara, entre ellas: tres cuartetos de cuerdas, sonata para violín y piano, dúo para flauta y viola, *Espectros I, II, III y IV* para diversos conjuntos, *Dicotomías III* para doce instrumentos (1968), *Fisiones* para diez instrumentos (1967), *Hiwaña uru* para once instrumentos (1967), *Flor de Sancayo* (varias versiones), *Checán III y VI*, *Cuando me vaya* (varias versiones), *Canto a dos* (varias versiones), *Homenaje a Brahms* y varias más. Obras corales, para piano, para voz y piano, electrónicas y electroacústicas, para banda sinfónica e incidentales. (Valcárcel 1998c; Arróspide de la Flor 1980.)

Valcárcel, Fernando (Lima, 06.03.1972), compositor y pianista. Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música en 1989. En 1993 recibió una beca para el Curtis Institute

of Music de Filadelfia, graduándose en composición en 1996. Realizó estudios de postgrado en la McGill University en Montreal y siguió estudios de dirección de orquesta en 1994. Ha trabajado como profesor de análisis y composición en la Escuela Regional de Música Luis Duncker Lavalle de Arequipa y como director de coros y pianista en Lima. Como pianista ha participado en numerosos recitales sobre todo de música contemporánea y peruana. Ha recibido la beca especial "Margot Fonteyn" de la Organización de Estados Americanos (OEA) y la beca "Southern Perú" en Lima. Miembro de Circomper.

Su obra incluye *Visiones* para clarinete, *Dos cantos tempranos* para soprano y piano (texto: Carlos Oquendo de Amat), *Illali* para piano, trío *Evocaciones* para violín, oboe y piano, *El ángel y la rosa* para coro mixto (texto: Carlos Oquendo de Amat) y las obras orquestales: *Dos poemas*, (Texto de Carlos Oquendo de Amat) para soprano y orquesta, y *Tres piezas para orquesta*. (Circomper 2008.)

Valderrama, Carlos (Trujillo, 4.9.1887–1950) compositor cuya música utiliza aires populares de las regiones norteña y andina. Residió en Nueva York de 1920 a 1928 actuando y realizando grabaciones de música peruana. Es autor de las óperas *Inti Raymi* (1935), la ópera-ballet *La fiesta del sol* y de la canción, también orquestada, *La pampa y la puna* que es interpretada con frecuencia por la OSN y varios otros conjuntos. (Raygada 1964, 91.) Otras obras sinfónicas: *Albores del nuevo día*, *Concierto para piano y orquesta sobre temas vernaculares*, *In memoriam*; varias canciones y obras para piano. Valcárcel 2002b.)

Valdez, Dante (Arequipa, diciembre de 1964) estudió desde los 6 años piano y luego canto en la Escuela de Música de Arequipa, obteniendo el título de Bachiller en Canto y Música. Además estudió con el Rvdo. Lucio de Madariaga polifonía, armonía y composición.

Tras componer su ópera *Esperanza Andina* (estrenada en 1988) obtuvo una beca para estudiar en el conservatorio Rimsky Korsakov de San Petersburgo (Rusia), donde permaneció casi 10 años. Allí fue alumno de composición del maestro V.A. Uspensky, discípulo de Shostakovich, durante seis años, titulándose de magíster en Artes en Composición, y siguiendo luego sus estudios de post-grado en Dirección de Orquesta y Opera, graduándose en 1998.

En este período estrenó diferentes obras cámara en países como Lituania, Suecia, Estonia y Rusia, entre 1991 y 1996. En 1997 fue seleccionado para participar en el VI Festival De la Vanguardia hasta nuestros días de San Petersburgo, Rusia, estrenando su obra *Los años doblados* para solistas, coro y orquesta.

Valdez creó el espectáculo musical Arequipa lírica (1993–95), organizando conciertos al aire libre con asistencia de más de 2500 personas. También ha dado clases maestras de dirección, teoría y análisis musical en diferentes ciudades del país. Fue miembro de la Comisión Técnica de la Orquesta Sinfónica y Coros Nacionales del Instituto Nacional de Cultura del Perú en 2001 y 2002. En 2001 se estrenó su suite *Paco Yunque* (basada en la versión teatral sobre el cuento de César Vallejo que realizara José Valdez Pallete), en la temporada internacional de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Lima, bajo la dirección de Carmen Moral. Otras obras: *Poliedro* para voz y orquesta de cuerdas, textos de Vallejo, Lope de Vega, Bécquer, Valdez, Paz y Benedetti (2008); *Concierto para fagot y orquesta* (2008).

Como director de orquesta, Valdez ha trabajado con varias orquestas en Rusia, India, México y Perú. Ha sido director titular de la Orquesta Sinfónica de Arequipa y director titular y fundador de la orquesta Santa Cecilia Sinfonietta, Perú, desde 2001, con la que grabó en 2002 el disco compacto multimedia titulado *Música de las Américas*, patrocinado por la Organización Panamericana de la Salud y distribuido por la UNICEF. En su trabajo de director ha promovido la interpretación de obras peruanas contemporáneas para orquesta.

Valdez es director titular y fundador de la orquesta Santa Cecilia Sinfonietta, México, desde 2003. Fue además profesor de dirección de orquesta en el Conservatorio Nacional de México y en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de México en 2002 y 2003. Enseña composición en el CNM. (Valdez 2006; 2008.)

Valencia Chacón, Américo (Puno, 12.10.1946.) Músico, musicólogo, compositor e ingeniero electrónico, fue inicialmente acordeonista en conjuntos populares, fundando y dirigiendo varios de estos conjuntos en Lima en la década de 1970. Se graduó en musicología en el CNM en 1982 y siguió una Maestría en Música en la Florida State University, Estados Unidos, con una beca Fullbright en 1987. Estudió también música electrónica. Obtuvo el Premio Casa de las Américas con su trabajo sobre el siku en la música puneña. En 1988 recibió el premio nacional Daniel Alomía Robles a la mejor tesis de postgrado con un trabajo sobre el mismo tema. Autor de piezas para piano, orquesta, instrumentos nativos y electrónicos y música para cine. Profesor del CNM y presidente del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana CIDEMP. (Valencia 2006, 95–196.)

Velarde Chong, Nilo Augusto (Chimbote 22.10.1964). Titulado en composición en 1997 en el Conservatorio Nacional de Música de Lima, donde fue también miembro del taller de composición electrónica. Asistió a un curso de composición electroacústica y por ordenador en Madrid con beca del gobierno español (2004). Dictó la conferencia *500 Years of Peruvian Art Composition* en la Universidad de Keele, Gran Bretaña (2004). Profesor de cursos de armonía, análisis, arreglos e instrumentación en el CNM y el Instituto Superior Tecnológico Orson Welles. Miembro de Circomper. Obras electrónicas y mixtas, de cámara, y orquestales, entre ellas: *Glissando 5*, música electrónica (1995), *Landando*, para 5 percussionistas (1996), *Triologando*, trío para oboe, clarinete y fagot (2000), *Místico* (2001), encargo del proyecto Cuerpos Pintados de Chile, trabajada electrónicamente en base a sonidos del cuerpo humano, *Clarinelec*, música para clarinete y electrónica (2004), Cuarteto de cuerdas No.1 (2004), *Bachíandela* para cuatro violas y otra versión para cuarteto de cuerdas (2004), *Espacios*, dos movimientos para orquesta sinfónica (2005), *Modismos* para conjunto de vientos (2005), *Barras No. 1* para marimba y vibráfono (2007). Velarde destaca como orquestador. Ha escrito numerosos arreglos para orquestas incluyendo la OSN, bandas, coros y otros conjuntos. Nilo Velarde ganó en 2007 el primer premio en el concurso de composición coral de la Asociación Peruano China con su obra coral *Sinsonte*, y su obra orquestal *Espacios* obtuvo el premio de composición Casa de las Américas el mismo año. (Circomper 2008.)

Vera Solano, Cástor (Puno 1911–Arequipa 1976) compuso alrededor de cien canciones y otras obras, especialmente para canto y piano. Su obra *Tierra kollavina* fue orquestada por su hijo Augusto Vera Béjar y ha sido interpretada por la OSN y en Bolivia y Alemania.

Vergara Tapia, Manuel de la Expectación (Cusco 1882–1968) fue músico de bandas militares, profesor de banda y de orquesta en Lima de 1915 a 1929, profesor de teoría y vientos en el Colegio Nacional de Ciencias, director de la Asociación Orquestal Cusco por 10 años, socio fundador y director musical del Centro Qosqo de Arte Nativo. Obras: *Q'aswa* y *Munaykuway*. (Antología 1985.)

Verneuil, Raoul de (Lima, 9.4.1901- Suiza 197?), compositor peruano que se educó y trabajó en Francia la mayor parte de su vida. Se inició con Alberto Villalba en Lima entre 1922 y 1924, y estudió luego en el Conservatorio de París con André Bloch. En 1932 se trasladó a

Madrid y estrenó algunas composiciones. En 1934 viajó a Viena. En 1935 se instaló en París, pero la guerra lo hizo mudarse en 1939. En 1940 presentó en Lima un concierto con sus composiciones. Verneuil se inició en el romanticismo, más tarde incursó en el impresionismo y al fin se hizo adepto de la dodecafonia de Schönberg. Pasó sus últimos años en Suiza. (Pinilla 1985, 185.) Sus obras incluyen un concierto para piano, la *Sinfonía virreinal* 1943, *Dos poemas sinfónicos*, 1936–37, *Danza peruana* para orquesta 1938, cuarteto de cuerdas I, 1930; trío de cuerdas, 1935; cuarteto II, 1936; quinteto de vientos, 1936; cuarteto III, 1937; concierto para violín y piano I, 1939; concierto II para violín y piano, 1942; concierto III para violín y piano, 1942; dúo para oboe y flauta, 1942; canciones y piezas para piano. (Pinilla 1980, 555; Estenssoro 2002, *Dicc*, vol X, 834.)

Villavicencio Grossmann, Jorge (utiliza también la forma Jorge Grossmann; Lima 1973) estudió violín en Lima y emigró a Brasil en 1989 y a los Estados Unidos en 1998. Se graduó en violín en la Faculdade Santa Marcelina de São Paulo y realizó una Maestría en composición en la Florida International University y estudios de doctorado en composición en la Boston University con Lukas Foss, graduándose en 2004. Estudió composición con Paulo Maron y Silvio Ferraz en Brasil, Orlando García y Fredrick Kaufman en Miami y John Horbison en Boston, y dirección con Paulo Ridlewsky y Carlos Piantini. Es profesor asistente de teoría y composición en la Universidad de Nevada, Las Vegas. Premios: seleccionado para el festival Voix Nouvelles en Royaumont, Francia, beca Charles Ives de la Academia Americana de Artes y Letras, beca de la Asociación Vitae, Associacao de Apoio a Cultura del Brasil (todas en 2003). Obras para instrumentos solista: *Alma*, violín y cinta (2000), *De Profundis*, cello (2001), *Mechanisms (Etudes I)*, piano (2001), *Movimientos (or La Ricerca della Spiritualità Trascendente)*, violín (2004); vocales; de cámara, como Movement for String Quartet (1999–2002), *Backyard Scenes*, violín y piano (2002–03), Cuarteto de cuerdas No. 1 (2002), Cuarteto de cuerdas No. 2 ...a emaranhada forma humana corrupta da vida que muge e se aplaude (2003); para ensemble, y orquestales: *Pequeña Suite* (1993), *Terpsychore Suite* (1997), *Concerto Elegiaco* piano y cuerdas, *La Leyenda Ayar* (1997–98), *Las Ruinas Circulares*- pieza de danza en cuatro escenas (1998), *Pasiphaë* (2000–02). Esta última recibió mención hosa en el concurso de la Orquesta de Minnesota, en el Concurso Internacional Lepo Sumera en Estonia y fue ganadora del premio Jacob Druckman de Composición para Orquesta en 2007. Villavicencio es miembro del grupo Altavoz (compositores latinoamericanos residentes en EEUU) y de Just in Time Composers & players. (Villavicencio Grossmann 2008.)

Vivanco, Moisés (Ayacucho, 7.2.1918; Madrid, 20.9.1998), compositor, director y arreglista, empezó a componer a los 8 y a los 9 fue galardonado por su obra *Las pampas de Amancaes*. A los 10 estrenó su obertura *Temas incas* en el Festival internacional de arte de Ayacucho. A los 11 recibió honores de México y Perú por su música basada en los incas, a los 16 músicos como Kleiber, Falla y Casals dirigieron obras suyas en París. Formó parte de la Compañía Peruana de Radioemisoras como director musical, y fundó la Compañía Peruana de Arte con 46 bailarines incaicos, cantantes y 40 músicos. Su obra se inspira en antiguos temas andinos. Estudió con Falla en Argentina, y posteriormente viajó a Hollywood, donde permaneció 50 años. Desde 1937 colaboró con la cantante Yma Sumac y escribió obras para su voz. Su colaboración tuvo su apogeo en los años 50, con giras por Europa y Asia. Obras: gran número de obras sinfónicas, para conjunto instrumental y canciones. (Ma. Luz González Peña 2002.)

Zegarra Pezo, Baltazar (Cuzco 1897–1967) estudió música en Lima con José B. Ugarte y Marco Bello. Fue músico del Ejército y compuso marchas militares. En Cuzco fue

conservador del folclor regional. Composiciones: *Corpus del Cusco* para orquesta; vals *Punchaynikipi*, expresión sincrética entre el ritmo indígena y la composición occidental; *Tres motivos cuzqueños* (marinera, yaraví y huayno); yaraví *Caballito de totora*; yaraví *Fue un sueño*; transcripciones de melodías populares. (Antología 1985).

Zúñiga, Álvaro (1980). Miembro de Circomper. Obras: *Introverso* para clarinete, saxo alto y piano (2006).