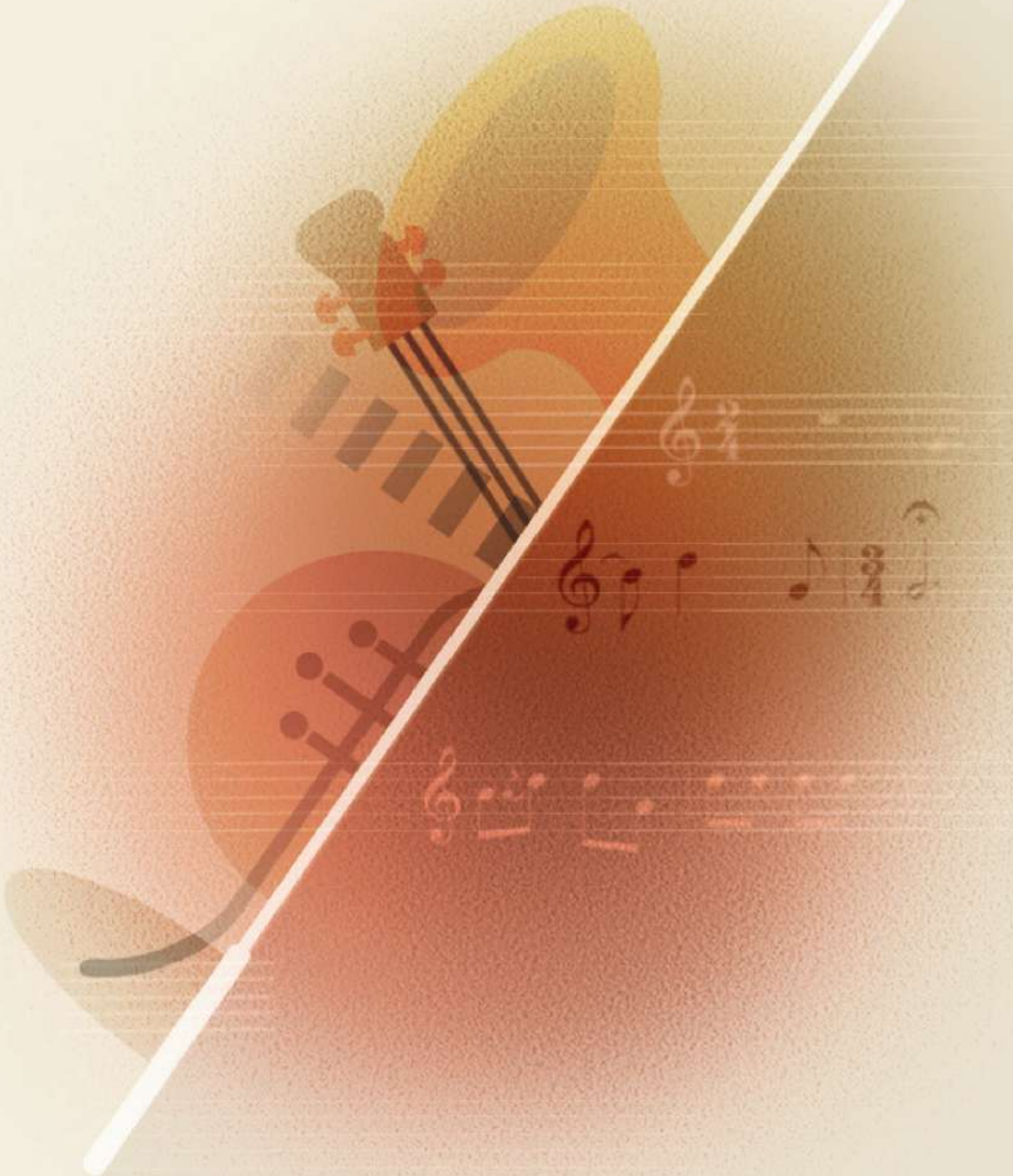
La música orquestal peruana

1945 - 2020



Clara Petrozzi

Universidad Nacional de Música

La música orquestal peruana
1945 - 2020

La música orquestal peruana

1945 - 2020

Clara Petrozzi

Universidad Nacional de Música

La música orquestal peruana 1945-2020
Clara Petrozzi

Universidad Nacional de Música

Lydia Hung Wong
Presidenta de la Comisión Organizadora

Diego Puertas Castro
Vicepresidente de Investigación – Comisión Organizadora

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
Director del Instituto de Investigación

Aurelio Tello Malpartida
Responsable del Fondo Editorial

Miguel Ángel Alfaro Ugaz
Alexandra Cipriani Ronceros
Joselyn Rodriguez Lamas
Comité editor del Fondo Editorial

Aurelio Tello Malpartida
Corrección de estilo
María Guadalupe Olivas Vergara
Diseño de portada y diagramación

Primera edición, marzo 2024

© 2024 Clara Petrozzi
© 2024 Universidad Nacional de Música
Instituto de Investigación – UNM
Av. Emancipación 180, Lima
Tel.: (511) 4269677 – anexo 2162
E-mail: fondoeditorial@unm.edu.pe

Tiraje: 500 ejemplares
Representaciones A & V Servicios Generales S.A.C.
Av. Alfonso Ugarte N.° 252 Int. 3253, Lima

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
N° 2024-02070
ISBN: 978-612-49104-8-7
Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de la Universidad y de la autora.

Universidad
Nacional de Música

PRÓLOGO

En *La música orquestal peruana 1945-2020* de la musicóloga peruana Clara Petrozzi, egresada de la Universidad de Helsinki, se enfrenta el difícil reto de estudiar la música sinfónica peruana, desde la posguerra hasta la época presente que cubre las dos primeras décadas del siglo XXI. La musicología peruana no ha sido particularmente afecta a llevar a cabo proyectos que aborden el estudio de las obras identificadas como música culta o académica. Incluyendo los trabajos de Carlos Raygada, Rodolfo Barbacci o Enrique Pinilla y por necesidades lexicográficas los de Juan Carlos Estenssoro, cualquier aproximación a esta parcela importante de la creación ha sido simplemente historicista, basada en una metodología descriptiva o enumerativa y sin adentrarse en los meandros de las partituras que hicieran posible saber en qué consiste la esencia de la composición en el Perú.

El libro de Clara Petrozzi afronta varios problemas: el del establecimiento de un canon de compositores que, al abordar la composición de obras orquestales, crean un paradigma para el oficio de ser músico; el de la periodización, que se aparta de la tradicional clasificación por gobiernos de turno o de la adscripción a ciertas corrientes estéticas o de la adopción de algunas técnicas, para hacer más bien un estudio dialéctico que permite ver con claridad cómo se teje un entramado donde convergen técnicas de composición y diversidad de estéticas, música y política, identidad y multiculturalidad, vida social y vida musical, enseñanza de la música y políticas culturales, tradición y modernidad, globalización y estudio poscolonial, medios tradicionales y medios digitales. En fin, un trabajo ejemplar de musicología pura y dura, que no se cierra al estudio multidisciplinar desde la mirada holística que Petrozzi aplica al estudio de cada partitura que aborda. Esta trabajo revela no sólo una sólida formación musicológica por parte de la autora, sino una amplia cultura musical –que es una cosa distinta a saber leer partituras–, una rica cultura general que toca lo histórico, lo político, lo social y lo cultural y una sensibilidad para darse cuenta en qué autores y en qué obras está el meollo de lo orquestal en la música del Perú.

Los capítulos que conforman el trabajo de Clara Petrozzi tienen perfiles definidos desde su título y sus subtítulos: 1. Introducción, que define el tema, el marco teórico y conceptual, la metodología y el derrotero del trabajo; 2. Identidad, poscolonialismo y música orquestal peruana, espacio para abordar los aspectos estructurales de la música orquestal del Perú e inscribirlos en conceptos como los de modernidad,

nacionalismo, regionalismo, latinoamericanismo, lo culto y lo popular y la composición transcultural; 3. La música instrumental en la Colonia, donde revisa aspectos de los años virreinales con la prevalencia de las capillas catedralicias y la obra de los maestros de capilla; 4. El periodo Ilustrado donde aborda la introducción del Clasicismo en nuestra música, coincidente con el periodo de la guerra de Independencia, a través de la obra de músicos como José B. Alcedo y Pedro Ximénez Abril Tirado; 5. El Romanticismo musical, que cubre la segunda mitad del siglo XIX y su prolongación al siglo XX, poniendo de relieve a compositores arequipeños como Octavio Polar, Luis Duncker Lavalle, Manuel Lorenzo Aguirre y Aurelio Díaz; 6. Indigenismo y escuelas regionales, que se detiene en el surgimiento del nacionalismo peruano y sus diversas denominaciones como incaísmo, indigenismo, pentafonismo, etcétera, y la presencia de las escuelas arequipeña y cusqueña.

A partir del capítulo 7, Petrozzi entra en el meollo del trabajo y pasando por los habituales cortes históricos y de contexto, intenta un análisis del catálogo de obras peruanas orquestales en varias etapas: Transición y neoclasicismo –que le deja revisar, a través de la obra de Rodolfo Holzmann, Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca y Armando Guevara Ochoa, el paso de lo telúrico a lo cosmopolita–; la Generación del 50 –que pone sobre la mesa el contradictorio panorama de la "puesta al día musical" con la aparición de una pujante generación de compositores: Valcárcel, Bolaños, Pulgar Vidal, Pozzi-Escot y algunos más un tanto periféricos– que le dieron un matiz novedoso a la música académica peruana; 8. Vanguardia y revolución 1960-1968 y 1968-1975, que ve cómo enfrentó nuestra música desde el lado de las vanguardias artísticas a un proceso revolucionario de carácter popular y respondió con la producción de magníficas obras sinfónicas ejemplificadas en las partituras de Enrique Pinilla, Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca, Edgar Valcárcel, Francisco Pulgar Vidal y Walter Casas–; Obras orquestales peruanas, que encara el análisis de un amplio repertorio de obras sinfónicas, algunas devenidas clásicas; aquí la autora se aproxima a analizar el pluralismo y la crisis económica y social que vivió el Perú de esos años, para describir las condiciones materiales que los compositores debieron enfrentar desde el gobierno del general Francisco Morales Bermúdez –quien, independientemente de hacia dónde se estuviera dirigiendo el proceso revolucionario del general Juan Velasco Alvarado al cual defenestró, echó marcha atrás lo que se había conseguido–, hasta el inicio del neoliberalismo del primer gobierno de Alberto Fujimori. Un apretado recuento de los compositores activos en esos años conduce al estudio de obras emblemáticas de Seiji Asato, Celso Garrido-Lecca, José Sosaya y Aurelio Tello; 9. Pluralismo 1976-1991, el periodo en que sucumbía la Guerra Fría y comenzaba el mundo unipolar; 10. Globalización

1990-2005, que abre espacio a una reflexión sobre los avatares de la vida política peruana del último cuarto de siglo y sus consecuencias en la cultura y en la música peruanas. Un recuento cronológico de los compositores agrupados por décadas generacionales y una evaluación de la producción orquestal de esta etapa da paso al estudio de obras orquestales de Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga, Francisco Pulgar Vidal, Aurelio Tello, Sadiel Cuentas, José Carlos Campos, Jimmy López, Jorge Villavicencio Grossman, Fernando Fernández, Edgar Valcárcel y Rafael Leonardo Junchaya; 11. Nuevo milenio, retos y promesas 2005-2020 que permite una aproximación a las generaciones más recientes de compositores, a sus propuestas, búsquedas y hallazgos y al contexto que los rodea, marcado por el surgimiento de orquestas juveniles y la consolidación de orquestas con mayor trayectoria.

Los acercamientos más profundos a las obras orquestales se basan en el análisis musical –un hecho que revela que la musicóloga está al día con todo tipo de técnicas de composición y con la adecuada lectura analítica de cada partitura–, pero también en una mirada al entorno histórico, social, cultural y político del Perú. Algunos de los trazos biográficos de los compositores actualizan la información que se halla en los diccionarios –sobre todo en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*– por lo que el libro de Petrozzi se convierte en un texto de autoridad. Los Apéndices que acompañan al trabajo son insustituibles:

1. La amplia y rica bibliografía, que de suyo se convierte en una fuente referencial para posteriores trabajos sobre la música peruana.
2. Los listados de composiciones peruanas para orquesta creadas entre 1945 y 2020, organizados por compositores, con datos complementarios como el año de nacimiento, la localización de las partituras y la fuente de donde procede la información, vertidos en tablas cronológicas que sintetizan la información.
3. La galería de compositores peruanos activos entre 1945 y 2020, que hace posible ver los rostros de quienes apostaron por la creación de obras de alto contenido estético, técnico y musical en búsqueda de alcanzar cimas creativas que difícilmente se dan en otras esferas de la música peruana.
4. Los ejemplos de pasajes precisos de obras orquestales que explican el qué, el por qué y el cómo de un amplio registro de partituras sinfónicas.

En las conclusiones, Petrozzi hace un recuento de las condiciones actuales de la música en el Perú y de los cambios que se han producido

en los últimos años. Entre ellos, sobresale la fundación de orquestas juveniles regionales, el nacimiento de proyectos educativos universitarios, el surgimiento de asociaciones de compositores, el perfil de un todavía joven intento de democratización de la música en tanto práctica social y educación académica en otros espacios distintos al del Conservatorio Nacional de Música (ahora a punto de licenciarse como Universidad Nacional de Música). Clara Petrozzi concluye su trabajo con estas elocuentes palabras:

> El presente trabajo ha sido un 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 gran 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.

En un país como el Perú, donde la musicología todavía está en ciernes, un trabajo de esta índole enriquece cualquier perspectiva y abre rutas de investigación sobre numerosos temas y asuntos mencionados en él. En el momento que escribo estas líneas, *La música orquestal peruana de 1945 a 2020* de Clara Petrozzi es el más importante trabajo musicológico que se ha escrito en estos años que corren del siglo XXI.

Mag. Aurelio Tello
Editor responsable de publicaciones
ININ-UNM

CONTENIDO

1.	INTRODUCCIÓN	20
2.	IDENTIDAD, POSCOLONIALISMO Y MÚSICA ORQUESTAL PERUANA	44
	Identidad	46
	Política cultural y música académica	50
	Identidad de la música académica peruana	52
	Historia estructural de la música	55
	Musicología posmodernista	57
	Estudios poscoloniales	59
	Definición de orquesta	61
	Categorías musicales	62
	Nacionalismo musical y uso de elementos nacionales en la composición	66
	Regionalismo	71
	Latinoamericanismo	71
	Relación entre las músicas artística, tradicional y popular en Latinoamérica y el Perú. Composición transcultural	75
	Transculturalidad en la música académica del Perú	84
	Composición transcultural	86
3.	LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN LA COLONIA	92
	Inicio de la época colonial y estilo anterior al barroco	93
	Siglo XVII: Barroco americano del Siglo de Oro	101
	Música secular: teatro musical y música de corte	104
	Siglo XVIII: Barroco dieciochesco con influencia italiana	106
4.	EL PERÍODO ILUSTRADO: *ca.* 1790-1850	112
	La Independencia	117
	José Bernardo Alzedo (1788-1878)	120
	Pedro Ximénez Abril Tirado (1784-1856)	124
	Otras capillas musicales y música de teatro	130

5. ROMANTICISMO MUSICAL 1850-1900 132

6. INDIGENISMO Y ESCUELAS REGIONALES 1900-1945 146

1900-1920 151
1920-1939 162

7. INICIOS DEL MODERNISMO 1945-1960 184

Transición y neoclasicismo 192
La Generación del 50 y la puesta al día musical 202
Obras orquestales peruanas 1945-1959 208
Ejemplos: 214
Rodolfo Holzmann: *Suite Arequipeña* (1945) 214
Enrique Iturriaga: *Canción y muerte de Rolando* (1947) 220
Armando Guevara Ochoa: *Danza criolla* (1951) 222

8. VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN 1960-1975 224

1960-1968: la vanguardia en el Perú 231
1968-1975: música y política: revolución y crisis económica 232
Compositores peruanos de música orquestal de 1960 a 1975 238
Generación de transición y Generación del 50 240
Compositores de los 60 y Generación del 70 258
Obras peruanas para orquesta 1960-1975 266
Ejemplos: 276
Enrique Pinilla: *Canto para orquesta* n.º 1 (1963) 276
Enrique Iturriaga: *Vivencias* (cuatro movimientos para orquesta, 1965) 278
Celso Garrido-Lecca: *Elegía a Machu Picchu* (1965) 283
Leopoldo La Rosa: *Andes 1969* (1969) 292
Edgar Valcárcel: *Checán II* (1970) 293
Francisco Pulgar Vidal: cantata *Apu Inqa* (1970) 299
Walter Casas: *Anta karana* para órgano eléctrico y cuerdas (1972) 303

9. PLURALISMO 1976-1991 306

Posmodernismo musical 307
Situación política y económica y vida musical 310
Compositores de música orquestal de 1976 a 1991 315

Compositores de la generación de transición 316
Compositores de la Generación del 50 316
Compositores de los 60 y Generación del 70 320
Nuevos compositores en los años 80 323
Producción orquestal peruana 1976-1991 327
Ejemplos: 331
Seiji Asato: *Preludio y Ricercar* (1979) 331
Celso Garrido-Lecca: Concierto para violonchelo y orquesta (1989) 333
José Sosaya: *Texturas* para orquesta (1990-1991) 338
Aurelio Tello: *Otro elogio de Falami* (1991) 345

10. GLOBALIZACIÓN 1990-2005 352
Globalización, crisis y migración, digitalización y vida musical 354
Compositores de música orquestal de 1992 a 2005 359
Compositores de la Generación del 50 360
Compositores de los 60 y Generación del 70 362
Compositores de la Generación de los 80 364
La Generación de los 90 y 2000 366
Producción orquestal 1992-2005 381
Ejemplos: 387
Celso Garrido-Lecca: *Eventos* (1993) 387
Enrique Iturriaga: *De la lírica campesina* (1995) 394
Francisco Pulgar Vidal: *Sinfonía Nasca* (1996-1997) 401
Sadiel Cuentas: *Crónica del Verano*, I: Lamento (2000) 406
José Carlos Campos: *Cuadros fantásticos andinos* (2000-2001) 409
Jimmy López: *Carnynx* (2001) 416
Jorge Villavicencio Grossmann: *Pasiphaë* (2002) 423
Fernando Fernández: *El Norte del Sur* (2003) 431
Edgar Valcárcel: *Concierto indio* para violonchelo y orquesta (2004) 433
Rafael Leonardo Junchaya: *Sincronismos II op.* 10 (2005) 437

11. NUEVO MILENIO, RETOS Y PROMESAS 2005-2020 442

Instituciones y contexto 444
Orquestas juveniles e infantiles 451

Formación profesional de compositores, músicos y directores de orquesta 458
Agrupaciones de música nueva y colectivos de compositores 460
Compositores de música orquestal 2006-2020 465
Obras orquestales 2006-2020 470

12. CONCLUSIONES 480

Análisis del catálogo de obras peruanas para orquesta 481
Apuntes finales 485

REFERENCIAS 499

ÍNDICE ONOMÁSTICO 535

CÓDIGO QR

Con este código se accede a una página web donde están los anexos: lista de compositores y grabaciones disponibles de algunas piezas mencionadas en el texto y otras piezas representativas.



ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

A	Alto
arp	arpa
B	Bajo
Bar	Barítono
c.	compás
ca	cámara
ca.	*circa*
cb	contrabajo
cc.	compases
CEIDMLA	Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana
cel	celesta
Circomper	Círculo de Compositores del Perú
cl	clarinete
CLAEM	Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales
clb	clarinete en *si* ♭
clv	clavecín
CNM	Conservatorio Nacional de Música
Co	Coro
Concytec	Consejo de Ciencia y Tecnología
cor	corno
cor ing	corno inglés
Covi	Coro de voces infantiles
cu	cuerdas
cuart	cuarteto
DEN	Dirección de Elencos Nacionales
e.	estampa
eléc	eléctrica
ENM	Escuela Nacional de Música
et al.	*et alia*
FARES	Facultad de Artes Escénicas de la PUCP
fg	fagot
fl	flauta
grp	grupo/grupos
GTN	Gran Teatro Nacional
guit	guitarra
INC	Instituto Nacional de Cultura
inst/insts	instrumento/instrumentos
l. e.	letra de ensayo
MINCUL	Ministerio de Cultura
mix	mixto

n. e.	número de estudio
Na	Narrador
ob	oboe
OEA	Organización de Estados Americanos
OEI	Organización de Estados Iberoamericanos
órg	órgano
Orq/orq	Orquesta/orquestal
OS	Orquesta Sinfónica
OSN	Orquesta Sinfónica Nacional
OSNJB	Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario
perc	percusión
pf	piano
PUCP	Pontificia Universidad Católica del Perú
QR	Quick Response
quint	quinteto
recit	recitador
RILM	*Répertoire International de Littérature Musicale*
S	Soprano
sax	saxofón
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
sol/sols	solista/solistas
timp	timbales
tpt	trompeta
trb	trombón
UNA	Universidad Nacional del Altiplano
UNESCO	United Nations for Education, Science and Culture Organization
UNM	Universidad Nacional de Música
USMP	Universidad de San Martín de Porres
V	Voz
va	viola
vc	violonchelo
vers	versión
vn	violín
xyl	xilófono
zp	zampoña

1.
Introducción

Este libro está basado en mi tesis doctoral de musicología sustentada en la Universidad de Helsinki en el 2009: *La música orquestal peruana 1945-2005. Identidades en la diversidad.*[1] Habiendo pasado ya doce años de su publicación, mucha información debe ser actualizada. Además, el tiempo transcurrido nos permite incluir eventos, compositores y producción más recientes. Uno de los cambios con respecto a la tesis es, por ello, la inclusión de quince años más en un último capítulo.

La investigación sobre música académica peruana se ha incrementado en el país y sus frutos recientes son nuevas referencias importantes para nuestro tema. Varias de estas fuentes son de formato electrónico, como los blogs de Marcela Cornejo o de Omar Carrazco, el libro electrónico de José Manuel Izquierdo sobre José Bernardo Alzedo y su obra, o las numerosas páginas web de compositores y de colectivos. Si bien estas páginas son imprescindibles para la investigación, plantean nuevos problemas como su posible desaparición de la red por uno u otro motivo, de modo que sería difícil para terceros comprobar la fuente en algunos casos. He tratado de evitar este peligro guardando en lo posible los documentos en forma impresa.

En tercer lugar, en esta nueva edición se aprovechan las posibilidades de la digitalización para dar una idea más real de la música al lector, siempre que existan grabaciones de las obras disponibles. Para ello se citan enlaces a grabaciones o a videos, y los anexos y ejemplos estarán disponibles en formato electrónico a través del código QR que se encuentra después del índice. De esta manera, no solamente se aligera el texto físico, sino que se hace más legible, y, en segundo lugar, se pueden ir completando los anexos con información nueva que se vaya encontrando, cosa imposible de hacer en un libro. La posibilidad de oír la música de la cual se habla es, por supuesto, lo más importante.

La revisión del texto confirma una vez más lo ambicioso de hacer una investigación panorámica como ésta, que abarca demasiado y aprieta muy poco. La intención fue, y sigue siendo, hacer un trabajo primero e introductorio, del cual partan nuevas investigaciones; y también servir de texto general a los estudiantes de música, para crear poco a poco una nueva conciencia sobre nuestra música orquestal. Ésta existe, en gran cantidad, y merece ser escuchada e interpretada. Esperamos que las menciones que se hacen a obras o repertorios que no se escuchan en la actualidad incentive a muchos músicos e investigadores a buscar, recuperar e interpretar toda esta música.

[1] La tesis puede leerse en línea en http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-5690-1.

Con el término de *música orquestal* nos referiremos a aquella música que se ha escrito para ser interpretada por un conjunto orquestal, desde una orquesta de cuerdas[2] o una orquesta de cámara[3] hasta una gran orquesta sinfónica.[4] Para trabajar en estas orquestas se requiere un sólido dominio instrumental y de la notación musical. Esta formación se adquiere normalmente en conservatorios o universidades. La notación musical le permite una mayor complejidad y dimensión en muchos aspectos, y estos factores hacen necesaria la participación de un director de orquesta.

El contexto de interpretación de este repertorio es el del concierto de música académica o clásica, que se lleva a cabo en salas o teatros u otros auditorios en el cual el público solamente escucha la música. Si queremos delimitar el tipo de música que se tratará en este libro, podemos recurrir a etiquetas bastante problemáticas como "música orquestal académica", "música de concierto" o "música clásica".[5] Es preciso tener en cuenta que estas divisiones y clasificaciones son una herramienta que facilita el estudio, por un lado, pero crea divisiones que en muchos casos son problemáticas, de modo que deben tomarse como algo relativo.

En un país que sufre aún los rezagos del colonialismo y brechas de todo tipo entre los grupos humanos que lo habitan, es importante destacar que la tradición de la música orquestal académica convive con otras. En el Perú encontramos, por ejemplo, la orquesta del Centro, que puede constar de más de 10 saxofones, clarinetes, percusiones, violines y arpa;[6] bandas de variada composición y tamaño;[7] o estudiantinas, algunas de las cuales pueden ser tan grandes como una sinfónica,[8] necesitando de un director para que los músicos toquen juntos, y que pueden incluir también instrumentos como acordeón, mandolina, guitarra, *sikus* y otras flautas además de violines, contrabajos, arpas y

---

2 Conjunto formado por instrumentos de cuerda frotada (de arco) generalmente violines, violas, violonchelos y contrabajos. Su número puede variar desde un mínimo de 12 hasta unos 60 que conforman la sección de cuerdas de una orquesta sinfónica grande.

3 Este nombre designa a un conjunto de tamaño pequeño sin delimitar los instrumentos que lo conforman; generalmente se puede llamar orquesta de cámara a agrupaciones mayores a los diez instrumentistas.

4 La orquesta sinfónica tiene generalmente secciones de cuerdas, vientos de madera, vientos de metal y percusión. Generalmente la conforman unos 80 músicos.

5 Otros términos igual de problemáticos son "música culta" o "música artística", este último usado en países de habla inglesa (art music).

6 Por ejemplo en: https://www.youtube.com/watch?v=sn5DFS1jMDc

7 https://www.youtube.com/watch?v=XJD7kMGPcSE

8 Por ejemplo, la estudiantina de la Universidad Nacional del Altiplano (UNA), Puno: https://www.youtube.com/watch?v=1U1tRLEDsYg

voces. Es imposible abarcar en un solo vistazo conjuntos tan diversos, muestra de la asombrosa diversidad musical del país. La actividad de la cual nos ocupamos es sólo una de estas varias manifestaciones. A pesar de ello, el tema sigue siendo extenso y abarca varias décadas. La intención es ofrecer una visión panorámica de la actividad relacionada con las orquestas de música académica, de tradición escrita, desde la segunda mitad del siglo XX. Por ello, este libro no estudia las orquestas folklóricas o típicas mencionadas ni muchas otras existentes, ni tampoco la música orquestal que es parte de otros géneros, como el teatro musical (ópera, opereta, zarzuela, musical) la música de cine o la más reciente música de juegos de video; estos temas quedan pendientes y ojalá futuros estudios los aborden. Igualmente quedan fuera del objeto de este trabajo las músicas electrónicas, a menos que estén incluidas en alguna obra orquestal.

Las orquestas sinfónicas son instituciones que necesitan de un fuerte apoyo público para existir. ¿Cuál ha sido y es el papel del Estado como creador y ejecutor de políticas culturales en un país multicultural? Y ¿cómo apoyar de manera equitativa a los diferentes grupos humanos y a las manifestaciones artísticas pertenecientes a las diversas culturas que coexisten en el país? Estos problemas no son pequeños y deben enfrentarse valiente y honestamente. Como declaró Ollanta Humala:

> Creemos en la diversidad cultural y tenemos que trabajar a través del Ministerio de Cultura una política de inclusión, en la cual no discriminemos ningún tipo de cultura por más que provenga de lugares lejanos de nuestra Patria y del mundo. (Andina, 2012)[9]

La música académica 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. Con frecuencia, se asume como sinónimo de "música latinoamericana" la música tradicional y

[9] Discurso pronunciado por el presidente de la República el 21 de mayo de 2012 con motivo de la celebración del Día Mundial de la Diversidad para el Diálogo y el Desarrollo.

popular de la región, ignorando la música académica[10] o reduciendo su función a "música de las élites".[11]

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. 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, al igual que las músicas de los pueblos nativos de la amazonía peruana, todavía bastante aislados del resto del país. 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, que se ha extendido a otros lugares de Latinoamérica. La revolución electrónica y digital que se inició a fines del siglo XX influyó poderosamente en la música y en toda la sociedad. Las culturas musicales electrónicas y digitales que surgen con fuerza desde la década de 1980 en una posición de "subalternidad sistemática institucionalizada", como afirma López Ramírez Gastón (2019, p. 19), han sido poco estudiadas desde la academia. Según este autor, la problemática que supone la búsqueda de un proyecto nacionalista identitario que enfatiza lo andino en un carácter autoctonista, etnocéntrico o estereotipado con fines comerciales, pretende ignorar músicas que considera invasoras, inhumanas o extranjerizantes (p. 48). La música académica ha sido, a pesar de su institucionalización como "nacional", poco difundida e investigada, pero la cantidad de investigadores y estudios está creciendo en forma continua.

---

[10] Olsen (2008, pp. XIII–XVIII) menciona en su prefacio a la música de la Colonia y a los compositores nacionalistas. En diversos lugares del libro se mencionan los puntos de contacto de las músicas tradicionales y populares y de la música de concierto, pero no se aborda la música artística. 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 Béhague (1979) *Music in Latin America: an Introduction*, que trata solamente de la música académica.

[11] "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, 2000c, p. 59). 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 Onofre Antonio de la Cadena fue organero y maestro de capilla en Trujillo y publicó obras teórico-musicales en la segunda mitad del siglo XVIII (Cadena, 2001, p. 25) y el compositor más importante de la época de la Emancipación, José Bernardo Alzedo (1788–1878), fue igualmente plebeyo y mulato.

En este trabajo se estudia la música orquestal peruana desde mediados del siglo XX como una manifestación artística dentro de una sociedad multicultural. El Perú no es un estado-nación homogéneo, es decir, no está formado por una sola nación cultural, sino que se caracteriza por una multiplicidad cultural, étnica y lingüística originada por el pasado de colonización que 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, 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 pues, una particular pieza de música peruana no presenta una sola identidad, sino muchas, dentro de esta realidad multicultural que incluye varias tradiciones musicales.

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 minoría erudita.

La música orquestal es una de las prácticas más características de la música académica occidental. Pero la institución orquestal es altamente dependiente del apoyo externo: los ingresos de taquilla no bastan para pagar todos los gastos que requiere mantener una orquesta. De este modo, el apoyo público que recibe refleja la importancia que se le da 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 inmigración de artistas europeos antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. A raíz de esta guerra también regresaron al país algunos músicos peruanos que habían estado radicados en Europa. La Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) (1938) y el Conservatorio Nacional

de Música (CNM) (1946)[12] fueron los pilares sobre los cuales se inició el desarrollo de una música orquestal peruana propia, pues permitieron la interpretación de obras nacionales y la formación de compositores en el país. El año 1945, fin de la Segunda Guerra Mundial, marcó el inicio de un nuevo período en la música académica occidental, 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. Hasta entonces se había enviado a peruanos escogidos por su talento a estudiar composición al extranjero. A pesar de 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 1945–2020 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 de modo paralelo al posmodernismo, desde la paulatina aparición de éste a partir de los años 1960 y 1970. En las primeras décadas del siglo XXI continúa una ecléctica convivencia de estilos y una búsqueda de puentes entre géneros musicales académicos y populares con influencia del rock, la música de cine y de videojuegos, de pop y de jazz y de música de baile. Destaca la presencia de muchas mujeres compositoras y aumenta el uso de multimedia y recursos digitales y electrónicos en combinación con la música orquestal.

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 fomentó un mayor conocimiento de la música andina, que durante varios siglos fue marginada. 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, p. 8). Las condiciones mínimas para este diálogo

[12] Institución fundada en 1908 con el nombre de Academia Nacional de Música, luego Academia Nacional de Música y Declamación y después Academia Nacional de Música "José B. Alzedo" (1929-1946) hasta que se creó el Conservatorio Nacional de Música en 1946. Posteriormente se denominó Escuela Nacional de Música, desde 1973 hasta 1994, año en el que recuperó el título de CNM. Desde el 2017 su nombre es Universidad Nacional de Música (Sánchez Málaga, 2006; Universidad Nacional de Música [UNM], 2023).

implican, sin embargo, una mejora de la situación de vida de muchos peruanos que todavía está lejos de alcanzarse.

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 han surgido 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 sobrepasando las fronteras de naciones y continentes ha resultado en un nuevo tipo de instituciones como el Círculo de Composición del Perú (Circomper). 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.

En las primeras décadas del segundo milenio, además del Circomper han aparecido nuevos colectivos y agrupaciones de compositores que buscan promover su trabajo y la música contemporánea en general. Gran parte de su actividad se desarrolla en redes sociales y formatos digitales. Es importante también, aunque no es tema del presente texto, mencionar a colectivos y plataformas que promueven el arte sonoro, electrónico y digital. En la investigación musicológica, Internet ha permitido compartir fuentes que por décadas estuvieron al alcance de unos pocos, y debemos agradecer a los investigadores que han hecho el esfuerzo de recopilar fuentes y bibliografía en diversas páginas, destacando entre ellas las de Marcela Cornejo[13] y las numerosas investigaciones de Zoila Vega Salvatierra.

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 sin archivarse, y corren el riesgo de perderse. Tampoco ha existido un catálogo

[13] Alguna bibliografía sobre música peruana se puede encontrar en los sitios: https://sites.google.com/site/marareq/musicaperuana-bibliografia/partituras?authuser=0, y http://canteradesonidos.blogspot.com/.

de las obras existentes ni una instancia dedicada primordialmente al estudio de la música académica peruana,[14] por lo que los esfuerzos por conocerla han sido dispersos y sin un plan organizado. Cabe destacar, dentro del panorama del estudio y conservación del patrimonio musical orquestal peruano, el esfuerzo realizado en las últimas décadas por las orquestas sinfónicas del país. Saliendo de una crisis institucional muy larga, no sólo están interpretando música nacional y local, sino que están preocupándose por grabarla, tarea fundamental de estos conjuntos.[15] Al momento de escribir este texto, la situación mundial de pandemia ha causado que los grupos musicales lleven sus actividades a las plataformas virtuales y tomen una rutina en grabar tanto videos como audios de diferentes obras como parte de su trabajo normal, en formatos de variada dimensión. También las otras orquestas del país: Cusco, Arequipa y Trujillo han producido material audiovisual que, además de permitirles trabajar dentro de las condiciones de aislamiento por la pandemia, crean un importante archivo de música que en otras circunstancias a lo mejor hubiera quedado sin registrar. El gran movimiento de orquestas infantiles y juveniles es otro fenómeno digno de tener en cuenta en un panorama de la música orquestal peruana, ya que involucra a miles de niños y jóvenes y es un aliciente para compositores, arreglistas y público para conocer más y mejor la música orquestal propia. Otro cambio fundamental es la accesibilidad a obras de compositores vivos directamente a través de sus páginas web, lo cual unido a los programas modernos de notación musical permiten un contacto directo del intérprete con el compositor. Es destacable también la labor de dos editoriales de música especializadas en obras latinoamericanas: Filarmonika y Cayambis Music Press, fundada en 2013. El servicio de las editoriales es importante para la música orquestal, porque su interpretación requiere a veces de un servicio de alquiler de material para la orquesta.

Uno de los problemas que enfrenta la investigación de la música orquestal peruana es la falta de un archivo central. La Universidad Nacional de Música (UNM), que cuenta con el archivo más completo

[14] El Centro de Estudio, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), fundado en 1994, pertenecía a una universidad privada y además no se dedicó exclusivamente a la música peruana. Formalmente, dejó de existir en el 2018 tras el fallecimiento de su director Armando Sánchez Málaga.

[15] En el 2021, año del bicentenario de la Independencia del Perú, aparecieron tres discos grabados por la OSN dedicados a la producción sinfónica de los compositores Celso Garrido Lecca, Francisco Pulgar Vidal y ya en el 2017 apareció el disco dedicado a Theodoro Valcárcel en la serie Maestros Clásicos Peruanos.

del género, fomenta la investigación, difusión y conservación de este patrimonio, para lo cual el material del catálogo, que incluye no sólo partituras, sino también grabaciones, se ha empezado a digitalizar y a poner a disposición del público por Internet. La Biblioteca Nacional del Perú tiene una importante colección de partituras de José Bernardo Alcedo y de otros compositores, pero no es fácil acceder al material orquestal, ya que su inventario y clasificación aún están en proceso. Un tercer catálogo de música orquestal latinoamericana ha sido iniciado por el director de orquesta Miguel Harth-Bedoya.[16]

Las carreras de musicología y de dirección de orquesta, fundamentales para el tema que tocamos aquí, se han podido seguir desde hace poco tiempo en la UNM. Los directores de orquesta peruanos han estudiado en el extranjero, esporádicamente con profesores visitantes o viajando ellos mismos al exterior. Esto ha tenido también consecuencias en la práctica de las orquestas del país.

Por varias décadas los estudiantes de composición se formaban sin conocer lo que se había escrito antes de ellos en el país, y los intérpretes no conocían ni interpretaban el repertorio nacional, causando una inseguridad con respecto a la existencia y calidad de dicho repertorio. Hay indicios de que esta situación está cambiando. Surge la posibilidad de un debate crítico o musicológico con la fundación en el 2017 de la primera revista de musicología revisada por pares, *Antec*; con las disertaciones doctorales o magistrales de expertos en música peruana, entre ellos Zoila Vega, Aurelio Tello, Daniel Kudó e Isabel Salas (Salas, 2019), y con un creciente diálogo en las redes sociales sobre temas musicales peruanos. La carrera de musicología se está fortaleciendo en varias universidades. Los directores de orquesta incluyen repertorio nacional en sus programas. Se ha publicado un importante número de estudios sobre temas de música académica en el Perú. Varios intérpretes peruanos han empezado a grabar música peruana. Mucha música y material audiovisual se está digitalizando y las interpretaciones en video se han generalizado, encontrándose material muy valioso en los canales de YouTube Clásicos peruanos, que mantiene Alonso Almenara, en el de Luis Alvarado y en el de Omar Carrazco.

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):

[16] Puede ser visitado en https://latinorchestralmusic.com/works/

> 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. (p. 2)

Esta investigación aborda la música orquestal peruana del período que va desde el término de la Segunda Guerra Mundial hasta la segunda década del siglo XXI, 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 2020 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 usan.

La investigación reflexiona sobre la inserción de la práctica de la música orquestal en el contexto de la cultura peruana en las últimas décadas, 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. Se ve 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. Asimismo, se incluye un catálogo de las obras orquestales peruanas del período.

El período estudiado (1945–2020) ha sido elegido por su importancia en cuanto a cantidad y calidad de 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, se ha contado además con la ventaja de 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: 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. Un individuo puede poseer varias identidades que expresa según los diferentes grupos a los cuales está vinculado.

En esta problemática es central 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 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 de manera exclusiva 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.

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 sinfónica 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, 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. De igual manera se dejarán fuera del objeto principal de estudio las orquestaciones de temas de terceros, aun reconociendo su papel importante en la formación de un repertorio orquestal nacional. Tampoco se hará referencia extensa a biografías de compositores.

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 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 muy 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.[17] En la música académica peruana, los conceptos de colonialismo y poscolonialismo[18] 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 internacional.

---

[17] 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), sur africanos (B. Parry), árabes (A. Aijaz) y latinoamericanos (W. Mignolo).

[18] 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 estatus de país formalmente independiente de la ex-metrópoli.

La musicología posmodernista enfoca su atención en áreas 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 se mantiene diferencias de opinión con algunos postulados posmodernistas. 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 Alfonso Padilla (1995, pp. 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 Galves, 2003) 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 se manifiestan también sin una intención explícita del compositor. Asimismo, los oyentes son capaces de 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, p. 18).

Los conceptos de nacionalismo[19] y latinoamericanismo se utilizarán con 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. 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.

[19] Ver *Comunidades Imaginadas* (1993) de Benedict Anderson.

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,[20] quienes se acercaron a las culturas musicales nativas en diferente medida, y en compositores peruanos genuinamente bimusicales[21] o con un conocimiento profundo de otras tradiciones musicales.[22] 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).

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.

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

[20] Por ejemplo: Claudio Rebagliati (1843–1909), Andrés Sas (1900–1967) y Rodolfo Holzmann (1910–1992).

[21] 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).

[22] 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).

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.

Para abordar el tema de la música orquestal peruana se han recopilado catálogos de obras orquestales, compositores y años de composición dentro de cada período estudiado a partir de 1945. 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 los primeros capítulos 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. La información nueva sobre los compositores peruanos más importantes de la época de la Independencia, José Bernardo Alcedo y Pedro Ximénez de Abril Tirado, cambia bastante la visión que se tenía de la música académica en general y orquestal en particular en el siglo XIX.

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 ésta. Como música contemporánea se considera aquí la surgida después de la Segunda Guerra Mundial, aunque no se una a corrientes estilísticas y técnicas contemporáneas en uso en Europa en este período, que coincide con la institucionalización de la vida musical en el Perú.

El estudio se ha estructurado en períodos de más o menos 15 años, que no responden a una decisión arbitraria de dividirlo mecánicamente. Esta periodización corresponde de manera general a ciertas épocas históricas que coincidieron con períodos generacionales y con cambios en los proyectos estéticos de los compositores y las técnicas compositivas utilizadas con mayor preferencia.

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 democráticos, y a la vez con un pluralismo estético.

El período 1992–2005 estuvo marcado por la globalización y varios fenómenos que la acompañan. El último período desde 2006 hasta 2020 presenta un mundo en crisis climática y ambiental, una crisis social y política en el Perú y muchos cambios causados por la tecnología que invade todos los aspectos de la vida, incluyendo las artes. En el ambiente musical peruano aparecen nuevas instituciones y la cantidad de compositores jóvenes activos en el medio aumenta considerablemente.

Pinilla (1980, p. 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. A estas generaciones debe agregarse una más reciente. Alfonso Padilla (1998, p. 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), 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 puede revelar grupos que tengan 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 regionales, sobre todo en las ciudades de Arequipa, Cusco 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 un similar 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 índice acústico utilizado en este texto es el recomendado por el *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM) y la Asociación de Acústica de América (ASA), que ubica el *do* central del piano como *do*4, pero adaptado a la nomenclatura en español. Todos los nombres de notas y tonalidades van en minúsculas. Las cursivas se usan para evitar confusiones con otras palabras (*mi*, *sol*, *la*, *si*).

El sistema de notación de la instrumentación es el que se usa de manera general. Los números anteriores al guion indican las maderas, los posteriores al guion 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.

El material primario de investigación consiste en partituras de música orquestal peruana recolectadas en distintos archivos y proporcionadas por los compositores mismos. Existen 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 de la UNM. Algunas grabaciones han sido facilitadas por los compositores. Cada vez se publica más música en las páginas propias de los compositores y en diferentes canales de medios sociales en Internet. Las grabaciones disponibles serán referidas en lo posible mediante un código QR de manera que puedan escucharse paralelamente a la lectura de este libro.

El principal archivo de partituras peruanas es el de la UNM. Otros son el archivo de la OSN 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 PUCP de Lima guarda en su archivo la obra de Rodolfo Holzmann y parte de la de Andrés Sas. El archivo personal del compositor y musicólogo Enrique Pinilla también ha sido donado a dicha universidad (M. Harth-Bedoya, comunicación personal, 15 de octubre de 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 Valcárcel a la Texas Christian University (M. Harth-Bedoya, comunicación personal, 15 de octubre de 2008).

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 como las realizadas por Chalena Vásquez y Marino Martínez. 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.

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

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, p. 169) denuncia la actitud paternalista de investigadores extranjeros que mantienen una situación de marginación 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 (p. 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 (pp. 178–179).

Romero (2001, p. 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 (p. 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.

El texto básico sobre la música peruana es *La música en el Perú* (Bolaños *et al.*, 1985), que incluye capítulos 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 (1999). 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). La música colonial en el Perú ha sido investigada por Sas (1971), Estenssoro (1989 y 2001), Izquierdo (varios) Tello (varios) y Vega (varios).

La música peruana académica del siglo XIX ha sido estudiada en los últimos años por Izquierdo König (varios), Rondón (2006) y Vega (2017). La música de principios del siglo ha sido principalmente tratada por

Barbacci (1950–1951) y Raygada (1956–1964), en forma de diccionarios musicales, y por Pinilla (1980, 1985), Iturriaga y Estenssoro (1985) y Vega (2001). Importantes aportes son las recientes monografías sobre los Duncker (Ríos Checllo, 2016), Aurelio Díaz (Carrazco y Cruz, 2019) y Manuel Lorenzo Aguirre (Carrazco y Cruz, 2023) de Arequipa.

La música académica peruana del siglo XX hasta 1980 ha sido investigada principalmente por el compositor Enrique Pinilla (1980, 1985). Sus artículos buscan contextualizar la música peruana con relación a los acontecimientos históricos, a la situación política, económica y social y con relación a las otras artes. Pinilla analiza en forma somera algunas obras representativas y tiene la capacidad de caracterizar en pocas palabras los principales rasgos estilísticos de la obra de los compositores estudiados.

Las tendencias principales de la música artística peruana en las últimas décadas han sido tratadas por Padilla (1998), Iturriaga (varios), Tello (varios) y Petrozzi-Stubin (2002, 2006). 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). 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, 2002b; Junchaya, 2004; López, s.f.).

La serie de biografías y catálogos de compositores peruanos del siglo XX editadas por el CEIDMLA de la PUCP (Quezada Macchiavello, 1999; Sánchez Málaga, 2007–2012) recoge información biográfica básica y listados de obras de una decena de compositores. Información sobre música, instituciones, compositores e intérpretes peruanos ha sido también publicada en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares, 2002). Monografías importantes sobre compositores anteriores a la época tratada aquí son la tesis de Zoila Vega, sustentada en el 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 OSN y del CNM ha sido descrita en los artículos de Meza (1996, 1997, 2001) y Coloma Porcari (2002). Roncagliolo publica desde el 2018 el *Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional*. Otros estudios sobre las instituciones musicales, educación musical y recepción de la música en el Perú han sido realizados por Quezada Macchiavello (1999–2002) y Vásquez (2006).

El presente trabajo incluye información nueva acerca de las obras orquestales escritas por las últimas generaciones de compositores.

En el 2010, el historiador Eduardo Torres Arancivia (p. 26) criticaba

duramente a la musicología peruana por su manera de presentar la historia de la música nacional, por no dar una interpretación de ella ni intentar una comparación con otros contextos, una teorización o un análisis y menos una filosofía de la música. Torres Arancivia afirma también que es difícil encontrar músicos que investiguen sobre música, siendo los músicos formados en conservatorios poco más que autómatas que sólo quieren "tocar notas" (p. 27). Esto ha cambiado en los últimos años debido a las exigencias que presentan las universidades a sus alumnos para graduarse, como se ve en el último capítulo de este trabajo.

El método de trabajo de este estudio consiste primeramente en describir el contexto mundial y nacional de cada 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 compusieron; 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 a otro sin detallar sus datos biográficos, concentrando el enfoque en el aspecto de su música orquestal y en las opiniones de los autores 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 éstas, 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 (M. Oblitas: *Markahuasi*), a lo local (R. Holzmann: *Concierto para la ciudad blanca*), a formas musicales peruanas (E. López Mindreau: *Marinera y tondero*) o a la idea de unidad en la diversidad, refiriéndose a varias tradiciones en la misma obra (E. Pinilla: *Suite peruana*). En las obras vocales, la elección del texto determina en gran parte la identidad expresada por la obra (E. Iturriaga: *Canción y muerte de Rolando*; F. 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 (E. Lavalle: *Fantasía*

Rigoletto), uso de formas musicales características (T. Álvarez: *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 con 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 intenta dar una interpretación del significado de la obra dentro de la producción del autor y de la música peruana en general. Estos ejemplos y los enlaces a grabaciones estarán disponibles en una página *web* mediante un código QR para facilitar la lectura del texto.

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. La estructura del libro tiene un orden cronológico que se inicia con las primeras agrupaciones orquestales en la Colonia y termina con la actividad orquestal en los años recientes. En cada capítulo se trata primero el contexto en el cual la música orquestal se desenvuelve. Dentro de dicho contexto se ubica a los compositores activos en el género orquestal y a los estilos que representan. Por último, en cada capítulo se analiza con brevedad algún o algunos ejemplos destacados de obras orquestales del período.

2.

Identidad, poscolonialismo y música orquestal peruana

Para tratar de esclarecer el por qué de la escasa difusión de la música orquestal peruana,[23] hay que 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 se utiliza como un vehículo de expresión de nuevas identidades.

La música orquestal peruana se inscribe 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, música popular, música de salón y de banda. Debido a cambiantes circunstancias, su transmisión no fue uniforme: por ejemplo, la importación de obras sinfónicas y de cámara del clasicismo vienés fue menor que la de óperas italianas. El 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 propia, también la posición de la música académica en la sociedad ha sido peculiar, ya que no ha representado a una nación en su totalidad, sino a cierto sector social. Otros factores, como la oposición entre la costa y la sierra o las provincias y la capital, han tenido significación en los discursos sobre identidad y 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 masiva atrajeron al público, con lo cual la proyección 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.

[23] 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.

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 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, 2003). 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 simultáneas: 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. Pablo Vila (1996, p. 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, incluso contradictorios, con lo cual un mismo tipo de música tiene la posibilidad de interpelar a actores sociales muy distintos (pp. 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 identidad 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, p. 11), a definirla como la identidad india (González Prada, 1894) o mestiza (Belaúnde, en Iwasaki, 1988, pp. 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. La 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, p. 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 (pp. 15–19). El segundo fue el proyecto nacional indígena del siglo XVIII, cuya más importante manifestación la constituyó la rebelión de Túpac Amaru II (pp. 20–30). Un tercer momento histórico de construcción de una identidad nacional fue el proyecto conservador del siglo XIX (pp. 36–39) y la reconstrucción de la conciencia nacional luego de la Guerra del Pacífico hasta 1935 (pp. 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 (pp. 53–57).

El período estudiado (1945–2020) está caracterizado en la sociedad peruana por una migración masiva del campo a la ciudad y particularmente a Lima, donde en la actualidad 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, pp. 160–169).

Un factor influyente en la construcción identitaria en la época moderna lo constituyen los medios de comunicación masiva. 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 abruman a la población con modelos consumistas o de otras sociedades, y con la industria del espectáculo que no siempre ofrece programas de calidad.

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.

Eduardo Cáceres (2001) afirma polémicamente que la música llamada "docta"

> se introduce en Latinoamérica con un ropaje que adquirió en su viaje por el Atlántico y que se convirtió en placeres de las clases sociales que mantienen aún el poder económico. Esta idea puede sonar a resentimiento, a pesar de que es indiscutible para todos por sus hechos. Uno de ellos es que va a generar toda una línea cultural que con el tiempo nos condujo a la difícil situación de tener a un estudiante de último año en una carrera de música, en un conservatorio, con nociones casi nulas de lo que ha acontecido, por ejemplo, con la música del siglo XX. (p. 83)

También menciona como problemas la no enseñanza a los intérpretes de la música compuesta en los últimos cincuenta años; el gasto en difundir un repertorio de museo que según él se defiende solo, en vez de preocuparnos por lo que se crea en los propios países; la ambición de los músicos mismos de viajar a Europa para perfeccionarse en el repertorio clásico europeo. Pero, afirma Cáceres (2001):

> Nuestra situación de país latinoamericano, colonizado y tercermundista nos da culturalmente más ventajas que desventajas. [...] El no tener ningún peso de alguna tradición musical fácilmente identificable sobre nuestros hombros, nos plantea el mejor de los desafíos en la música. [...] La posmodernidad, como conducta asumida, estará de nuestro lado si la vivimos plenamente y hacemos intentos para disfrutarla, puesto que en Chile se presenta casi sin reparos, la tenemos en Pleno. Aquello que por años nos ha penado como ausente y ha sido tema de grandes polémicas, "¿qué es y cuál es nuestra identidad cultural?", estará en nuestras manos después de elaborarle con todo lo heterogéneo que se nos haya presentado en la vida cotidiana. Con esa misma materia podremos estructurar nuestro arte musical. (pp. 85–86)

El pasado colonial ha influido a profundidad en la identidad nacional de los pueblos colonizados. Maritza Montero (1990, pp. 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) (p. 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 (pp. 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 (p. 54).

José Manuel Izquierdo (2016a) afirma que

> [...] si asumimos que la "aparición" de América en la imaginación de Europa fue de especial relevancia para la construcción de aquella modernidad, la exclusión de tal "contraparte" se vuelve en especial forzada. Por lo mismo, la musicología desde América Latina tiene mucho que decir, contrastar y aportar, pero debemos tener en cuenta la crisis que se ha producido donde, en un fin de "defensa" de lo latinoamericano, hemos inventado una realidad que, *mutatis mutandis*, se condice casi totalmente con lo que los marcos hegemónicos de las ciencias sociales y humanidades anglófonas "esperan" de nosotros, como espacio cultural "auténtico" y también como investigadores igualmente auténticos. (p. 112)

El arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras (1990) 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 (p. 57).

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 (p. 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 (p. 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 (p. 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 las 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, incluso 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, 2005, p. 16).

Rubens 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. (p. 1)

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. 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 de manera personal 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 éstas. El gobierno militar de 1968–1975 creó el Instituto Nacional de Cultura (INC) y la Escuela Nacional de Folklore y trató de promover las distintas tradiciones musicales del país. En este período, la Escuela Nacional de Música (ENM) 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.

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, p. 134).

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, pp. 3–5). Destaca la diversidad regional del país y su carácter multiétnico, multilingüe y pluricultural como recursos que deben aprovecharse (p. 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 (p. 10). El proyecto del Gran Teatro Nacional (GTN) se inició en el 2007 y el Teatro abrió sus puertas en el 2012. En este teatro tiene actualmente su sede artística la OSN. El MINCUL se fundó en el año 2010. Los *Lineamientos de Política Cultural. Versión preliminar 2013-2016* (Ministerio de Cultura del Perú [MINCUL], 2012) para los años 2013-2016 incluyen principios bastante amplios, entre los cuales concretamente para la música orquestal son significativos la creación del Sistema Nacional de orquestas infantiles y juveniles, en alianza con el Ministerio de Educación y el tenor Juan Diego Flórez, y la puesta en funcionamiento del GTN. Finalmente, en el año 2020 se aprueba la primera *Política Nacional de Cultura al 2030* (MINCUL, 2020).

Identidad de la música académica peruana

La música académica peruana se desarrolla en el Perú a partir de la que trajeron los españoles y más tarde 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 en la época actual 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.

La música académica se practica, sobre todo, en las ciudades, en particular la música orquestal, y está 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 las élites que eran culturalmente cosmopolitas. Pero este modelo no se desarrolló de acuerdo con la realidad propia ni se extendió a la mayoría de la población con una política cultural musical sistemática, como se hiciera por ejemplo en Chile en la década de 1920 (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 una práctica artística de un pequeño grupo de personas de todas las clases sociales. A la vez, otros géneros difundidos en forma masiva, como el huayno, fueron encontrando acogida, entre otras razones, por las migraciones de población andina a la capital. La política cultural oficial tampoco respondió a los movimientos migratorios o a las posibilidades que perfilaban 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 (Comunicación personal, julio de 2003b), "no somos músicos cultos, somos músicos ocultos".

Luis Merino (2006) 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. (p. 4)

Este comentario se puede aplicar también al Perú. Las instituciones oficiales de música académica han expandido en alguna medida su radio de acción a través de escuelas superiores de música y conservatorios en varias 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. Más éxito han tenido en los últimos años los diversos proyectos educativos de orquestas infantiles y juveniles que consideran importante la función social de la práctica orquestal y sus beneficios en la formación de la juventud peruana.

En el Perú, el problema mayor que han enfrentado los compositores es que su música no se escucha. Esto se debió a la falta de interés de las autoridades del sector cultural, a la poca formación que recibieron 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; para otros, la manera más segura de alcanzar cierta difusión a la propia obra y continuar trabajando ha sido 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 una vez y otra por compositores y musicólogos, tanto en el Perú como en otros países de la región. Castillo Fadic (1998, p. 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. (p. 15)

La música académica peruana de los últimos ochenta 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, p. 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.[24] Pero esta relación tampoco se debe asumir de manera automática, ya que es posible hacer música con mensaje político sin recurrir a elementos musicales tradicionales,[25] o utilizar estos elementos sin intenciones políticas o incluso de manera oculta al oído.[26]

Historia estructural de la música

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,

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

[25] Por ejemplo, en *Ñacahuasu* (1970) de César Bolaños (1931).

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

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 (pp. 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, p. 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 (pp. 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 (p. 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 (p. 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 (p. 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 (pp. 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 (pp. 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 (p. 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, p. 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" (p. 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 (p. 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 motívico 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.

Musicología posmodernista

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 (2001),

> [...] 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 por lo común 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, pp. 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, 2001).

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, pp. 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, p. 5) concuerda con Castillo Fadic en que la musicología en Latinoamérica deberá construir una teoría crítica para

dejar de ser sólo 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 estético-normativos y los segundos juicios histórico-descriptivos (pp. 3–4).

Alejandro Vera (2014b) advierte de los peligros del eurocentrismo –o de cualquier otro "centrismo"– en la historia, ya que cada historia está basada en ciertos presupuestos asumidos por quien los escribe. En su artículo sobre el eurocentrismo en la historia musical chilena demuestra cómo muchos estudiosos latinoamericanos de la música propia han asumido el mito que él denomina "del descubrimiento de América", por el cual se deduce fácilmente la ausencia de cultura en los pueblos indígenas, mito que podríamos observar también en la historia musical peruana, por ejemplo en la suposición de que en el Perú no existió la música correspondiente al clasicismo; o en la aceptación de los compositores y músicos peruanos de las opiniones de Rodolfo Holzmann diciendo que los compositores peruanos no tenían técnica compositiva. Estas advertencias nos hacen tratar de ser conscientes de los propios "mitos" sobre la historia de la música peruana que influyan el propio trabajo.

Estudios poscoloniales

Los estudios poscoloniales[27] 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 marginadas 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.

[27] El término poscolonial puede ser criticado por sugerir que la situación de colonialismo ya ha sido superada. Se utiliza también el de neocolonialismo o simplemente colonialismo. En todo caso, el término poscolonial se utiliza por lo general 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, p. 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 (p. 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" (p. 245).

Los estudios poscoloniales han sido 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 incluso convertirse en un referente canónico, podría ser la producción de Chabuca Granda (1920–1983).

Tarasti (1998, pp. 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.

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, pp. 144–148).

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

Tello (2011, p. 235) afirma que la musicología peruana ha aplicado a la investigación paradigmas que no corresponden a la realidad propia, sino que siguen un modelo eurocentrista aprendido de la Historia de la Música tal como se escribió sobre los países del centro de Europa durante el siglo XIX, y que no han sido muy cuestionados en su utilidad para la investigación.

Alejandro Vera (2014a) estudiando la circulación de la música en la América virreinal sostiene algo sumamente pertinente para muchos de los compositores que se mencionan en este trabajo, y que presenta otra cara de la colonialidad:

> [...] aunque la condición periférica o subalterna haya sido vista tradicionalmente como una carga, los estudios postcoloniales nos han mostrado que puede representar también una posición de privilegio. Me limitaré a un solo ejemplo: a partir de las ideas de Homi Bhabha, Rodolfo Coelho de Souza plantea que el compositor Heitor Villa-Lobos fue capaz de gestar un lenguaje musical híbrido, con rasgos tradicionales y modernizantes, precisamente por hallarse en un país lejano a los centros generadores de vanguardias musicales; en otras palabras, los compositores situados en la periferia se sentirían menos comprometidos con las ortodoxias de los centros de poder y por tanto más libres para utilizar cualquier recurso que consideren apropiado. (p. 10)

Definición de orquesta

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 Zaslaw (2001). La orquesta está basada en los instrumentos de cuerda de la familia del violín, 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 las 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 (Spitzer y Zaslaw, 2001).

Los conjuntos instrumentales que posean todos estos rasgos pueden ser llamados inequívocamente orquestas, según Spitzer y Zaslaw (2001). Otros conjuntos que no tengan todas estas características pueden ser llamados orquestas y considerarse que funcionan orquestalmente. 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 Carlos Vega (1997) y Coriún Aharonián (1997, 2000a) proponen tres categorías musicales: la tradicional o folclor, la popular o mesomúsica y la artística. Padilla (2000, pp. 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 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 que permita la intención o la creación artística. Durante la historia de esta música, obras que originalmente tuvieron otra función se han convertido en artísticas 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 de

los compositores cierta preparación académica. Pero ninguna de estas características es exclusiva de 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, pp. 230–232). Padilla (2000, p. 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. Por lo general, se ha visto relegada a las comunidades más alejadas y al medio campesino. En el caso de la música andina, Romero (1985, pp. 233–235) señala, 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, pp. 203–217) observa las semejanzas físicas y culturales que presentan los pueblos indígenas latinoamericanos y concluye que en sus tradiciones musicales se han conservado algunos elementos musicales pre-europeos, generales a la región, como el uso de instrumentos de percusión y de aliento, un tipo de melodía marcadamente descendente, el empleo 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 aborigen, expresada en la gran variedad existente de instrumentos de percusión y en las diferentes fórmulas rítmicas.

Además, Mendoza (1984, pp. 218–220) ha deducido del estudio de las flautas precolombinas que el 70% de las escalas es pentatónico, de las cuales la mitad es anhemitónica. Martí (1984, pp. 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 adoptados y otros nuevos, resultantes del

mestizaje musical, algunos de los cuales se han incorporado a la música tradicional (Padilla, 2000, pp. 31–45).

Podría considerarse un caso de música tradicional no indígena algunas manifestaciones sincréticas como himnos religiosos católicos, cantados en ciertas fiestas y 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 la música popular se asume como música comercial, lo cual no es siempre cierto. Algunos autores como Vásquez (1982, p. 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 (2001) 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, p. 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.

Carlos 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 Sudies 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 acaba por utilizar muchas veces el vocablo "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 costeños, 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, 1997). 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, pp. 67–68) cita ejemplos de músicos académicos que hacen arreglos e interpretan formas tradicionales de manera virtuosística (p. 70); y de las bandas, que han sido un puente de unión entre el pueblo y la música artística. Otros conjuntos, que no pertenecían a la música artística, pero tampoco a la popular, han sido también intermediarios entre diversas tradiciones musicales, como las estudiantinas y los orfeones. Padilla (2000, p. 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 con elementos como instrumentación, circunstancias de interpretación, medio de difusión o notación, entre otros, que 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. 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 cerrada, 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 sí puede ser parte de muchas ideologías, como se expresa bien en esta cita:

> ...si adoptamos una perspectiva histórica amplia nos encontramos con que el nacionalismo ha estado vinculado tanto a ideologías progresistas como ultraconservadoras. Por ello, es una simplificación excesiva asociar este movimiento político a una ideología xenófoba, intolerante y autoritaria. El nacionalismo no está asociado a unas creencias ideológicas concretas, sino que su exigencia fundamental y su razón de ser es lograr la autodeterminación para el grupo o comunidad nacional. (Sabucedo y Fernández, 1998, p. 9)

El nacionalismo en música es un elemento que implica cualquier uso de música con fines nacionalistas (Mäkelä, 1997, p. 10; Turino, 2003, p. 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 incluso pueden ser compartidos por dos países. Cualquier música puede ser utilizada con fines 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 extra musicales: 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 apela a varios recursos: extra musicales (referencias a la geografía, historia u otros símbolos nacionales), elementos de la música tradicional o popular propia del país (ritmos, melodías, instrumentación o

formas), mediante citas textuales o imitando el estilo popular o de alguno de sus elementos (melódico, rítmico, armónico, textural, instrumental o formal o una combinación de ellos). La obra puede mezclar 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 ocurre 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 las décadas de 1920 a 1940 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 rechazara 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 modernos latinoamericanos han optado por seguir una línea nacionalista sin que ambos elementos se contradigan (Tyrrell, 2008, p. 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 países 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 debe considerarse una manifestación de nacionalismo. Existen al menos tres casos. En primer lugar, hay elementos musicales que han pasado a ser parte de un vocabulario común internacional, sin que se les perciba 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 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 darles un carácter nacionalista o incluso 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 (Dibble, 1997; MacDonald, 1997; Monelle, 1997). Como afirma Vila (1996, p. 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, p. 65) nombra elementos estilísticos que juntos o por separado señalan la nacionalidad de la música (ver Tabla 1), en la segunda columna planteo su posible equivalente en la música peruana.

Tabla 1

Elementos estilísticos que señalan la nacionalidad de la música

General	Perú
Material popular: cantos y danzas	valses, marineras, huaynos, tonderos, yaravíes
Material tradicional	música tradicional andina y amazónica
Danzas antiguas y formas de los siglos XVI y XVII	música colonial
Literatura peruana puesta en música	Vallejo, Eguren, Romualdo, Sologuren, Valcárcel, textos anónimos quechuas y aymaras
Evocaciones programáticas de literatura nacional	Valdez: poema sinfónico *Paco Yunque* López: *América salvaje* Álvarez*: Los heraldos negros*
Temas históricos o leyendas	óperas Pasta: *Atahualpa* López Mindreau: *Cajamarca* Valle Riestra: *Ollanta*
Música ceremonial	Himno nacional, otros himnos, marchas

General	Perú
Características musicales: escalas, ritmo, métrica, línea melódica, armonía, orquestación	pentafonía andina, trifonía, 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
Tiempos y estados de ánimo característicos	carácter dancístico de la música
Tradición eclesiástica y catedralicia	misas, salmos, *Te Deum*, villancicos
Puesta en música de textos bíblicos conocidos	salmos, magnificat
Evocación de lugares: el paisaje como elemento que provee el sentimiento nacional	Oblitas: *Markawasi* Garrido-Lecca: *Elegía a Machu Picchu* Tarazona: *Alpamayo*

Nota. Elaborado en base a National Musical Character: Intrinsic or Acquired? En L. Foreman, (1997), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*.

El nacionalismo de un compositor se puede estudiar principalmente a través de sus opiniones verbales o escritas, lo cual es bastante problemático. Cuando un compositor utiliza material cuyos lazos con la música folclórica son demostrables, la relación entre lo personal y lo 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, p. 21). La hipótesis de Whittall (1997, p. 21) es que ciertos rasgos empiezan a ser considerados nacionales cuando son usados por compositores importantes, y cuando un número suficiente de otros compositores los adaptan y utilizan en sus obras. Mäkelä (1997, p. 10) resalta el rol del público y del intérprete nacionalistas, quienes eligen las obras según un criterio nacional, incluso a costa de malinterpretar las intenciones de los compositores. Esto no quiere decir que siempre favorezcan obras que contengan elementos nacionales. También Heiniö (1997, p. 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 (p. 189). Whittall (1997, p. 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 manera irónica o alienante, con lo cual 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, pp. 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, p. 45) observa que, en países más grandes y poblados, la cultura local nacional es considerada "más universal" que las culturas autóctonas de otros más pequeños y distantes, calificadas despectivamente como provincianas. Para Aho, este etnocentrismo centroeuropeo toma la forma de un imperialismo cultural, que trata de reducir a músicas de otros lugares a sus propios términos y fines (pp. 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 de mayor progreso y la más 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 (p. 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, pp. 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, p. 143). Las escuelas cuzqueña y arequipeña de fines del siglo XIX y principios del XX fueron las pioneras en intentar una versión propia de la música académica o de salón, concentrándose sobre todo en géneros como la canción y las obras para piano solo. La música tradicional y/o popular de la región fue evocada mediante la estilización de danzas típicas y el uso de melodías o ritmos locales. Los compositores (por ejemplo, José Benigno Ugarte, José María Octavio Polar o Aurelio Díaz Espinoza en Arequipa, Calixto Pacheco, Mariano R. Ojeda, Manuel Monet o Pío Wenceslao Olivera en el Cusco) 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 e interpretada por las agrupaciones de esa zonas, existiendo cierto repertorio o canon local que no se conoce en otras ciudades (Z. Vega, 2006).

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.[28] 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

[28] Ver *Nationalism and continentalism in Latin American History*, de Pakkasvirta, 1996 y *Latinalaisamerikkalaisen nationalismin myöhäismodernit haasteet*, de Pakkasvirta y Teivainen, 1995.

enseñanza. Esto explica, para Mayer-Serra (1984, pp. 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, pp. 17–19) como 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 los compositores latinoamericanos, independientemente de su estética, evidente en la utilización de elementos comunes a la región. Entre ellos, la guitarra como un instrumento emblemático; o elementos rítmicos como las síncopas y hemiolas y 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 la africana.

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, p. 278), a su vez, cita como rasgos característicos el lirismo, la retórica a veces exuberante 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) analiza el surgimiento de una música artística latinoamericana con la 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 reinvenciones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa. (p. 215)

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 (Tello, p. 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 (En Gómez, 1984, pp. 69–70). Esta afirmación es exagerada, aunque muchas de las obras latinoamericanas más conocidas fuera de la región sean nacionalistas. Carpentier (1977, p. 19) niega que sea forzosa la órbita nacionalista. Para Carpentier el buen conocimiento del ámbito propio es de utilidad, aunque el compositor componga 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.

Izquierdo (2016a) advierte del peligro de

> el auto-exotismo de la musicología latinoamericana; esto es, la creación de una América Latina exótica como producto académico dentro de un mercado que promueve tal diferenciación como marca distintiva de presencia, en detrimento de una búsqueda de posibilidades de profundización de un aporte historiográfico –y musicológico al fin– construido desde América Latina en un diálogo. (p. 96)

El enfocar la historia de la música latinoamericana desde una posición de búsqueda de las diferencias con otras músicas tiene varios problemas para Izquierdo, por ejemplo, "la anulación de repertorios enteros". Izquierdo va aún más lejos proponiendo que una tal búsqueda puede deberse finalmente al deseo de vender cierto "producto académico":

> lo que finalmente vemos muchas veces es la definición de algo como "latinoamericano" no por necesidad historiográfica o metodológica, sino

> porque tal ejercicio permite una distinción de mercado –institucional, académico, pero también definitivamente comercial y corporativo– dentro del campo cada vez más global de la acción musicológica. (Izquierdo, 2016a, p. 96)

El movimiento latinoamericanista a nivel político fomenta la integración en lo 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. Aquí se puede mencionar a la Comunidad Andina de Naciones, antes Pacto Andino (1969), y el Convenio Andrés Bello (1970), y entre los más recientes, el Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte (1999) y la filial latinoamericana del IASPM-AL (2000).[29] 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, pp. 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, aspectos como la antelación rítmica o la interacción entre lo binario y lo ternario (p. 198).

En cuanto a la música académica, Aharonián sostiene que "América no está habilitada hasta hoy por la todavía arrogante Europa para generar modelos musicales cultos, los abridores de caminos, los vanguardizadores" (1994, p. 201). 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 (p. 203). Aharonián (2000b, pp. 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

[29] Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana.

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.
4. Reiteración no mecánica de las células sonoras, enriquecidas por elementos de *ostinato,* 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 *ostinati,* 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 una 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.

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 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:

> 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. (2000c, p. 197)

Acosta (1984, pp. 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" (p. 49).

Leonardo Acosta (1984), Mario de Andrade (En Gómez, 1984, p. 136) y Alejo Carpentier (1977, p. 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, donde, 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, p. 41)

El músico popular latinoamericano se caracteriza, según Acosta (1984, pp. 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 al canto.

También para Otto Mayer-Serra (En Gómez, 1984, p. 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 hallan elementos que las distingan, 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, pp. 14–25).

Mayer-Serra (En Gómez, 1984, p. 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 de Pérgamo (1977, pp. 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, pp. 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 en su totalidad (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, p. 59). Ciertas manifestaciones tradicionales sobrevivieron debido al aislamiento geográfico y a estrategias de resistencia cultural como la asimilación de elementos foráneos a las manifestaciones propias. Por lo general se produjo una superposición y en muchos casos sincretismo o síntesis, creándose una cultura andina nueva. Como tercera cultura llegó la africana, que también intervino en este proceso de sincretismo y mestizaje. Su aporte incluye varios instrumentos: idiófonos, membranófonos,

cordófonos y aerófonos; canciones de trabajo de tipo responsorial y elementos musicales: síncopa, polirritmia y melodía cromatizada que le son característicos (Locatelli de Pérgamo, 1977, p. 49).

Los españoles utilizaron la música para su política de colonización. Donde existió un templo indio construyeron una iglesia, con un coro y una capilla que hacían música. Los compositores y directores eran europeos, pero la mayoría de los músicos eran mestizos, 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, pp. 61–62). En el siglo XVIII, la música operática entró al templo en sustitución de los villancicos, llegándose a crear formas híbridas como las cantadas que eran, en muchos casos, arias *da capo* con un recitativo para comenzar y coplas para concluir (Tello, 1998, p. 36).

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. El arpa y el violín, solos o formando dúo, se adoptaron en tradiciones populares, y su uso persiste hasta la actualidad. 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 de Pérgamo, 1977, pp. 45–46).

La música de baile de salón y las danzas barrocas europeas llegaron a América, primero para el consumo de la clase alta, difundiéndose luego 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, pp. 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 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, en Gómez, 1984, p. 68). En el Perú, Pedro Ximénez de Abril escribió tanto yaravíes como una tonadilla patriótica, y Alzedo escribió canciones patrióticas, ambos en los años inmediatos a la independencia. Barbacci (1949, pp. 425–426) dice

por ejemplo que Manuel Bañón en noviembre de 1834 estaba actuando nuevamente en el Teatro como flautista y compositor de "aires nacionales obligados a varios instrumentos". El mismo Bañón compuso un *Himno patriótico* en 1828; la *Marcha de Uchumayo;* la *Canción nacional nueva* y la obertura *La Americana*, ambas en 1831, una *Contradanza peruana* y un *Vals Arequipeño*, por citar algunas de sus obras.

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 la segunda mitad del siglo XIX con la popularidad de las óperas de dichas naciones, así como de la música de salón, la zarzuela y el romanticismo pianístico que incluye arreglos para piano de bailes populares y aires nacionales. Según Mayer-Serra (En Gómez, 1984), 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, pp. 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, pp. 17–18), Mayer-Serra (En Gómez, 1984, pp. 64–65) y Correa de Azevedo (En Gómez, 1984, p. 278), es justamente la música popular, considerando a sus compositores como los verdaderos pioneros de la música de expresión nacional en América Latina.

Correa de Azevedo (En Gómez, 1984, pp. 275–276) destaca también las similitudes entre Europa y Latinoamérica, y afirma que, debido 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 lleguen 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 de Pérgamo (1977, p. 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 primera es la de conservar todos sus elementos, enriqueciendo sólo el aspecto armónico según la orientación musical del compositor. La segunda es 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. La tercera, por último, consiste en composiciones que reúnen cadencias, vocalizaciones y diseños rítmico-melódicos de distinta especie, 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, Locatelli menciona obras que reúnen elementos de distinta especie, no de un solo folclore, sino de diversas raíces, para acrisolar no obras nacionalistas, sino americanistas, como algunas de Ginastera, Chávez, Silvestre Revueltas e Isabel Aretz (Locatelli de Pérgamo, 1977, pp. 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 observar 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, p. 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 (p. 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 (p. 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 los centros 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, al excluir de los programas de los conservatorios cualquier tipo de música que no fuera artística, urbana y europea (Hernández, 2007, p. 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 de comunicación masiva. Los imaginarios coloniales, según Hernández (p. 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 a las etnias minoritarias a nivel político, coincidiendo con el auge de sus músicas en el mercado global (la *world music*), lo que genera un estímulo para salir del purismo folclórico (Hernández, 2007, p. 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 (p. 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 Inqa*) 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: *Alma latina*).

Jacovella (1986, pp. 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 verosímilmente 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" (p. 11).

Alfonso Padilla (Comunicación personal, 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 ensamble de concierto. Esto se ha hecho en el Perú en obras como *Estampas criollas* de Rosa Mercedes Ayarza (1881–1969).

El segundo, que Padilla 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,[30] pero con elementos nacionales. En el Perú, este tipo de nacionalismo modernista estuvo representado por Theodoro Valcárcel y Roberto Carpio, y en forma algo distinta por compositores para quienes la música nativa no era un lenguaje propio, entre ellos Sas, 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)*, Celso Garrido-Lecca (*Antaras*), Iturriaga (*Tres canciones*), Núñez Allauca (*Poema andino*), Pinilla (*Estudio sobre el ritmo de la marinera*), Pulgar Vidal (*Chulpas*) y E. Valcárcel (*M'akarabotasaq Hachaña*).

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

Veniard (1986, p. 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"

[30] El modernismo en literatura en español se refiere al movimiento desarrollado desde 1880 y que rompe con la estética vigente, sobre todo en poesía. Se considera a Rubén Darío como uno de sus más importantes representantes. El modernismo en música comparte con el literario la ruptura con la tradición y la búsqueda de innovación. Se inicia algo después, ya que se considera música modernista a la compuesta entre 1910 y 1975. Una de sus características es la pluralidad de lenguaje. Incluye varios movimientos diferentes, desde el primitivismo hasta la dodecafonía o el serialismo integral. Las innovaciones técnicas incluyen la expansión o el abandono de la tonalidad, el uso de técnicas extendidas y la incorporación de ruido o sonidos novedosos.

tendrá "un sello local más distintivo que los anteriores" y "será criolla por nacimiento y nacional por carácter".

Salmenhaara (1978, p. 215) analiza formas de utilizar la música folclórica en obras finlandesas de las décadas de 1960 y 1970. Ésta puede ser utilizada para crear un efecto de contraste, como parte de una textura polifónica a manera de *cluster*,[31] de manera que permanezca inaudible en *collages*, en alusiones estilísticas, como punto de partida de todo el desarrollo motívico, o como material de partida para obras electrónicas.

Salmenhaara (1978, pp. 216–217) observa que la utilización de material folclórico puede lograr un efecto alienante al combinarse con otro tipo de textura como *clusters* cromáticos. El uso de instrumentos populares también logra este efecto de alienación, pero sirve también para evocar una atmósfera del pasado o crear situaciones de humor o parodia. Asimismo, se puede crear una atmósfera que alude a la música folclórica sin emplearla directamente, pero usando sus formas de interpretación o rasgos estilísticos, o imitando el color de la música folclórica con otros medios sonoros (pp. 217, 221). Salmenhaara (p. 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.

Se ha escrito menos sobre la relación de la música contemporánea en Latinoamérica con los géneros populares actuales. Merino (2006, p. 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 valses criollos, huaynos y marineras que son reconocidos por toda la población. En las últimas décadas se percibe el ingreso de la música de cine, anime y videojuegos como géneros de gran popularidad que empiezan a influir en la música orquestal académica.

[31] 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, según hemos visto, 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.[32] 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 entretejen. Los miembros de una comunidad pueden ser bimusicales o trimusicales (Seeger, 2000a, p. 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, 2000c, p. 55)

[32] Por ejemplo, el Taller de la Canción Popular fundado por Celso Garrido-Lecca en la ENM en la década de 1970 encontró el rechazo de muchos profesores de la institución (Garrido-Lecca, comunicación personal, 8 de julio del 2003b).

Arguedas (Iwasaki, 1988, pp. 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 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, Cusco, Puno o Ayacucho, sobre cuya vida musical durante los pasados siglos se tiene muy poca información; una importante excepción es la investigación actual sobre la música en la ciudad de Arequipa hecha por Zoila Vega (varios) Carrazco (2017, 2019) y Ríos Checllo (2016) entre otros.

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 hacia los pobladores andinos, su cultura y situación; aunque más bien lo que se dio fue un descubrimiento de Lima por los andinos (Iwasaki, 1998, p. 103). Las músicas populares empezaron a difundirse y conocerse, proceso que se aceleró a mediados de siglo con la llegada de los medios de comunicación masiva.

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, lo que 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 disminuye por las 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.

La segunda década del siglo xxi está marcada por la crisis ambiental y ecológica y por la crisis global causada por la pandemia

del Covid-19, que ha cambiado nuestros paradigmas de manera que es un poco difícil en este momento entrever cómo esta crisis cambiará el futuro. En todo caso, las redes sociales y la comunicación digital se han hecho cada vez más importantes, facilitando la comunicación entre actores diversos, sean estos compositores, intérpretes o público, y propiciando la creación de grupos de interés tales como colectivos de artistas o de compositores y la difusión de obras tanto en partituras como en grabaciones de audio y de video.

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 recurso colorista. Durante el Romanticismo, los movimientos nacionalistas causaron la revalorización y el empleo de músicas locales, además de la utilización eventual de elementos de culturas extraeuropeas. Posteriormente, Debussy y Maurice Ravel tomaron influencias del gamelán, la música española o el jazz; Olivier Messiaen, de la música de la India; Pierre Boulez y Luigi Nono acudieron a elementos de música diversa de culturas orientales, africanas y americanas. Común a todos estos usos de elementos musicales de otras culturas fue el hecho de que el compositor europeo no haya 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, pp. 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, p. 4). Sin embargo, el proceso de apropiaciones es imparable, vital, y hasta necesario. Sánchez Fuarros (2005) 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, pp. 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, p. 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 (p. 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, p. 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 se convierta en interculturalidad" (2003, p. 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 la 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" (p. 5).

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.

Christopher Adler (1998) considera que los compositores transculturales son aquellos que deciden componer entre categorías ya existentes. Este tipo de composición, consciente e intencional, tiene una larga historia dentro de la tradición clásica euroamericana,[33] 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 (pp. 1–2).

Adler (1998, p. 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.

[33] Adler menciona a Olivier Messiaen, John Cage, Colin McPhee y Lou Harrison.

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 (p. 3).

Adler (1998, p. 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 (p. 9). La mayor hibridación de una obra no quiere decir que ésta será más fácilmente localizable en ambas tradiciones, sino que probablemente no resista su posición en ninguna de ellas (p. 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 (Adler, 1998, p. 31). El espacio de la hibridez, el margen, puede ser un lugar de creatividad y 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 (p. 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 sola ni ningún artista es ubicable de manera inequívoca en una sola (p. 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 (Adler, 1998, p. 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 (p. 37).

Clay McGraw (2005, p. 12) utiliza el concepto de difusión de ideas, fenómeno mediante el cual un elemento de una cultura es sólo parcialmente aceptado, no aprendido del todo, malinterpretado o de

alguna otra manera incorporado de forma incompleta 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. Dichos 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 (McGraw, 2005, pp. 16–17). Muchas veces estos malentendidos musicales derivan de un conocimiento teórico parcial y de una escucha descontextualizada (p. 18).

Según McGraw (2005, p. 22) existen en la actualidad 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, de modo consciente, en construcción, identidades que conviven o están en contradicción con nociones "clásicas" heredadas de la identidad (p. 22).

La necesidad de partir de la realidad propia en el análisis es enfatizada por Blake (2005, p. 128) cuando afirma que, en lugares como Sudáfrica, el mismo concepto de tradicional tiene significados que no podrían imaginarse en Europa. La influencia de factores políticos y sociales se refleja en la producción orquestal sudafricana, como se ve en el análisis de Blake (2005, p. 138). En el contexto sudafricano, la orquesta representa un medio eurocéntrico (p. 140). Blake, al igual que los otros autores citados antes, advierte sobre la situación de desbalance de poder que se encuentra en el mismo centro del transculturalismo (p. 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. La diversidad en este aspecto es muy grande, desde un nivel superficial hasta casos de verdadera existencia bicultural.

3.
La música instrumental en la Colonia

Los orígenes de la música orquestal académica peruana se remontan a la música instrumental de la Colonia, consistente en conjuntos pequeños que no eran aun propiamente orquestas como las que conocemos hoy. 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 tres 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. 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, p. 40), cuando los conjuntos instrumentales de la época ya eran denominados orquestas (p. 44).

Tello (2011, p. 236) se pregunta cómo enfocar el estudio de una música que engloba muchas expresiones sonoras de variados tipos, alcances y diversa magnitud. La periodización natural en la historia de la música centroeuropea (medieval, renacentista, barroca, clásica, romántica y moderna) es problemática en América Latina. Por ejemplo, dice Tello (2011, p. 237) la música de compositores que se ajustaba a los patrones de la época renacentista en Europa no tiene sentido que se llame "renacentista" en América, puesto que la conquista no significa un renacimiento para sus pueblos, sino un desgajarse de la propia historia. Sí se da, en cambio, un genuino barroco americano, según Tello, por la confluencia de civilizaciones y el florecimiento cultural en las nuevas condiciones. Sobre los estilos, Tello (p. 239) propone hablar de uno anterior al barroco, de un barroco emparentado con el de España en el Siglo de Oro, y otro barroco dieciochesco con arias *da capo* y fuerte influencia italiana bajo los Borbones, y de un estilo galante y un clasicismo emparentados a los modelos centroeuropeos. Aquí seguiremos básicamente esta división.

Inicio de la época colonial y estilo anterior al barroco

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, p. 46).

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, p. 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 (p. 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, de tradición escrita, ha dejado más testimonios materiales que las otras. La música instrumental durante los siglos XVI–XVIII consistió en pequeños conjuntos de conformación 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 interpretaban, acompañados de vihuela,[34] cantares de gesta y romances tradicionales de Castilla, o hazañas de los conquistadores (Stevenson, 1960, p. 55; Quezada Macchiavello, 1985, p. 74). Con el virrey Conde de Nieva (1561–1564) llegaron un pífano, un trompeta y un valenciano diestro en tocar el tambor, junto a vihuelistas y cantantes (Busto, 1963, citado en Torres Arancivia, 2010, p. 91). El virrey García Hurtado de Mendoza, segundo Marqués de Cañete (1589–1596) trajo en su séquito una capilla completa de músicos sevillanos que introdujeron bailes de moda: charumba, puertorrico, zarabanda, valona, chacona y totarque (Wuffarden, 1994, p. 639, citado en Torres Arancivia, 2010, p. 92).

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 sistemas europeos, como la modalidad

[34] 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, p. 880).

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 maneras de hacer música, tales como el canto responsorial, el cantar acompañándose a sí mismo con una guitarra, y los conjuntos de instrumentos diversos (Padilla, 2000, pp. 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,[35] 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.[36] Las danzas-drama se desarrollan 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 tuvieron un destino común que les dio un vínculo de identificación social y cultural (Vásquez, 1982, p. 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 alcanzan una nueva significación, incluso opuesta a la deseada (pp. 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 tiene 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 se mantenían en contacto directo con

[35] Como ejemplo, Bolaños *et al.* (1985, p. 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 Macchiavello, 1985, p. 76).

[36] Ver, por ejemplo, Romero 1985 y 1993.

la cultura musical europea de su época. Se han hallado composiciones con rasgos mestizos en Cusco, en el códice de Martínez Compañón y referencias al uso de yaravíes en las obras de teatro del siglo XVIII (Estenssoro, 1989, pp. 56–59). Otro punto de contacto entre las culturas musicales fueron los profesores de baile de origen africano y los maestros de instrumentos de origen nativo (pp. 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, pp. 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, pp. 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, pp. 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, pp. 37–38).

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, pp. 44–51). Asimismo, la función social de mucha de la música nativa llevó a considerarla peligrosa y a intentar su erradicación (Hernández, 2007, p. 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, 2000a, p. 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 el favor de los nativos quechuas, tanto que en 1560 ya había 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, pp. 43–44; Quezada Macchiavello, 1985, pp. 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 son los cantos religiosos en quechua que aún se practican en algunos lugares de los Andes.[37]

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 lengua no latina, además del español, en portugués, vizcaíno e idiomas nativos; textos cómicos, disfraces, bailes y tanto música como danzas de origen africano o indígena (Estenssoro, 1989, pp. 71, 79–80, 84, 101). Estas últimas sólo se daban en forma de villancicos de remedo, como los negritos o negrillas o guineos (Morales Abril, 2013).

Las fiestas religiosas en la época colonial incluían diferentes manifestaciones dramático-musicales provenientes de España, tales

[37] 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 de julio del 2001).

como danzas de moros y cristianos, tragicomedias, pasiones, comedias a lo divino, autos sacramentales,[38] 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, pp. 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.[39]

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, p. 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, pp. 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 (pp. 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.

---

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

[39] Aquí se pueden citar los villancicos "a la manera de negros", también existentes en España, como *Los coflades de la estleya* de Juan de Araujo (1646–1712), transcrito por Stevenson, y *Pasacualillo*, de autor anónimo, transcrito por Claro (Quezada Macchiavello, 1985, p. 86).

La religión fue el tema principal de la música, tanto dentro como fuera del templo, y las catedrales de Lima y Cusco 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.

La base de la música catedralicia eran el canto coral y su instrumento principal el órgano,[40] 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, chirimías,[41] clarines y atabales,[42] que se tocaban desde las torres, en las procesiones, o en el coro. Los músicos de la capilla fueron en un principio españoles aficionados o músicos militares (Sas, 1971, pp. 27, 66, 128–136).

A fines del siglo XVI en la Catedral de Lima ya se contaba con dos órganos y algunos seises,[43] 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.[44] Los chirimistas fueron los primeros músicos profesionales en llegar. Luego vinieron las vihuelas de mano y arco, la

[40] 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 incluso 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.

[41] 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 ministriles que se incorporó de forma gradual a la liturgia (Villanueva, 2002, p. 662).

[42] Atabal: timbal de forma semiesférica con un solo parche.

[43] Los seises eran niños que cantaban las voces agudas. El chantre era el responsable principal del canto llano 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, pp. 49–68).

[44] Ver en Quezada Macchiavello (2001) la lista de maestros de capilla de la Catedral de Lima.

guitarra, el arpa y el clavecín, y más tarde la corneta[45] y el bajón.[46] Pronto se incorporaron los primeros músicos indios, mestizos, mulatos y negros (Sas, 1971, p. 138).

En el Cusco 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, pp. 56–67; Sas, 1971, pp. 34–40, 45). Solían tener orquestas completas organizadas por las propias monjas, que atraían a personas talentosas a incorporarse a estos conjuntos (Estenssoro, 1989, p. 108).

Stevenson (1960, pp. 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 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.

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

[46] 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, pp. 142–144).

Siglo XVII: Barroco americano del Siglo de Oro

Figura 1

Arcángel músico con zampoña y tambor



Nota. Réplica de pintura de la Escuela Cusqueña, del artista Juan Choque Galdos.

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

En Lima se imprimió y editó la primera polifonía en quechua en 1631, *Hanacpachap cussicuinin*, del franciscano terciario Juan Pérez Bocanegra (*ca.* 1560–1645), activo en la iglesia de Andahuaylillas, Cusco. Fue él quien ordenó pintar los impresionantes murales que adornan la iglesia. El himno *Hanacpachap* 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 de la cachua[47] (Stevenson, 1960, pp. 46–50; Quezada Macchiavello, 1985, p. 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 ópera *La púrpura de la rosa* (1701). Su antecesor, el español Juan de Araujo (1646–1712), fue también maestro en la Catedral del Cusco y luego en La Plata, y de él se conservan unas 200 obras sacras y seculares. Otros autores fueron: Ignacio Quispe (c. 1700), Antonio Durán de la Mota (1672–1736) en Potosí, y Pedro Montes de Oca y Grimaldo (?–1726) en Lima (Quezada Macchiavello, 1985, pp. 85–87).

A fines del siglo XVII el franciscano español Gregorio de Zuola recopiló en el Cusco un códice donde se incluyen, además de polifonías, 16 canciones en modos europeos medievales y usando la notación mensural (Stevenson, 1960, pp. 151–155, 227; Quezada Macchiavello, 1985, pp. 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 Cusco, probando la capacidad de sus capillas para ejecutarlo (Tello, 1998, pp. 27–30). 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,[48] todos instrumentos de viento. El acompañamiento instrumental tenía la función de doblar las partes de las polifonías, además de tener un bajo

[47] Danza andina grupal que tiene actualmente diversas manifestaciones.

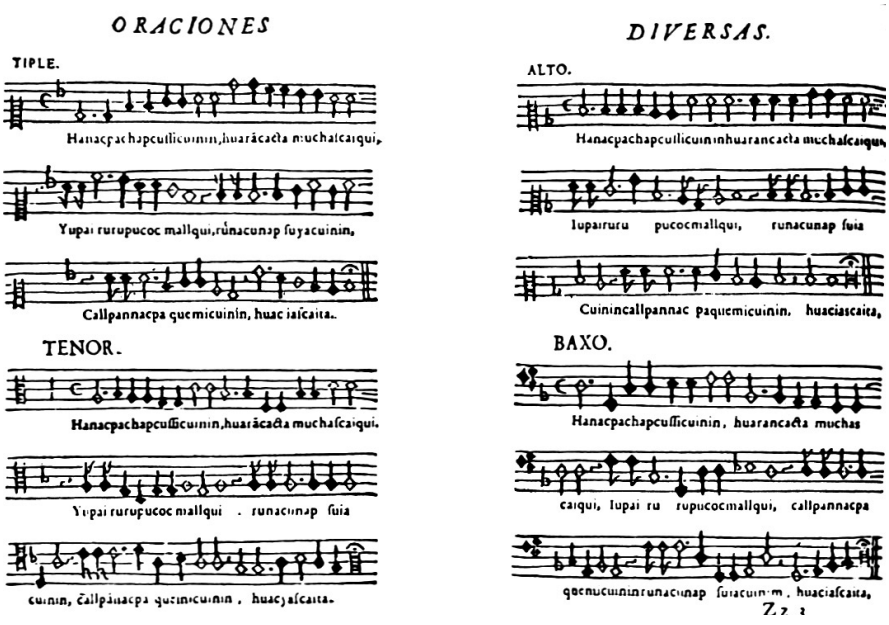
[48] El sacabuche era un trombón de vara primitivo. Se usó por primera vez en 1576 y desapareció en 1630 (Sas, 1971, p. 146).

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 muy utilizada en la capilla y preferida por los indígenas, y su puesto fue abolido recién en 1832 (Sas, 1971, pp. 148–149; Tello, 1998, pp. 31–38). Las chirimías fueron reemplazadas por dulzainas[49] y relegadas a tocar en las fiestas grandes desde las torres, junto con otros instrumentos como clarines, atabales y repiques de campanas (Sas, 1971, pp. 138–139).

Los responsables del funcionamiento de la música en la catedral eran el chantre, el sochantre, encargado del canto llano, 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 músicos supernumerarios, es decir, que colaboraban ocasionalmente sin recibir paga, en espera de una plaza fija (Sas, 1971, pp. 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, pp. 115–124).

[49] 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, p. 555).

Figura 2
Obra de Juan Pérez Bocanegra: Hanacpachap cusicuinnin



Nota. Facsímil extraído del *Ritual Formulario e Institución de Curas.*

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 tenían elementos gitanos, árabes, bizantinos, sefarditas o celtas (Quezada Macchiavello, 1985, p. 71).

Algunos cantares con métrica simple dieron origen a nuevas especies criollas, cuyos centros de difusión estaban en las sedes de los virreinatos. Además, la poesía de arte mayor cultivada en círculos cortesanos se difundió en América entre las clases humildes (Lavín, 1984, pp. 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, pp. 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 se estableció el sistema de trabajos forzados en la minería (mita), con lo cual la clase dominante del virreinato entró en una etapa de florecimiento económico y cultural. Los virreyes mantuvieron en el palacio virreinal 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 Macchiavello, 1985, pp. 78–80).

La música hallada en los archivos coloniales de la época es en su totalidad vocal; sin embargo, debió existir música puramente instrumental en las cortes y casas e incluso en las iglesias y conventos, ya que los arzobispos de Lima en varias ocasiones prohibieron tocar música no religiosa en las iglesias (Sas, 1971, pp. 41–44). Entre los instrumentos considerados de uso profano estaban los atabales, vihuelas, violones[50] e instrumentos de cuerdas en general, clarines, cajas y matracas (pp. 33–37).[51] En las descripciones de fiestas se mencionan varias orquestas y grupos de música (Estenssoro, 1989, pp. 62–65).

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, en los cuales la música tenía un papel principal, y se compuso grandes cantidades de música incidental para cada obra (Claro, 1969, pp. 3–4). Durante el siglo XVII compañías de actores recorrían las ciudades desde Lima hasta La Plata, pasando por Cusco y Potosí. Los espectáculos eran presentados al aire libre, en las plazas y atrios de iglesias. En Lima y en el Cusco 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, pp. 5–6). En diciembre de 1615 hizo su entrada a la ciudad de Lima Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache y en su séquito llegaron varios músicos italianos y portugueses. Con el título de Músico de Cámara de su Excelencia llegó Luis de Noguera. Este virrey era visto como poeta y músico más que como gobernador. Cuando los virreyes salían a la calle, la música los acompañaba y expresaba sonoramente su poder. Durante el gobierno del siguiente virrey, el Conde de Lemos (1667–1728), se puso de moda el auto sacramental. El mismo virrey era conocido por tocar el órgano y la vihuela (Torres Arancivia, 2010, pp. 93–94).

[50] Instrumento grave de cuerda.

[51] El laúd también llegó a América desde España, pero al parecer se le incluía dentro de la denominación de "vihuelas" o guitarras.

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, p. 113). Además de óperas,[52] se presentaban en Lima zarzuelas[53] y comedias con música o comedias líricas (Estenssoro, 1989, pp. 42–46). La primera ópera conocida escrita en América fue *La Púrpura de la Rosa* (1701), de **Tomás de Torrejón y Velasco (1644–1728),** 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 Macchiavello (1985, p. 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, pp. 114–139) afirma que esta ópera es el único y tal vez el último ejemplo del estilo operático español en América, puesto que poco después se inicia la influencia italiana en la música española y americana.[54]

Siglo XVIII: Barroco dieciochesco con influencia italiana

En el siglo XVIII el despotismo ilustrado de los Borbones realizó reformas administrativas como la creación de nuevos virreinatos 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, pp. 57–63).

---

[52] 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, p. 42).

[53] La zarzuela de Lorenzo de Llamozas *También se vengan los dioses* se estrenó quizá en 1689. Es de tema mitológico y presenta constantes cambios de escena y trucos de tramoya (Estenssoro, 1989, p. 42).

[54] Sobre Torrejón ver también Stevenson, 1960, pp. 81–84, 250–285 (transcripción de parte de *La Púrpura de la Rosa*).

El estilo español fue desplazado por la moda italiana con arias *da capo*, vocalizaciones, estructura armónica y moldes italianos, que invadieron la música de 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, pp. 79, 184–187).

El virrey Castelldosríus 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, p. 3). quien dejó al morir una gran cantidad de partituras (Torres Arancivia, 2010, p. 97). Esta orquesta sería dirigida luego por Roque Ceruti (1683–1760), violinista italiano que octuvo el permiso para pasar a la provincia de tierra firme como parte del séquito de Giovanna Ruffo, Princesa de Santo Buono, en 1714.[55] La fecha original del viaje fue retrasada. En 1715 la corte virreinal partió del puerto de Cádiz a bordo del navío Santa Rosa. Giovanna Ruffo falleció en el viaje, tras el parto de su último hijo. Durante la travesía con el séquito del virrey, Ceruti realizó algunos recitales para entretener a la comitiva. Particularmente notable fue el presentado para celebrar la Navidad de 1715 (Patrucco Núñez, 2005, p. 164). El Príncipe de Santo Buono hizo su entrada a Lima el 5 de octubre de 1716. Ceruti 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, pp. 84–87; Quezada Macchiavello, 1985, pp. 88–89).

Ceruti 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 de voces e instrumentos (Sas, 1971, p. 114; Tello, 1998, p. 38). Este nuevo estilo influyó mucho en el virreinato peruano.

En los años finales del siglo XVIII, según Sas, 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, pp. 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 (pp. 187–188) y que existía actividad teórico-musical en el Perú (Estenssoro, 2001, pp. 13–40).

[55] Archivo General de Indias, CONTRATACIÓN, 5468, N.2, R.12. Anexo 1. f. 7v.

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, pp. 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, p. 36). El violón desapareció y a fines del siglo XVIII apareció el violonchelo, que se usó sólo de manera ocasional. 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, pp. 151–156). Vera (2014a) ha estudiado la transmisión de la música en la época:

> Lima no sólo fue un centro privilegiado para la recepción de la música española y centroeuropea, sino también —como diría Vega— un importante "foco de irradiación" de dicha música hacia otros centros del virreinato. [...] el repertorio español y centroeuropeo de fines del siglo XVIII fue conocido en Lima en una fecha muy cercana a su publicación. La música de compositores como Johann Christian Bach, Luigi Boccherini y –más adelante— Joseph Haydn fue importada por comerciantes, como Antonio Helme, y posteriormente cultivada por músicos y aficionados de la ciudad, tanto en el espacio privado como conventual [...] El repertorio importado tuvo su correlato en los instrumentos musicales, que tenían la misma procedencia, así como otros artefactos mecánicos –órganos de cilindros y relojes con música— que adornaron las casas adineradas de la época. (p. 22)

Se considera a **José de Orejón y Aparicio (Huacho, 1705–Lima, 1765)** como el más importante compositor peruano de esta época. Alumno de Ceruti, 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, pp. 87–89, 286–303; Quezada Macchiavello, 1985, pp. 90–91).

En Lima, las temporadas independientes de ópera en el Coliseo se iniciaron en 1762, instituyéndose así el espectáculo musical aislado (Estenssoro, 1989, p. 39). A fines del siglo XVIII la zarzuela mítico-legendaria fue reemplazada en España por la ópera bufa italiana y luego
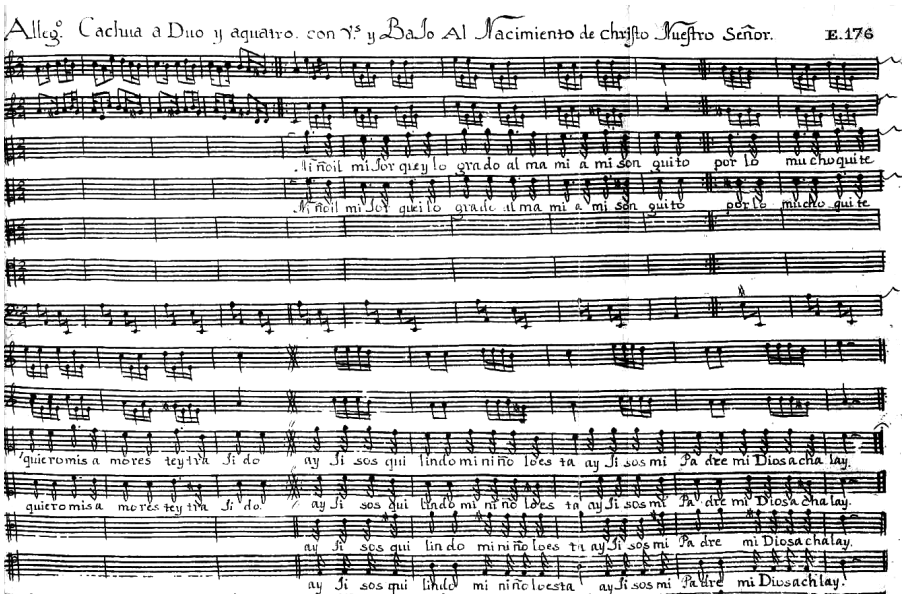
por la tonadilla escénica,[56] que incluía danzas y otros géneros populares como yaravíes, giros melódicos y rítmicos de moda y un lenguaje cotidiano. En Lima, la tonadilla fue introducida por el empresario y compositor italiano **Bartolomé Massa (1721–1799)** desde 1765 (Quezada Macchivello, 1985, pp. 93–94). También en el Cusco se han encontrado varias obras de teatro musical.[57]

En el norte del país, Baltasar Jaime Martínez Compañón 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. 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 dieciocho 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 cachua, una tonadilla escénica primitiva, una danza y tonada en lengua mochica (ahora extinta), piezas antecedentes de la marinera y cachuas a la Virgen y a la Navidad, que son puentes entre la música indígena y los himnos y villancicos españoles (Stevenson, 1960, pp. 157–167, 304–320).

[56] 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).

[57] En 1743 se representó en el colegio del Seminario de San Antonio Abad la comedia *Antíoco y Seleuco*, de libretistas desconocidos, cuya música se debió a fray Esteban Ponce de León (ca. 1692–175?), maestro de capilla de la Catedral de Cusco, quien compuso otras dos obras de música dramática: la Opera Serenata *Venid, venid deidades* (anon., 1749) y la *Musica de la Comedia de S. Eustachio,* además de una *Musica de la Loa* (*sic*, 1750). En ellas utiliza solistas y 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, pp. 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, pp. 14–17).

Figura 3
Partitura de Cachua al Nacimiento de Christo Nuestro Señor



Nota. Imagen extraída del códice *Trujillo del Perú en el siglo XVIII,* Vol. II, e. 176, de Baltasar Jaime Martínez Compañón Bujanda.

Con la llegada paulatina de las ideas de la Ilustración, más o menos 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 reglamentaciones se fue imponiendo la idea de una música teatral separada por completo de la litúrgica (Estenssoro, 1989, pp. 92–104). A pesar de esta censura, la música circuló más o menos libremente, como cuenta Vera (2014a):

> [...] las sinfonías y sonatas importadas a fines del siglo XVIII muestran un debilitamiento del papel de España como intermediario entre Centroeuropa y las colonias. En efecto, las piezas de Johann Christian Bach y compañía llegaron directamente a Lima como "efectos extranjeros", es decir, piezas impresas fuera de España. Este acceso directo a los bienes culturales centroeuropeos se relaciona con la liberalización del comercio

intercontinental a fines del siglo XVIII, promovida por las reformas de Carlos III y su sucesor.

[...] Tanto las fuentes documentales como las musicales muestran que hacia 1800 se cultivaba en Lima repertorio moderno, pero también piezas compuestas setenta o incluso cien años antes. Esto confirma que la visión lineal y evolucionista de la historia de la música es engañosa y debe ser revisada, como ya han apuntado Leo Treitler, Jim Samson y otros. Sin embargo, también es posible que en Lima –y quizás en la América virreinal— se diesen condiciones específicas que facilitaran esta coexistencia entre modernidad y tradición. [...] es posible también que la condición periférica de Lima con relación a Madrid, Londres o París permitiera a sus músicos y aficionados cultivar libremente todo tipo de música y combinar no sólo diversos géneros o estilos, sino también músicas de diversas épocas. Desde esta perspectiva, la condición periférica aparece no como un defecto o problema, sino como una característica que puede incluso ser aprovechada por quien la detenta en beneficio propio. (pp. 22–23)

Figura 4

Acuarela de Danza de Carnestolendas



Nota. Imagen extraída del códice *Trujillo del Perú en el siglo XVIII,* Vol. II, e. 146, de Baltasar Jaime Martínez Compañón Bujanda.

4.

El periodo ilustrado:
ca. 1790-1850

El título de este capítulo sigue la periodización propuesta por Izquierdo. Esta etapa está delimitada por las reformas borbónicas en América, alrededor de 1780 en su inicio y por la consolidación de los estados nacionales en su otro extremo (Izquierdo, 2018, p. 357). Torres Arancivia (2010, p. 111) afirma que la nación indígena y la criolla habían afianzado una identidad propia: los criollos desarrollaron un sentimiento de pertenencia al lugar de nacimiento y defendían el derecho a gobernarlo. Por otro lado, la nobleza indígena había dado un discurso de nación con referentes como el pasado de los incas y ser la cabeza de la población nativa. Después del fracaso de la rebelión de Túpac Amaru II, la nación indígena se debilitó, quedando en manos de los criollos consolidar el discurso nacionalista.

La problemática en torno a la música compuesta en este período, según Izquierdo (2018, pp. 361–364), está relacionada a la búsqueda de diferencias con la música europea que no eran pretendidas por los compositores de la época. La música existente no parece mostrar ningún mestizaje o hibridación. La tendencia de muchos estudiosos actuales a buscar algo exótico y diferente es contrariada por la aparición de una época cosmopolita, en la cual la imprenta lleva partituras de Haydn a todo el mundo, cuyo auge estuvo asociado al concierto público. El violín solo asociado al lenguaje del siglo XVIII es reemplazado por una nueva forma instrumental, la orquesta.

> [...] podríamos establecer un nuevo "periodo cosmopolita" dejando de delimitar a América Latina como un hemisferio carente de sentido y relevancia dentro de la evolución, apreciación y renovación de este estilo, reincorporado su carácter periférico en una perspectiva no-periférica. (Izquierdo, 2018, p. 362)

La música de concierto sin relación con la liturgia, el baile o la escena se estableció como un género independiente desde 1814 (Estenssoro, 1989, p. 40). 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. Con todo, los templos siguieron siendo el único lugar donde cualquier persona podía escuchar obras de música artística o culta.

La visión que se tenía de la música en este período como un arte en decadencia y aislado de lo que pasaba en otros países y continentes ha cambiado en los últimos años. En ello ha influido el descubrimiento de un grupo de partituras del compositor más importante del Perú, y posiblemente de Sudamérica, de esa época, el arequipeño **Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784–1856).** Hasta hace muy poco, no se había estudiado

las biografías o analizado las obras de los compositores más importantes de ese tiempo. Este trabajo es imprescindible para dar una visión más completa de la música y la vida musical de esta época. Izquierdo propone que la visión que muchas veces se tenía de éste se debía a expectativas de los investigadores que querían o algo más "auténtico" o algo que pudiera competir con la música europea de entonces:

> [...] las músicas escritas a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX son, en su gran mayoría, repertorios ilustrados y cosmopolitas que, anhelando asimilar Europa, escapan si intentamos aproximarnos a ellos sólo desde una perspectiva de mestizaje, quedando sus autores en una incómoda situación frente a nuestros actuales ideales académicos. La profunda importancia que los estilos y modelos europeos tuvieron durante este periodo ha llevado a diversos investigadores a enfrentarse a esta música con un dejo de decepción, asumiendo las músicas de América como pobres imitaciones de modelos superiores ya establecidos hace décadas o siglos en el canon europeo. (Izquierdo, 2018, p. 356)

A principios del siglo XIX el poder de la Iglesia fue decayendo, iniciándose la transición hacia el poder civil, mientras que crecía la predominancia del teatro (Estenssoro, 1989, pp. 127–128). Según Sas, la educación musical del canto y órgano fue descuidada en los seminarios limeños después del siglo XVIII, tanto que en 1804 no había en la ciudad nadie capaz de cantar al facistol[58] (Sas, 1971, p. 86). Entre los compositores activos de la época en Lima se encontraban organistas y otros instrumentistas.[59] La actividad musical en las iglesias limeñas sin embargo continuó, y en los conventos se siguió impartiendo educación musical (Iturriaga y Estenssoro, 1985, pp. 107–110).

Izquierdo (2016a, p. 107) discute este supuesto olvido de los músicos de iglesia que seguían teniendo un papel preponderante en muchas localidades. Vivir como maestro de capilla o compositor de iglesia daba un sueldo estable y la suya era una posición influyente en su contexto. Sin embargo, la musicología ha dado preferencia en el

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

[59] Manuel Ávalos (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 Macchiavello, 1985, pp. 99–102).

canon al músico que se independiza para expresarse como creador o intérprete romántico. En Sudamérica la iglesia como fuente de trabajo era importante para los intérpretes, pero más aún para los compositores hasta mediados del siglo XIX:

> Las condiciones de ser maestro de capilla hablan, justamente, de la naturaleza de las condicionantes históricas sobre la elección creativa y la estabilización de ciertos repertorios. En una región donde los conciertos públicos pagados escaseaban, donde no había imprentas musicales –a veces ni siquiera para obras breves de salón, al menos hasta los 1850– y donde la circulación de composiciones locales no era alta, la iglesia servía como un refugio para múltiples músicos, uno que sólo fue cambiando –parcialmente– con la llegada de la ópera. Sin embargo, aun con la construcción de grandes casas de ópera hacia mediados de siglo, estas sirvieron principalmente a intérpretes ejecutantes, no así a compositores, que no vieron mayor posibilidad de estrenar obras propias y menos aún vivir de ellas. (p. 108)

La mayor parte de las fuentes para el estudio de la música de esta época en Latinoamérica están además en instituciones religiosas (Izquierdo, 2016a, p. 108). Es la música sacra la que ocupa el lugar de primacía, y la Iglesia Católica es empleadora por excelencia y generadora incuestionable de música y músicos.

> las condiciones materiales de los repertorios, su conservación y sobrevivencia, determinan nuestras ideas sobre los mismos y también el modo en que los comparamos con otras historias de la música o con ciertas normatividades (principalmente europeas). Por ejemplo, la idea de que la sonata como género y forma fue irrelevante en el período en América Latina, construida no desde los discursos, sino desde la ausencia de fuentes. (Sans, 1998, citado en Izquierdo, p. 108)

Zoila Vega (2011 y 2019) ha investigado la música de la época en Arequipa, en la cual la catedral y la música litúrgica siguieron siendo centrales en la vida musical. Se puede suponer que la situación puede haber variado entre ciudades. Según Z. Vega (2019, p. 16) la actividad de los maestros de capilla fue fundamental para la recepción, reproducción y transformación de la música europea, pero ésta no se dio de una manera automática. Ellos no copiaban estilos indiscriminadamente, sino que los amalgamaron en forma creativa para darles un lenguaje que fuera comprendido por sus oyentes. Otro motivo para que se haya pensado que la música en las iglesias decayera o desapareciera es la poca cantidad de fuentes que se han preservado. Como dice Z. Vega (2011):

> en el Perú se ha conservado muy poco, a excepción de Cusco; sobre la música colonial en las provincias, bien sea por la pobreza reinante, los desastres naturales, la incapacidad para [la] conservación correcta de archivos completos o la desidia, por lo que la carencia de fuentes y de documentos musicales específicos ha producido un vacío enorme en la historia de la música nacional. (p. 9)

Posteriormente, 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. Desde 1814 se iniciaron los conciertos de música sin conexión con la actividad dramática. En este siglo ocurren también las visitas de virtuosos extranjeros: pianistas, violinistas y cantantes (Estenssoro, 1989, pp. 39–40).

Miranda (2011, p. 25) afirma que el siglo XIX es el menos conocido en la historia musical de Latinoamérica, comparado con el período de la música colonial y el del nacionalismo. Entre los elementos que hay que tener en cuenta para estudiar la música de este período Miranda menciona que

> [...] la música latinoamericana se vio sujeta a ciertos procesos que fueron comunes a toda la historia musical decimonónica de occidente [...] Uno de los más importantes fenómenos de este periodo fue el auge musical de las clases medias, con los consiguientes efectos que éstas tuvieron como portadoras del gusto. (Id, 28). [...] la idea del canon y la idea de una música absoluta están vinculadas, fundamentalmente, con Beethoven, su música y su figura. Sin embargo, como el propio Carl Dahlhaus ha señalado, coexistió en el siglo XIX otra manera de concebir la música, simultánea a la inspirada por Beethoven. Esta manera musical quedó representada por Rossini, el más famoso de los autores de ópera y una figura que tuvo en toda América Latina una influencia decisiva. La música de Rossini encarna la noción de una "emoción escénica" [...] donde la melodía juega un papel fundamental y en la que reside el sentido primario de lo musical. (Miranda y Tello, 2011, p. 34)

Andrés Bolognesi (179?–1834), violonchelista italiano llegado a Lima a fines del siglo 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, pp. 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 Catedralicio[60] (Stevenson, 1960, pp. 90–92; Sas, 1971, pp. 93–106; Quezada Macchivello, 1985, pp. 99–102).

A principios del siglo XIX, el arte clásico fomentado por la Ilustración de la Corona española coincidió en el Perú con una marcada crisis económica. El estilo tuvo características estéticas 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 Macchivello (1985, p. 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 también causó la pérdida de muchos originales (Sas, 1971, pp. 183–185). Con la desaparición de la capilla catedralicia, la actividad orquestal se trasladó principalmente al teatro.

La Independencia

A principios del siglo XIX, el movimiento independentista 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 algunos criollos 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, pp. 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 España, fue derrotado por el proyecto

[60] Cabildo: cuerpo o comunidad de eclesiásticos capitulares de una iglesia catedral o colegial.

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, pp. 9–11).

El triunfo de Bolívar significó también un conflicto con la ambivalente aristocracia criolla (Cotler, 1978, p. 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 (pp. 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, p. 45). Se dictaron muchas leyes liberando de su situación precaria a indios y esclavos, pero las condiciones hicieron que la visión colonial continuara (Cotler, 1978, p. 79).

La política cultural del Estado peruano se inició 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 (Organización de los Estados Iberoamericanos [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. Desde mediados de siglo empezaron a llegar artistas extranjeros. Compañías de ópera daban giras interpretando obras italianas, sobre todo de Rossini (Iturriaga y Estenssoro, 1985, pp. 108, 111–113). También llegaron pianistas famosos como Heinrich Herz en 1850 y Louis M. Gottschalk

en 1865. Su repertorio consistía en fantasías sobre temas de ópera a uno o dos pianos, obras propias y arreglos de temas del país (Barbacci, 1949, pp. 460–464). Los instrumentistas extranjeros impulsaban la interpretación de música de cámara en conciertos privados y salones, como relata Barbacci (pp. 460–464) en muchas de sus entradas sobre músicos activos en estos años.

La música religiosa 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).

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 que se mencionarán más adelante. Otro autor de la tendencia patriótica fue **Manuel Olmedo Bañón (1785–1863)**, con obras como la marcha *El ataque de Uchumayo, Canción nacional nueva* a cuatro voces (1831) o la obertura *La americana* del mismo año. **Juan Bautista Tena** fue otro de los músicos que compusieron himnos y canciones patrióticas (Barbacci, 1949, p. 503).

Los primeros músicos activos durante la Independencia ya habían iniciado sus actividades durante los últimos años del Virreinato. 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, p. 110) Este proceso fue en algunos lugares más largo y las capillas duraron más tiempo. Muchos músicos emigraron, incluyendo a los más importantes de la época, José Bernardo Alzedo y Pedro Ximénez de Abril Tirado, y muchas obras se perdieron (Iturriaga y Estenssoro, 1985, p. 111; Barbacci, 1949, p. 420; Izquierdo, 2018, p. 369). Nuevas investigaciones sobre estos dos importantes músicos han traído a nuestro conocimiento información sobre su vida y carrera, pero también material editado o grabado recientemente, que nos acerca a su música.

Izquierdo (2018, p. 368) opina que las guerras de Independencia marcaron a toda una generación que las vivió durante su juventud, tomando parte activa en estos hechos históricos. Sus carreras aparecen

definidas como las de compositores de música sacra, los últimos maestros de capilla. La situación de estas instituciones tuvo que debatirse en medio de los cambios culturales en las nuevas repúblicas, en las cuales la Iglesia seguía teniendo y queriendo conservar influencia.

José Bernardo Alzedo (1788-1878)

Figura 5
Retrato de José Bernardo Alzedo



Nota. Imagen extraida de su libro *Filosofía elemental de la Música. Ó sea, la exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia (1869).*

Los párrafos que siguen y los datos sobre la vida del compositor que se relatan a continuación están tomados de Izquierdo (s.f.). En este importantísimo libro electrónico se puede, además, escuchar algunas grabaciones de las obras de Alzedo, revisar el catálogo de obras y una extensa bibliografía e incluso leer análisis de obras individuales.

José Bernardo Alzedo (1788–1878), nació en Lima, hijo natural de la mulata libre Rosa Retuerto. Su padre, José Isidoro, fue probablemente médico y "pardo", como se llamaba en esa época a los mulatos que tenían un oficio o profesión. Alzedo 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 en 1807 y escribió sus primeras obras religiosas. Las obras de Alzedo en aquel periodo ya demuestran imaginación y nuevas propuestas sin desconocer la tradición en que vivía. Además, es probable que mantuviera relaciones con el Coliseo de Lima, el teatro de la ciudad, dado que sobrevive una escena de ópera (*La Cifra)* compuesta por él en 1814.

En 1821, tras entrar José de San Martín a Lima, Alzedo participó en el concurso para la creación de un himno nacional, y ganó su canción *Somos Libres*. El Himno Nacional se estrenó posiblemente en septiembre del mismo año, con Rosa Merino de intérprete y en el Coliseo de Lima. Este evento parece haberle dado cierta fama, y luego el compositor escribió algunos éxitos para el teatro, como la canción *La Chicha*, estrenada en 1823 por Rosa Merino, y que se popularizó rápidamente. También escribió otras canciones patrióticas, de las cuales *La Cora* y *La despedida de las chilenas* se han preservado, pero *La Pola* y *La burla a las godas* no (Rondón e Izquierdo, 2014).

El 15 de agosto de 1822 se unió al ejército como Músico Mayor del Batallón Número 4 de Chile. Fue en este rol que viajó a Chile, con el ejército libertador, y decidió radicarse en este país. Durante sus primeros años en Chile, Alzedo trabajó en bandas militares, como profesor privado y en institutos, ya que había tenido una formación teórica y de músico de iglesia, y no de intérprete que pudiera tocar en orquestas o salones. Trató de regresar a Perú dos veces en 1829 y 1841, pero la situación local nunca le permitió instalarse allí. Mantuvo sin embargo el contacto con su ciudad, y en 1842 se estrenó en Lima su obertura *La Araucana*.

A mediados de la década de 1830 Alzedo ingresó como cantante bajo al coro de la catedral de Santiago, y en 1846 asumió el magisterio de capilla interino de la institución. Su periodo en esta capilla, dedicado a la composición de grandes obras religiosas, fue de consagración en su vida profesional. A diferencia de Lima, donde la capilla de la catedral fue decayendo durante la época de la Independencia, en Chile se le promovía como una forma de ganar prestigio y se le apoyó económicamente. En estos años también escribió artículos sobre música religiosa, y desde 1852, al ser confirmado como maestro de capilla, en el *Semanario Musical*. En 1848 fue nombrado profesor de canto llano del Seminario Pontificio Mayor de Santiago. En 1855 se le otorgó la nulidad de su profesión como dominico y pudo casarse con Juana Rojas, de Valparaíso, en 1857. El mismo año presentó en Lima un proyecto de Conservatorio Nacional del Perú. En 1861 terminó su libro *Filosofía Elemental de la Música*.

A fines de 1863 Alzedo regresó a Lima, con nuevos planes de fundar un conservatorio, y decidió no regresar a Chile. Con más de setenta años logró una pensión de por vida de parte del gobierno peruano, donde fue recibido como un héroe de la Independencia. Ese mismo año se le concedió el título de Director de Bandas de Música de los Cuerpos del Ejército en Lima. En 1864 editó su propia versión del Himno Nacional (Izquierdo, s.f.; Barbacci, 1949, p. 415; Iturriaga y Estenssoro, 1985, pp. 110–111; Sánchez Málaga, 1994, p. 385; 2001, p. 2).

El estreno de algunas de sus obras más importantes compuestas en Chile –como el *Miserere*[61] o la Misa en *fa* mayor– llenaron iglesias en Lima, y fueron admiradas por sus contemporáneos, incluyendo jóvenes músicos como Claudio Rebagliati, quien hizo mucho por apoyar al viejo maestro. Alzedo publicó en 1869 su *Filosofía Elemental de la Música*, que puede ser considerado el volumen más importante y extenso sobre el tema escrito en América en el siglo XIX, y una de las más ambiciosas hasta el día de hoy. El arreglo del Himno Nacional editado por Alzedo y Rebagliati se publicó el mismo año. El compositor falleció el 28 de diciembre de 1878 bordeando los noventa años, y el 28 de julio de 1929 su cuerpo fue trasladado, con grandes ceremonias públicas, al Panteón de los Próceres en Lima (Izquierdo, s.f.).

La obra religiosa de Alzedo ha sido analizada por Iturriaga y Estenssoro (1985, p. 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*, valses, boleros y pasodobles (p. 111).

El catálogo de Alzedo recopilado por Izquierdo[62] (s.f.) presenta un gran número de obras religiosas con orquesta, pertenecientes a una época temprana en Lima (1800 a 1823), a su época como maestro de capilla en Santiago de Chile (*ca.* 1840–1860) y algunas más tardías compuestas a su regreso al Perú, o nuevas versiones de partituras anteriores (*ca.* 1863–1878).[63] Las obras religiosas tal vez más importantes, según Izquierdo, (s.f.) son la Misa en *fa* mayor, el *Miserere*, el *Trisagio solemne*, el *Requiem* y el *Cántico de Moisés*.

Otras piezas orquestales no religiosas incluyen: la introducción y primera escena de la ópera *La Cifra;* la obertura *La Araucana* (única obra orquestal que sobrevive)*;* la *Canción a la Batalla de Ayacucho* para gran orquesta y voces, impresa en 1924; y el *Himno Inaugural al General San Román*.

---

61 La partitura de esta obra editada por José Manuel Izquierdo König puede verse en: https://www.bibliotecadominica.gob.cl/sites/www.bibliotecadominica.gob.cl/files/images/articles-9836_archivo_01.pdf

62 https://alzedo.weebly.com/cataacutelogo-de-obra.html

63 Algunas de estas obras se pueden escuchar en https://soundcloud.com/jos-manuel-izquierdo

Es necesario destacar la importancia musical de la obra de Alzedo, más allá de su papel simbólico como compositor del himno nacional. Según Izquierdo, el compositor tenía no solamente conocimientos teóricos y oficio, sino también imaginación melódica y flexibilidad para encontrar soluciones armónicas diversas e incluso sorprendentes, y su música es expresiva. Debido a que su obra es principalmente religiosa, y en las iglesias ya no se suele tocar este tipo de repertorio, su música en su totalidad fue dejada de lado, a excepción del Himno Nacional. Sus obras religiosas merecerían ser interpretadas, ya sea en iglesias o en salas de concierto, como destaca también Izquierdo, de manera que su música sea conocida y apreciada, de la misma manera en que se interpretan misas y otras obras religiosas de compositores como Mozart, Rossini o Beethoven. Por fortuna, algunas agrupaciones en Chile y Perú han iniciado esta tarea y ya es posible encontrar registros sonoros de algunas composiciones de este importante músico, por ejemplo, en versión de la os del Cusco. Hay, sin embargo, mucho trabajo por delante en la edición de estas obras, meritoriamente iniciada por los investigadores Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo König, que han puesto a disposición del gran público el material en la página IMSLP.[64] Se han publicado las canciones patrióticas conservadas y toda la obra para coro y órgano y aquellas con orquesta, el *Miserere mei Deus*, el *Requiem*, y el *Trisagio Solemne a la Santísima Trinidad* (Aguilar, 2015).

Figura 6

Catedral de Santiago de Chile



Nota. Fotografía de alrededor de 1860-70 de Eugène Maunoury.

[64] https://www.bibliotecadominica.gob.cl/sites/www.bibliotecadominica.gob.cl/files/images/articles-9841_archivo_01.pdf

Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856)

Debido a las últimas investigaciones de Izquierdo y Vega Salvatierra (2017) tenemos información más completa sobre este importante compositor peruano, quien también es considerado boliviano, porque pasó sus últimos años en Sucre. El interés de músicos y musicólogos se despertó a raíz del sensacional descubrimiento de un gran número de partituras del compositor en colecciones bolivianas en los primeros años del segundo milenio. Después de conocer por decenios y hasta siglos solamente los cien minués para guitarra publicados en París y unas referencias inconexas sobre obras perdidas suyas para conjuntos de cámara y orquestales, ahora se conocen unas 280 obras grandes y entre 400 y 600 piezas cortas y canciones. Izquierdo (2015) ha elaborado un catálogo de obras donde se intenta clasificar esta vasta producción según géneros y existencia de material, ya que hay muchas obras perdidas o incompletas, además de algunas atribuidas a Ximénez sin total certeza.

Pedro Ximénez de Abril se hizo llamar Pedro Tirado (el apellido de sus padrinos) durante su juventud en Arequipa, por ser hijo ilegítimo; pero cuando la ley cambió, Pedro tomó los apellidos de sus padres. Por eso firmó sus partituras como Pedro Tirado, Pedro Tirado y Abrill (o Abril), Pedro Ximénez Abrill y por último Pedro Ximénez Abrill Tirado (Izquierdo y Z. Vega, 2017, p. 54).

Según estos mismos autores, el maestro de capilla de Arequipa, al nacer Ximénez y durante buena parte de su juventud, fue el carioca Cayetano José Rodríguez, muy estimado en ese tiempo, pero cuya música se ha perdido. Rodríguez fue maestro de capilla por 43 años. En su época, la capilla constaba básicamente de violines y arpas (Izquierdo y Z. Vega, 2017, p. 55). Ximénez pasó en Arequipa los turbulentos años de la década de 1810, marcados por movimientos emancipadores. La Quinta Tirado era un lugar central para la famosa Tertulia Literaria que se reunía allí. Posiblemente Ximénez haya sido el compositor de la *Marcha Patriótica* de Mariano Melgar, asiduo a la tertulia. El poeta Melgar fue tomado prisionero tras la batalla de Umachiri y fusilado a los 24 años. Ximénez mismo no tomó parte directa en la rebelión de Pumacahua. También se sabe que en esa época conoció y fue amigo de Andrés Bolognesi, una personalidad muy influyente en la vida musical peruana del siglo XIX. Se sabe de los vínculos de Ximénez con Lima por las partituras que tenía en su colección en Sucre, como dos obras de José Bernardo Alzedo. Éste, a su vez, menciona a Ximénez como uno de los grandes compositores de su tiempo en su obra *Filosofía elemental de la música* (1869), destacándolo por sus sinfonías y conciertos (pp. 56–58).

Ximénez se casó en Arequipa en 1819 y compró con su esposa una casa en la que vivió hasta su partida a Bolivia y en la que organizó

algunos conciertos. En cambio, no se ha encontrado testimonio de su relación con la capilla catedralicia, ni se sabe para qué iglesia habrá compuesto su música religiosa temprana. En la música secular radica su excepcionalidad. Izquierdo y Z. Vega (2017, pp. 59–60) destacan los cambios culturales y sociales por los que atravesó la generación de Ximénez. De las Tertulias Literarias llevadas a cabo en la Quinta Tirado nació luego la Academia Lauretana de Arequipa, y Ximénez fue nombrado miembro asociado de la misma en 1823. Varios de sus integrantes fueron luego profesores en el Colegio Nacional de la Independencia Americana en 1827, entre ellos Pedro Ximénez, quien fue profesor de música. Siendo un ciudadano notable de su ciudad, fue uno de los firmantes de la Constitución de la República por el departamento de Arequipa en 1826.

Se tiene noticia de los conciertos que en 1828 organizaba Pedro Ximénez en su salón semanal, donde se presentaban obras europeas y otras de su autoría. La misma fuente refiere que Ximénez tenía una enorme cantidad de piezas manuscritas e impresas y cita a los compositores Gyrowetz, Haydn, Mozart, Pleyel y Beethoven (Izquierdo y Z. Vega, 2017, p. 60). Es una situación similar a la de Venezuela o de Minas Gerais en Brasil, donde existieron grandes colecciones de música europea sin trascender al público, con obras de Mozart, Haydn, Beethoven, Boccherini y Pleyel (Lange, 1984, pp. 185–199). Desde 1825, además, la República Peruana facilitó la importación de partituras e instrumentos. Todo esto desdice el supuesto aislamiento y falta de información de los músicos peruanos de principios del siglo XIX.

En 1831 se interpretó en la academia de Manuel Bañón en Lima uno de los cuartetos de flauta de Ximénez (Izquierdo y Z. Vega, 2017, p. 61). Éste trabajó como profesor del Colegio de la Independencia de Arequipa hasta que fue cerrado en 1832, coincidiendo con una crisis económica y política que llevó al país a una guerra civil. Después de varios conflictos y vista la crítica situación del Perú, Andrés Santa Cruz buscó llevar a cabo el proyecto de la Confederación Perú-boliviana que él mismo presidió. Parece ser que Santa Cruz fue quien gestionó en persona el viaje de Ximénez a Sucre como compositor a cargo de la capilla de la catedral y de la cátedra de música en los colegios Junín y Educandas (p. 63). Se sabe que la música de Ximénez era interpretada y apreciada en Sucre ya un año antes de su llegada a la ciudad en 1833 (p. 64). Durante esa década, su principal trabajo fue la música religiosa para la catedral y de esos años proceden algunas de sus mayores obras. Allí inició también una estrecha colaboración con Mariano Rosquellas. famoso músico español, quien hizo estrenar varias sinfonías de Ximénez, y con el violonchelista Amadeo Gras (p. 70).

La derrota de Santa Cruz y de la Confederación Perú-Boliviana hizo que las personas que lo habían apoyado o que se habían trasladado a
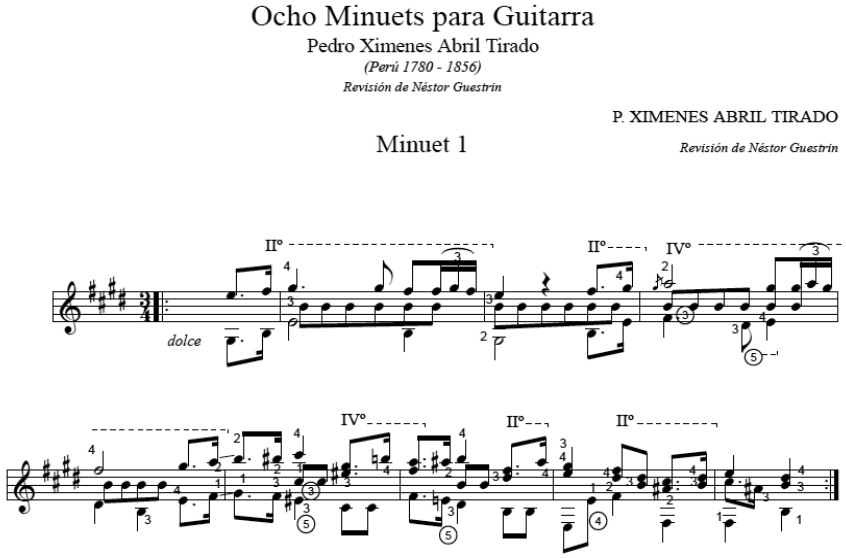
Bolivia con él fueran marginadas u olvidadas, como sucedió con Ximénez por más de un siglo en Arequipa. La caída de Santa Cruz disminuyó los privilegios de Ximénez, así como su prestigio alrededor de 1840, perdiendo las cátedras en ambos colegios. Sin embargo, en 1844 logró la impresión en París de sus cien minués para guitarra por la editorial Richault. En estos años, viéndose tal vez al final de su carrera, realizó copias y un inventario de sus obras. Hugh De Bonelli lo describe en dicha época como un maestro en la composición de la "escuela de la sonata y el rondó" y además como un virtuoso en el violonchelo y en la guitarra (Izquierdo y Z. Vega, 2017, p. 73).

A comienzos de 1850 llegó a la ciudad de Sucre Pedro García, músico que representaba una nueva era, la del romanticismo y de la ópera del *belcanto*. Pedro Ximénez falleció el 12 de junio de 1856 y fue reemplazado por García, quedando el primero en el recuerdo como un maestro de la vieja escuela (Izquierdo y Z. Vega, 2017, p. 73).

Octavio Santa Cruz ha investigado la música para guitarra de la época o instrumentos afines (laúd, vihuela), indicando la importancia de estos instrumentos como solistas y acompañando el canto (Pajuelo, 1997).[65] Guestrin (2004, pp. 23–24) considera a Ximénez de Abril "un consumado guitarrista y un exquisito compositor", cuyo estilo, manejo polifónico y lenguaje armónico lo emparientan al catalán Fernando Sor.

[65] Según Santa Cruz (Pajuelo, 1997) se conocen las siguientes obras o colecciones:
-*Cuaderno de Matías Maestro* (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 dieciocho compases escrita en tablatura, y una obra peruana o referente a un personaje de Lima de 1761: *El Minuet del Conde de las Torres*.
-*Cuaderno de Música para Vihuela* (1830) catalogado en la Biblioteca Nacional, manuscrito anónimo con ocho minuetos, dos rondós, un andante y una sonata.
-Colección de cien minuets para guitarra del arequipeño Pedro Ximénez Abril Tirado. Luis Malca, guitarrista peruano, ha interpretado también obras de Máximo Puente-Arnao, guitarrista de fines del siglo XIX. Ver luismalcacontreras.com

Figura 7
Minuet 1 *para guitarra de Ximénez Abril*



Nota. Fragmento del *Minuet 1.*

El catálogo de obras de Pedro Ximénez de Abril Tirado recogido por Izquierdo (2015) muestra una producción muy vasta, con cuarenta sinfonías, cincuenta misas y gran número de obras de cámara, además de cientos de canciones y piezas para instrumentos solistas como la guitarra. La mayor parte de la música religiosa fue posiblemente escrita en Sucre y la instrumental en Arequipa. Todo este material está siendo estudiado y poco a poco editado por musicólogos como el mismo José Manuel Izquierdo, quien ha publicado los cuartetos de cuerda, y Zoila Vega, quien ha dado a conocer varias obras como los dúos y los cuartetos con flauta. De la obra orquestal se conocen 33 sinfonías, de las cuales 16 están completas (Izquierdo, 2016b, p. 159). Izquierdo ha editado la número 15, que se halla disponible en las páginas del IMSLP.[66] En Sudamérica no ha sobrevivido más de una decena de sinfonías de otros autores, por lo cual, en este aspecto, Ximénez es excepcional (Izquierdo, 2016b, p. 157). Es de esperar que esta parte tan

[66] https://imslp.org/wiki/File:PMLP671320-Partitura_General_S15.pdf

importante de la música orquestal peruana se ponga a disposición de las orquestas, no sólo peruanas y bolivianas, sino de todo el mundo. Debido a su especial lugar, nos detenemos aquí un poco más en esta producción. Izquierdo se pregunta por qué tantas sinfonías:

> Quizás Ximénez, en claro espíritu cosmopolita, se sentía parte de la comunidad de compositores que admiraba, como Haydn y Pleyel, tratando de establecerse como un ciudadano ilustrado del mundo, escribiendo en un género musical que podía interpretarse tanto en Viena como Arequipa. (2015, p. 12)

Eduardo Vargas (2012) ha analizado la Sinfonía 11 en detalle, con miras a producir un material para su interpretación. De las sinfonías que ha estudiado, Izquierdo (2016b) explica la estructura general:

> Estas sinfonías presentan el siguiente esquema, que se cumple sin excepción radical dentro de su obra: 1) el primer movimiento es rápido, un allegro o similar, que en ocasiones puede llevar una introducción lenta. Habitualmente utiliza para él una forma "sonata" modificada, donde se exponen varios temas en una primera sección (a veces repetida), luego algunos de ellos son desarrollados con drásticas variantes armónicas, y finalmente se repiten las ideas de la primera parte, pero en una sola tonalidad y con sentido de conclusión. 2) El segundo movimiento es usualmente un adagio o andante, en tres secciones, y sólo en algunos casos "con variaciones" de una sola idea musical (como es el caso del de la sinfonía n.º 38, por ejemplo). Normalmente está escrito en una tonalidad diferente a los otros movimientos. 3) El tercer movimiento es un minueto y un trío. Ambos son estructurados en dos partes, donde la primera es corta y presenta una o dos melodías y la segunda es más larga y tiende a generar cierto desarrollo temático. 4) El final es siempre un rondó, con retornos de un mismo tema intercalando secciones distintas, pero Ximénez genera una gran variedad de modelos dentro del esquema del rondó. El más común a sus sinfonías es el de dos partes: una primera que presenta varias melodías de ocho o dieciséis compases con repetición, y una segunda más libre. (p. 162)

Sobre el estilo de las sinfonías de Ximénez, dice Izquierdo (2016b, p. 163) que posiblemente se identifique más con el modelo "concertante" de la escuela parisina de fines del siglo XVIII, lo cual se confirma con la presencia entre sus partituras de autores favoritos representantes de dicha escuela: Ignaz Pleyel y Adalbert Gyrowetz. La influencia de Mozart y Haydn también está presente. Gyrowetz trabajó en Viena y su estilo es también cercano al de Haydn.

Izquierdo (2016b) divide las sinfonías de Ximénez en cuatro períodos. En la instrumentación menciona que el oboe y el clarinete

eran intercambiables, lo cual también parece haber sucedido en el caso de Alzedo, y en las sinfonías tempranas el bajo instrumental se parece más a un bajo continuo barroco. El violín y otros instrumentos solistas tienen un rol prioritario. Izquierdo le reconoce al compositor una gran imaginación melódica desde los principios de su carrera (pp. 165–167).

Algunas sinfonías de la siguiente etapa (números 11 y 15) son concertantes, presentan solistas alternados en diferentes instrumentos y varias son en tono menor. Las siguientes (desde la número 22) se acercan más al ideal clásico de Haydn y presentan diálogos entre los instrumentos. Las sinfonías desde el número 33 presentan un quiebre en la continuidad y sugieren, según Izquierdo (2016b), que las primeras fueron compuestas en Arequipa y las siguientes en Sucre (p. 173). Las últimas presentan una orquesta más grande, más instrumentos y más secciones de *tutti,* y un carácter más romántico, con una influencia mayor de Rossini y con cercanía a la música de salón. En cuanto a las misas y otras obras religiosas de Ximénez, según el catálogo de Izquierdo, un gran número de ellas está escrita para un conjunto que puede ser de cámara u orquestal, dependiendo del número de instrumentistas que se utilice, que en su época era generalmente pequeño.

Esperemos que los próximos años presencien un renacer de la obra de este gran compositor y escuchemos muchas de estas sinfonías y obras religiosas que marcaron el ambiente musical de Sucre y Arequipa en la primera mitad del siglo XIX.

Figura 8

Retrato imaginario de Pedro Ximenez Abril Tirado



Nota. Los últimos años de Ximénez del artista Rafael Ramírez.

Otras capillas musicales y música de teatro

Zoila Vega (2019, p. 16) afirma que la actividad de los maestros de capilla en Sudamérica no estuvo en decadencia durante el siglo XIX. Estos maestros eran personajes centrales en sus comunidades y la música sacra que producían tenía un rol importante en la recepción y transformación de la música europea. No copiaron estilos indiscriminadamente, sino que crearon un propio lenguaje con elementos de diversa procedencia. Además, las autoridades eclesiásticas estaban interesadas en mantener el rito litúrgico como un elemento de continuidad en este tiempo de cambios. Si bien Estenssoro (1989) observó la prohibición dada en la catedral limeña de cantar y bailar villancicos, Zoila Vega (2019, p. 17) considera que esta práctica pudo continuar en otras iglesias y como canto popular. Además, la popularidad del villancico hizo que éste regresara a la catedral luego de bajar la presión de la autoridad religiosa. Como ejemplo, la misma Vega estudia uno de Diego Llanos que se compuso para la Navidad de 1824, pocos días después de la batalla de Ayacucho (p. 18). Esta autora concluye en que los villancicos religiosos permanecieron en algunos centros para celebraciones específicas como la Navidad. Este villancico contiene elementos diversos de la época barroca, influencia napolitana, estructura homofónica y danzas galantes, tal vez emparentando así con la tonadilla y la música profana de la época (pp. 33–34). Cito aquí un párrafo de Vega por ser de suma importancia en sus conclusiones y enfática en la necesidad de estudiar el patrimonio musical de las iglesias de las diferentes provincias del país:

> La coexistencia de varios estilos y corrientes parece ser una muestra de una larga acumulación de influencias de diferentes orígenes que fueron desplazando algunas características y preservando otras, hasta conformar un lenguaje regional específico. Tal diversidad de elementos condensados en un género podría obedecer a un gusto persistente por formas consideradas anticuadas en otros centros religiosos, pero que conservaban pleno significado para el público que las escuchaba. [...] Mientras la ópera italiana constituía ya una gran influencia en capitales mejor conectadas con las corrientes cosmopolitas —como por ejemplo Lima—, ciudades de provincia como Arequipa conservaban en la tercera década del siglo XIX un gusto neoclásico con algunos resabios del barroco tardío, que era cultivado por compositores e intérpretes y aceptado por sus audiencias. Para comprender mejor la pervivencia y el cambio de géneros litúrgicos como el villancico, que englobaba en su larga tradición influencias provenientes tanto de la música de la calle, del salón y del escenario, se hace necesaria una búsqueda y estudio sistemáticos del patrimonio musical de iglesias de provincia. Ello ayudaría a comprender cómo las capillas alejadas de los centros de poder procesaron los cambios

> y cómo asimilaron las diversas corrientes culturales que llegaron a Sudamérica en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, siempre en comunicación permanente con sus audiencias y bajo la sanción de sus autoridades religiosas. (pp. 33–34)

El espectáculo de teatro era un medio importante para transmitir ideas al público, y en el caso del pensamiento Ilustrado, también para difundir las nuevas ideas de libertad. Hemos visto que Alzedo escribió en la década de 1820 varias canciones patrióticas de las cuales se sabe que *La Chicha* y *Somos libres* se interpretaron en el Coliseo de Lima. Ximénez de Abril escribió al menos dos tonadillas que posiblemente se hayan presentado en el teatro, aunque no hay crónicas de ello. En los teatros de la época se ejecutaba música de todo tipo, desde oberturas, sinfonías y obras de cámara hasta canciones y bailes populares, marchas o arias de ópera y tonadillas y zarzuelas.

Quezada Macchiavello (1995, p. 132) afirma que la ópera italiana se impuso en Lima desde 1834, siendo más fácil de asimilar y poner en escena que las francesas o alemanas. Prueba la afición de la burguesía limeña por la ópera la cercanía temporal de los estrenos en Italia y en Lima, el número de funciones y el largo de temporadas. Las compañías de ópera que viajaban por América eran italianas. Sobre las orquestas, afirma Quezada Macchiavello (1995, p. 133) que posiblemente eran pequeñas y se solía omitir partes o sustituir instrumentos. Después de la interrupción por la Guerra del Pacífico, la ópera en Lima no volvió a cultivarse como entre 1840 y 1880 (p. 136). La primera temporada de ópera italiana en Lima la ofreció Andrés Bolognesi en 1812 y en ella actuó Pedro Angerelli (Barbacci, 1949, pp. 422–429).

5.

Romanticismo musical
1850-1900

En la segunda mitad del siglo XIX continuaron existiendo problemas sociales graves como la concentración de la propiedad, la esclavitud hasta 1854, y el tributo indígena colonial, que fue convertido en contribución personal recién en 1866 (Thurner, 1997, p. 45).

A mediados de siglo, el aparato productivo, destruido totalmente por las guerras de Independencia y peruano-boliviana, 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, pp. 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 culíes[67] chinos que reemplazaron a los esclavos (Cotler, 1978, pp. 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) (pp. 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 quienes constituían la Nación peruana eran los indios (Cotler, 1978, pp. 120–122).

La reconstrucción nacional fue lenta y ardua, incluyendo una guerra civil en 1895 entre Andrés Avelino Cáceres y Nicolás de Piérola. Llegado este último 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

[67] La palabra culí 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.

aumentaron la dependencia del capital extranjero (OEI, 2002; Cotler, 1978, pp. 124–128).

El nacionalismo romántico musical nace en Latinoamérica en el siglo XIX. La mayoría de los estados se independizó entre 1810 y 1840, y la independencia influyó en todos los niveles de la vida musical (Padilla, 1994, p. 62). Carpentier (1977, pp. 15–16) escribe que la manera de pensar del criollo se manifiesta en la necesidad de definirse 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, p. 62) establece algunos factores que influyeron en el nacimiento del nacionalismo romántico en América Latina. Primero, el proceso nacionalista romántico europeo, que 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 se basan en un tema indígena romantizado, tanto en el libreto como en la música (Padilla, 1994, p. 63). El primer equivalente peruano fue *Atahualpa* (1877) de **Carlo Enrico 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 (Andrade, en Gómez, 1984, pp. 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, pp. 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, p. 20). Los bailes en el 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" (Veniard, 1986, p. 21). También en la música de salón, que era la académica, se incluyó música criolla[68] constituyendo otro ejemplo del cruce de niveles musicales (p. 23).

Tello (2004, p. 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 40, 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, p. 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.

Miranda traza una visión general de los procesos históricos de la música en Latinoamérica en el siglo XIX, y afirma que ella

> quedó inmersa en una especie de doble proceso histórico, uno de corte local, independencias y la consiguiente organización de la vida musical de las nuevas naciones, y otro de orden general, la simple coincidencia uno de los periodos más dinámicos de la historia musical de occidente, en el que se forjaron las nociones musicales que todavía hoy alimentan buena parte de nuestra relación con la música y en la que surgieron poderosas ideas como la noción de la música absoluta, el canon de las obras maestras y la figura literaria de los llamados "grandes autores". (Miranda y Tello, 2011, p. 30)

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

[68] 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 ser llamada "danzas nacionales" o "aires nacionales" (Veniard, 1986, p. 20). Esta definición es diferente a la de la música criolla peruana, que es específicamente música popular urbana de la costa.

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, pp. 108, 111–113).

Según Madrid (2010):

> En Latinoamérica, la influencia de las ideas liberales que alimentaron las guerras de independencia a principios del siglo XIX deriva, una vez derrotados los imperios europeos, en una serie de discursos nativistas que pretendieron sentar las bases para la construcción de identidades locales fuera de la esfera de influencia de los poderes coloniales, especialmente España, Portugal y Francia. Así, el nativismo decimonónico intentó desarrollar un sentido de pertenencia basado en el territorio compartido, un discurso en el que la noción de identidad comenzó a construirse en relación al «otro» europeo. El fin del Siglo de las Luces y el principio de una nueva centuria trajeron cambios sociales y políticos que alteraron de manera sustancial los discursos nacionalistas nativistas, que hasta finales del XIX habían ofrecido una base útil para construir pactos hegemónicos viables en países como México, Brasil, Argentina o Perú. (p. 227)

Madrid (2010, p. 228) afirma que los proyectos nativistas y nacionalistas no son realmente incluyentes, sino que ofrecen una ilusión de inclusión mediante la apropiación de patrimonio cultural de los grupos marginados, tales como músicas y leyendas de origen indígena y africano. Esta apropiación se da en condiciones de desigualdad de poder que demuestra su carácter neocolonial, que tiende a despojar de su capital cultural a las comunidades más marginadas.

Madrid (2010) llama *indianismo* al movimiento cultural que corresponde al nativismo político, al afianzarse el liberalismo económico a fines del siglo XIX. El indianismo, según Madrid (2010), toma temas indígenas con un lenguaje netamente europeo, y que en música se expresa sobre todo en la ópera, desde *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes de Brasil. La ópera refleja el gusto musical de las élites. Ella incluye historias, leyendas, personajes y en ocasiones temas locales para darle un color local. En el Perú, el equivalente serían las óperas de Pasta y

de **José María Valle Riestra (1859-1925).** Si bien se ha afirmado que Valle Riestra era wagneriano, en su ópera *Ollanta* busca un ambiente vernacular. Solamente se escribieron algunas óperas en esta época en el Perú, pero no se llegó a crear una ópera nacional.

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, p. 463; Iturriaga y Estenssoro, 1985, pp. 116–117).

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, pp. 9–13).

Numerosas orquestas de teatro tuvieron una actividad muy intensa durante todo el siglo XIX. Su repertorio era más que nada 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 conciertos. Estas orquestas de teatro[69] 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.[70]

Paralelamente se formaron en Lima y otras ciudades[71] numerosas sociedades filarmónicas dedicadas a la difusión y práctica musicales.

---

[69] Entre los teatros de la época en Lima estaban el Teatro Principal, el Teatro Olimpo, el Politeama y el Variedades (Raygada, 1956, pp. 39, 68; 1963, p. 27).

[70] 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 Colegial*; Masferrer, Luis: *A media noche*; Pasta, Carlo Enrico: *El loco de la guardilla*, *Rafael Sanzio*, *Pobre indio*, *La cola del diablo* y *Placeres y dolores*; Rebagliati, Reynaldo: *La luna de Paita*; Ugarte, José Benigno*: El Padre Benito*, *El Manchaypuito, Soledad*.

[71] Raygada (1963, p. 26) menciona la Sociedad Filarmónica del Orden fundada en 1867 en Chincha Alta, y la Sociedad Filarmónica "Callao" de 1884 (p. 27). En Arequipa se fundó la primera Sociedad Filarmónica en 1886, por iniciativa de José María Octavio Polar, quien también dirigió la segunda Filarmónica en esta ciudad unos años más tarde (Raygada, 1964, p. 55).

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, pp. 30–32). Otras tenían un carácter gremial y profesional, siendo establecidas por músicos, como la Sociedad Filarmónica del Orden o la fundada por César Lietti en 1863 (pp. 26, 35). Algunas se dedicaban también a la enseñanza, como la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia de 1856 (p. 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 (pp. 28–37). Por ejemplo, la orquesta de la Filarmónica de Santa Cecilia tenía más de sesenta instrumentistas y treinta y seis cantantes (p. 28). La de 1866 tenía una orquesta de cuarenta músicos, que interpretó en su concierto inaugural la obertura de *Fra Diavolo*, una reducción del *Stabat Mater* de Gioacchino Rossini, números de cámara y una obertura de Claudio Rebagliati, quien dirigió el concierto (pp. 35–36). Entre los autores interpretados en los conciertos de las filarmónicas de fines de siglo, Raygada (1963, p. 37) menciona a Haydn, Johann Nepomuk Hummel, Beethoven, Mozart, Felix Mendelssohn, Ferdinand Hérold, Saverio Mercadante, Friedrich Kalkbrenner, Carl Maria von Weber, Gioacchino 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, pp. 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, p. 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 estatus institucional. El concepto de bandas militares de viento de origen europeo, especialmente alemán, fue introducido en el siglo XIX y principios del XX, en las recién 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, pp. 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, pp. 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 ópera,[72] 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, p. 115).

Entre ellos estuvieron los hermanos Reynaldo y Claudio Rebagliati, violinistas italianos,[73] quienes llegaron a Lima en 1863 en gira de conciertos con su padre, así como el tercer hermano, Hércules, que llegó en 1871. **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, p. 36), orquestas de hasta 150 músicos. Entre el repertorio nuevo

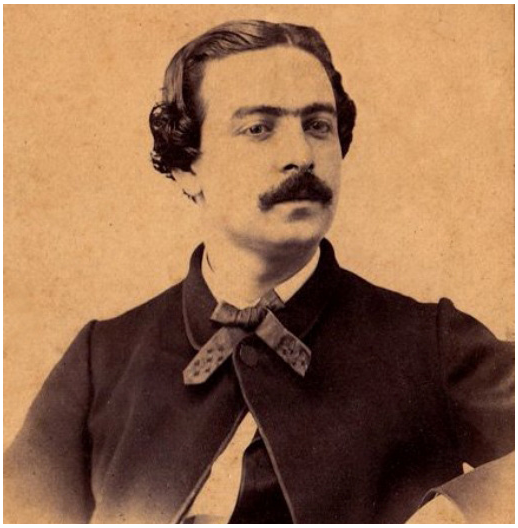
[72] Raygada (1956, 1963 y 1964) menciona las siguientes compañías de zarzuela, ópera y ópera bufa que visitaron Lima en la segunda mitad del siglo XIX: Pantanelli, 1840; Schieroni, 1849; Barilli, 1852; Biscaccianti, 1853; Rossi-Ghelli, 1859; Mur, zarzuela, 1863; Geraldine, ópera bufa, 1870; Zamacois, 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; Járquez, 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.

[73] Como explica Augusto Rebagliati, Italia no existía todavía; llegaron con pasaporte del reino de Cerdeña

que Rebagliati presentó en Lima estuvieron conciertos para piano y orquesta y música clásico-romántica de cámara (Raygada, 1964, p. 59).[74]

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 cachua y un baile arequipeño, todos con armonización simple. También compuso una sinfonía, una obertura, himnos patrióticos y danzas. Muchas de sus composiciones se perdieron en 1881, al incendiarse su residencia (Raygada, 1964, pp. 60–62).

Figura 9
Claudio Rebagliati



Nota. Fotografía de Claudio Rebagliati en 1888. Propiedad de Augusto Rebagliati, tataranieto del compositor.[75]

[74] Carlos Cerquín Hidalgo ha editado un video sobre Rebagliati y su obra que se encuentra disponible en https://www.youtube.com/watch?v=uOxHWu1WHNY

[75] http://www.infoartes.pe/un-28-de-julio-ciento-cincuenta-anos-de-la-rapsodia-peruana-de-claudio-rebagliati-entrevista-a-miguel-oblitas-y-augusto-rebagliati/

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 de manera paulatina a las ciudades y fundaron 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, pp. 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, p. 24). Indica Madrid que los géneros populares europeos se difundían por el resto del mundo:

> La segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por la primera gran ola de globalización, propiciada por los avances tecnológicos de la Revolución industrial. Este hecho fue fundamental en la circulación transnacional masiva de géneros músico-dancísticos europeos como la polka, el vals y el chotís, así como de los géneros pertenecientes al complejo de la habanera y la contradanza, estas últimas de origen cubano y con gran influencia negra. La subsiguiente hibridación dio pie al surgimiento de una serie de músicas y bailes nacionales fuertemente relacionados entre sí. (2010, p. 230)

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, p. 76); y **Francisco de Paula Francia (Nápoles, 1834–1904)** quien colaboró con Claudio Rebagliati en la impresión de música en Lima. El ya mencionado Pasta 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 en la actualidad, aunque Barbacci menciona algunas de sus obras, de títulos mayormente patrióticos (Barbacci, 1949, pp. 430, 435, 455 y 489; Iturriaga y Estenssoro, 1985, pp. 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). Miranda destaca también el papel de músicos extranjeros visitantes o residentes y dice que

> [...] la música criolla peruana se asomó al repertorio de los extranjeros que visitaron o residieron en Lima, como Herz, Rebagliati, Gottschalk, Carlo Enrico Pasta, Ricardo Muller y Carlos Juan Eklund, estos últimos autores de un *Carnaval de Lima* y de una *Polka sobre motivos de la moza mala*, respectivamente. (2011, pp. 110–111)

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, p. 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 literatura.

En esta época se crearon obras vinculadas a los acontecimientos políticos de la época, como marineras, polcas y valses 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, pp. 51–53; Iturriaga y Estenssoro, 1985, p. 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 Perú. 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, p. 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, p. 55).

Figura 10

José María Octavio Polar



Nota. Imagen extraída del blog *Arequipa Tradicional.*

En el Cusco, 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, p. 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 Cusco 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).[76]

Madrid afirma que la música de salón caracterizó la vida musical latinoamericana de fines del siglo XIX.

> Las citas de temas tomados en préstamo de la música folclórica y popular para imbuir de un sentido de «diferencia» a su obra son evidentes en un gran número de compositores de esa época, aunque el resultado formal y estilístico es muy variado. (2010, pp. 229–230)

También dice que en esta época se definen las primeras músicas y bailes nacionales como resultado de una compleja relación entre las elites que se deseaban cosmopolitas, y las comunidades negras e indígenas que ofrecían un emblema de autenticidad popular para validar los discursos sobre la identidad nacional.

[76] *Misti* (señor en quechua) es un término utilizado en los Andes para denominar a la clase dominante.

6.

Indigenismo y escuelas regionales
1900-1945

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 Claude Debussy, Arnold Schönberg, Anton Webern y Ferruccio Busoni. Debussy dio importancia a la percusión que anticipaba la emancipación del ruido y usó la voz como un color adicional de la orquesta. Schönberg utilizó el concepto de melodía de colores o timbres (*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 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. Schönberg, 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, 1950, citado en Gómez, 1984, pp. 60–61). Además de la música popular, el nacionalismo musical florecía en algunos países de Latinoamérica, notablemente en México con Manuel M. Ponce y Carlos 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.[77]

En el Perú, a los años finales del siglo XIX y 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, pp. 132–254).

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 entre 1909 y 1916 al denunciar la explotación de la población andina. A pesar de varias medidas para mejorar la situación de los trabajadores durante los sucesivos gobiernos de Leguía (primer período), Guillermo Billinghurst (1912–1914), Óscar R. Benavides y José Pardo (1904–1908 y 1915–1919), se siguieron dando manifestaciones y huelgas que crecieron al fin de la Primera 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

[77] 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, pp. 96, 223) y Tello (2012, pp. 150–152, 159, 167–168).

de los movimientos de izquierda liderados por Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), y por José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano.

En 1930, la crisis internacional repercutió en el Perú y coincidió con 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 con 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 (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 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.[78] Dentro de éste existieron diferentes corrientes, desde el arielismo[79] hasta el incaísmo.[80] Estéticamente, el

[78] Ver introducción al indigenismo en *Indigenismo*, de Fernández Fernández, 2002.

[79] Derivado del nombre del libro *Ariel* (1900) del pensador uruguayo José Enrique Rodó (1871–1917). Esta obra que reflexiona sobre la modernidad latinoamericana utiliza como metáfora la contraposición entre los personajes Ariel y Calibán de la obra teatral *La Tempestad* (1611) de William Shakespeare. Ariel representa a una América Latina espiritual e idealista, que se contrapone a los Estados Unidos pragmáticos y materialistas representados por Calibán (expresión derivada de la palabra caníbal). El arielismo rodoniano está fundado en una concepción elitista: la minoría de la aristocracia del espíritu debe guiar a la sociedad siguiendo un ideal desinteresado, lo que redunda en una mayor unidad latinoamericana (Zapata, Cerutti y Funes, 2011).

[80] 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 nítidamente 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" (C. 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).

indigenismo variaba desde el romanticismo hasta el vanguardismo.[81] En el Cusco, 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, p. 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,[82] la crítica literaria de Luis Alberto Sánchez y el redescubrimiento del arte prehispánico por Max Uhle y Julio C. Tello (Pinilla, 1985, pp. 135–136).

La OSN fue fundada en 1938 durante el gobierno del general Benavides, y en los siguientes años se continuaron creando o transformando las instancias que debían asesorar la política cultural en las áreas de difusión y enseñanza musicales, proceso 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, pp. 2–3) revela la inclusión de la educación musical escolar obligatoria en los planes de enseñanza de principios de siglo, uno de los cuales recomienda la formación de orquestas escolares y la adquisición de instrumentos.

El inicio de la investigación musicológica y los nuevos medios de comunicación influyeron para que ciertas músicas se empezaran a considerar nacionales, como expresa Madrid (2010, pp. 229–231):

---

81 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, p. 1).

82 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 peligrosa para las clases dominantes (Fernández Fernández, 2002).

> Los nacionalismos musicales modernos llegaron a Latinoamérica de la mano de una serie de transformaciones sociales y políticas muy fuertes de los Estados nacionales que, en la mayoría de los casos, supusieron el surgimiento de tradiciones musicológicas sistematizadas. De igual modo, la aparición de los medios de comunicación, en especial la radio y el cine, ayudó a conformar nuevos géneros nacionales y a crear estereotipos culturales. El desarrollo de estos nuevos símbolos se dio como resultado de una serie de procesos en los que se negociaron una gran variedad de elementos, desde proyectos impulsados por la iniciativa privada hasta directrices políticas de Estado, desde la mirada autorreflexiva hasta la respuesta a las expectativas foráneas de una otredad latinoamericana, y desde la fe positivista heredada del siglo XIX hasta la adopción de los nuevos credos eugenésicos que dominaron las creencias raciales de la época. [...] Evidentemente, la relación entre los lenguajes musicales nacionalistas, el desarrollo de la disciplina musicológica y el de discursos de identidad nacional en Latinoamérica, se dio de manera paralela y en un continuo diálogo, validándose uno a través del otro constantemente. (p. 233)

En el caso peruano, el vals criollo, la marinera y el huayno andino empiezan a ser vistos como símbolos nacionales. Los compositores e investigadores como Daniel Alomía Robles, los cusqueños Castro y Alviña y los franceses D'Harcourt centran su labor en la música andina y en la pentafonía que suponían "incaica".

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 (1871–1942)** y **Theodoro Valcárcel (1900–1942),** quienes por su historia personal tuvieron un conocimiento más profundo no sólo de la música, sino de otros aspectos de la cultura andina.

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 Orfeón (coro a cappella) Popular y realizó crítica musical en el diario *El Comercio* (Raygada, 1964, pp. 84–88).[83]

En la composición de lieder en esta época destacó **Walter Stubbs (1854–1902).**

Figura 11

José Benigno Ugarte Díaz



Nota. Imagen extraída de la página web Masones del Perú.

[83] Una descripción muy elocuente de este compositor hecha por Basadre puede visitarse en https://jorge.home.xs4all.nl/gen/pp/d0015/I115.html Es uno de los personajes fascinantes de nuestra historia de la música, cuyas obras no tienen posibilidades de ser escuchadas actualmente.

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, pp. 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, pp. 80–81).

Para dirigir la Filarmónica y también la Academia Nacional de Música fundada por José Pardo en 1908, el gobierno llamó a **Federico Gerdes (Tacna, 1873–Lima, 1953)**, quien trabajaba en Alemania 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, p. 136).

Gerdes introdujo en el medio musical peruano las sinfonías de Beethoven, los maestros clásicos, los poemas sinfónicos y las grandes obras 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, pp. 54–58; Pinilla, 1985, pp. 141–142).

Figura 12

Federico Gerdes



Nota. Archivo fotográfico UNM.

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, pp. 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 sinfonías clásicas y obras suyas. Stea escribió 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, p. 68; Raygada, 1964, p. 80).

Otro compositor extranjero activo en el país fue el sacerdote **Alberto Villalba Muñoz (1872–1959)**, 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, p. 144).

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 emplearon recursos armónicos que en algunas ocasiones traspasan las fronteras del romanticismo, tales como Villalba. 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, p. 534; 1985, p. 137).

Los dos compositores más importantes de la época son Daniel Alomía Robles y **José María Valle Riestra (1859–1925)**. 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, p. 139).

Iturriaga y Estenssoro (1985, p. 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, pp. 92–95).

Figura 13
José María Valle Riestra

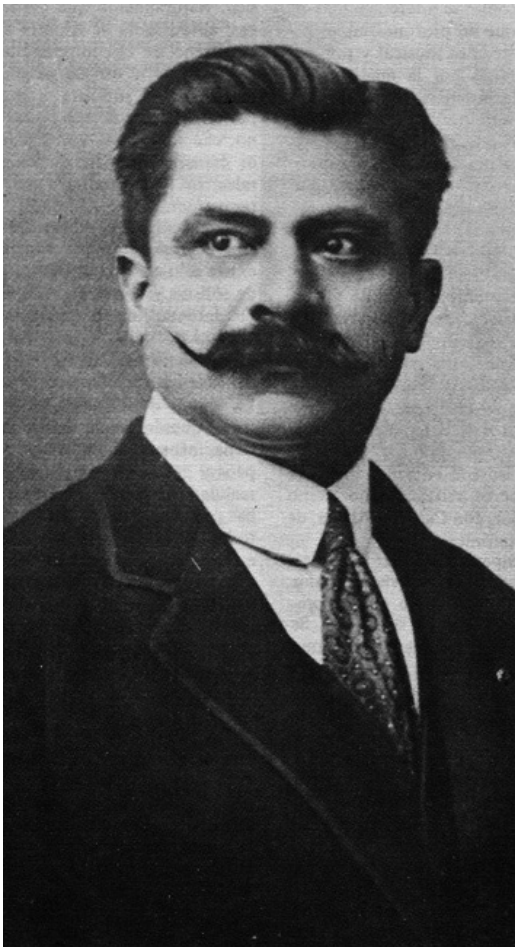


Nota. Imagen extraída de la página web *Geni*.

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 folclorista 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.

Figura 14

Daniel Alomía Robles



Nota. Imagen extraída de la página web *Filarmonía.*

En 1919 se trasladó a Estados Unidos, donde presentó conferencias y realizó algunas grabaciones (Pinilla, 1985, pp. 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 ésta han sido divulgados en versión orquestada por Holzmann, como el *Himno al Sol* y la *Danza Huanca* (Pinilla, 1985, pp. 139–141). Alomía Robles presentó un "concierto incaico" en el Teatro Municipal (2 de enero de 1912) que incluyó fragmentos de *Illa Cori* que, según Carlos Arroyo (1999), nunca llegó a representarse completa. 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 hasta el golpe de estado de Benavides, luego del cual se volvió a presentar, pero ya sin igual éxito (Salazar Mejía, 2014, pp. 15-18). El tema conocido con el nombre de la obra es un pasacalle (p. 21). Robles puede ser considerado el primer compositor nacionalista de importancia en el Perú (Pinilla, 1985, p. 141; Padilla, 1998, p. 231). *El cóndor pasa* se constituye, además de su temática, en un hito de la música política en nuestro país.

C. 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, citado en C. Arroyo, 1999). 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 era contemporáneo (Podestá, 1994, citado en C. Arroyo, 1999).

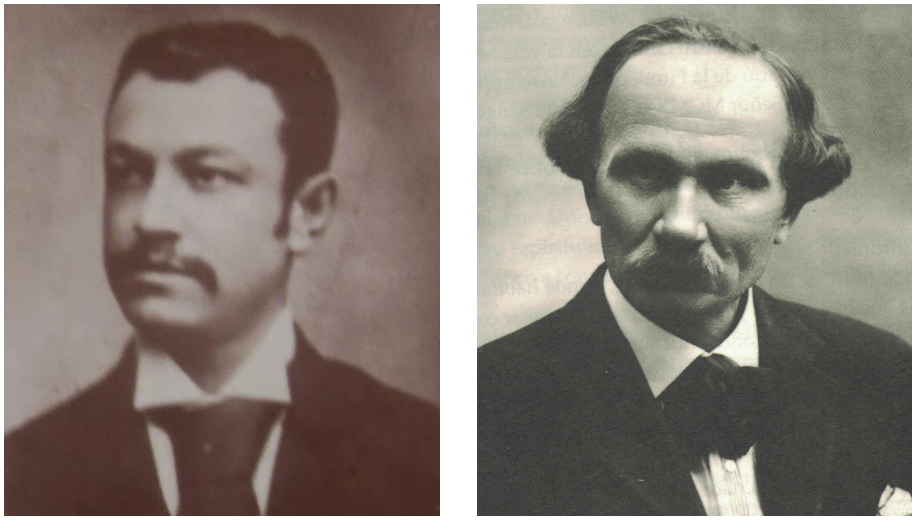
Entusiasmados por el yaraví incluido en *El cóndor pasa*, los esposos Raoul y Marguerite D'Harcourt iniciaron sus investigaciones sobre música indígena hasta 1914, cuando debieron regresar a Europa debido a la Primera Guerra Mundial. En 1919 los D'Harcourt volvieron al Perú a continuar este trabajo de 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 (R. y M. D'Harcourt, 1990, p. IX).

En Arequipa, **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, pp. 30–31). En esta ciudad hubo varios compositores activos como Octavio Polar, **Juan Francisco Chanove (1885–1966)** 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, p. 20; 1985, p. 143).

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 piano, y su lenguaje es, según Iturriaga y Estenssoro (1985, p. 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.

Figura 15

Manuel Aguirre (izq.) y Luis Duncker Lavalle (dcha.)



Nota. Retrato de Manuel Aguirre extraído del website *Alto de la Luna*. Retrato de Luis Duncker Lavalle extraído de *Los Duncker. Vida y obra* de Néstor Rios Checllo.

En el Cusco se continuó con la investigación musicológica iniciada por Castro a fines del siglo anterior. Uno de los investigadores principales fue **Leandro Alviña (1880–1919)** con el trabajo *La música incaica* (1908). Como se puede ver en la imagen, Alviña fue violinista, concertino de la "Filarmónica del Cusco", una pequeña orquesta de cámara que funcionó de 1910 a 1920 dirigida por Ramón Herrera, pianista cuzqueño formado en el Conservatorio de Milán durante ocho años, siendo su presidente (quizás gestor) José Castro Miranda, que también había estudiado música en París.

La agrupación Filarmónica Cusco ofreció conciertos de música clásica romántica y europea (Estenssoro, 1999a, p. 333).

Figura 16

Leandro Alviña Miranda



Nota. Imagen extraída de *Miscelánea Cultural del Cusco* de Abel Rozas Aragón.

El ensayista **Policarpo Caballero Farfán (1901–1973),** fue 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*. La producción y creatividad musical de Policarpo Caballero es vasta, desde el huayno hasta el poema sinfónico y la ópera. Entre sus obras se encuentran, según Carrazco (s.f.), *Pomacanchi*, *Suplicio de Tupac Amaru* (ópera), *Sumaq Llaki*, *Marcha Imperial*, *Warmi Auqa*, *El Inka en Akllawasi* (ópera), *Nocturno Incaico*, *Qhapaq Raymi*, *Danza Sagrada Inka*, *Condemayta* (poema incaico), *Huracán en los Andes*, *Tarpukuy, Celajes Andinos*, *Taqekuy* (harawi) *Rumi Sonqo*, *T'ito Qosñipa*, *Acomayo*, *Ayarachi* (marcha fúnebre*), Indiecita Cuzqueña*, *Qolla Tusuy*, *Despedida*, *Vidalita* y otros. Estas partituras están actualmente fuera del alcance de los músicos y es de esperar que sean rescatadas en el futuro.

Entre los musicólogos se cuenta a Daniel Alomía Robles, también activo en el Cusco (Iturriaga y Estenssoro, 1985, p. 122). 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 **Francisco González Gamarra (1890-1972)**. 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 valses de salón y González Gamarra, también pintor, se acercó en sus composiciones a técnicas como el impresionismo y la politonalidad. Pinilla (1985, p. 144) destaca su obra orquestal *Paisajes musicales* (*Noche de luna en el Cusco*) (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).

Vargas Balina (2019) ha analizado la producción de los llamados Cuatro Grandes del Cusco –Juan de Dios Aguirre Choquecunza, Francisco González Gamarra, Roberto Ojeda Campana y Baltazar Zegarra Pezo– entre los años 1900-1930, como la búsqueda de una identidad musical regional. Para ello ha trazado la siguiente hipótesis: La incorporación de elementos tradicionales en la obra de los "Cuatro grandes del Cusco" contribuyó a la creación de un movimiento de carácter nacionalista, similar al de otros países latinoamericanos, pero de alcance regional.

Figura 17

Francisco González Gamarra (autorretrato) (izq.) y Roberto Ojeda Campana (dcha.)





Nota. Autorretrato de Francisco González Gamarra extraída de la página web *Es mi Perú*. Imagen de Roberto Ojeda Campana extraída de *Miscelánea Cultural del Cusco* de Abel Rozas Aragón.

> La importancia de esta obra es la original sonoridad conseguida a través de la elaboración de una música que reúne una tradición estética andino-cuzqueña, en sí misma, y la música urbana académica. Esto se revela en las cuatro obras analizadas por el uso de la pentafonía, considerada como escala representativa de la música indígena, sobre una armonización heptáfona, escala representativa de la música occidental. Asimismo, este encuentro entre lo andino y lo occidental se expresa en el uso de formas musicales como el huayno, la cashua y el yaraví; y en el uso de instrumentación andina junto a instrumentos europeos asimilados. (Vargas Balina, 2019, p. 55)

Vargas Balina (2019, p. 56) ha hecho una observación muy pertinente con respecto al repertorio orquestal: afirma que estas obras fueron anotadas para piano, pero estaban pensadas para diferentes conjuntos, ya sean de instrumentos sinfónicos, tradicionales o una combinación de ambos; por esto es difícil clasificarlas como obras orquestales o

no. De hecho, algunas de estas piezas se han interpretado como obras orquestales por la OS del Cusco, la OSN y varios otros conjuntos,[84] sin normalmente constar el nombre del arreglista, salvo excepciones como en el caso de las orquestaciones realizadas por Armando Guevara Ochoa y Theo Tupayachi. También José Sosaya ha orquestado algunas obras para la OSN, como *Yaraví y Cashua* de González Gamarra y la cachua *La huanuqueña* de Daniel Alomía Robles (OSN, 2020).

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, p. 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 (En Gómez, 1984, pp. 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 dirigidas 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 (p. 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, 2002).

[84] Las grabaciones se pueden encontrar en http://sonoletras.blogspot.com/2012/03/los-cuatro-grandes-de-la-musica.html

Figura 18
Representación al aire libre de Amancaes-Tica



Nota. Festival realizado en la Pampa de Amancaes en 1930. Fuente: Salazar (2010).

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, p. 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, Sánchez Málaga (2001, p. 3) refiere la inclusión en los planes y programas de 1934 de cantos escolares y patrióticos, rondas y canciones infantiles compuestas por monseñor Chávez Aguilar para el repertorio de las escuelas.

Radio Nacional del Perú se reinauguró en 1937.[85] La programación de la época incluía obras nacionales, europeas y latinoamericanas, y diversos géneros populares; eran preferidas las obras cortas, como oberturas o movimientos de obras más extensas, y el género lírico. La orquesta de la radio actuaba junto a orquestas de música bailable, un conjunto típico, un conjunto folclórico nacional, una orquesta de jazz y un cuarteto de cuerdas. César Miró fue director artístico de la emisora nacional desde 1940, aprovechando los estudios radiales para transformarlos en auditorio. Se inició así una importante época de programas en vivo, que incluyó conciertos de la OSN, más de 120 entre 1940 y 1944. No sabemos cuál fue el motivo por el cual la radio dejó de transmitir los conciertos de la OSN y ésta dejó de alcanzar al público del resto del país.

Bustamante (2005) menciona que:

> En 1937 el Estado asumió directamente la administración de OAX con el relanzamiento de Radio Nacional. La refundación de Radio Nacional y la publicación de un Reglamento de radiodifusión, también en 1937, implicaron el reconocimiento por el Estado de la importancia que había adquirido el medio, al punto de que consideraba que merecía una regulación específica y podía ser usado por el gobierno con fines de propaganda y de "afirmación de lo nacional". [...]
> Lo "nacional" en la radio se vinculó al costumbrismo y a las manifestaciones de lo "popular": en primer lugar, la música criolla de la costa, y en menor medida la música andina. Se trataba con ello de ganar a las masas populares a las posiciones políticas del gobierno (y alejarlas de la influencia subversiva del Apra y el comunismo) mediante el reconocimiento de su cultura, que se llevaba a cabo al mismo tiempo que se le otorgaban beneficios laborales y atención social.
> La propaganda de lo "nacional" en la radio, promovida por el Estado, no era necesariamente explícita. Pudieron influir en su concepción las emisiones diarias que se recibían en Lima de Radio Berlín, y que se prolongaron inclusive después de estallada la Segunda Guerra

[85] Existían ya otras estaciones de radio en Lima. La Estación OAX se fundó en 1925, por el consorcio peruano-británico Peruvian Broadcasting Co., 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 (Bustamante, 2005). Por Raygada (1956, p. 52) se sabe que Luis Gazzolo fue desde 1935 director de orquestas y coros en Radio Grellaud, que luego se llamó Radio Lima. Más sobre la historia de la radio en el Perú, en Bustamante (2005).

> Mundial. Radio Berlín emitía música clásica de autores alemanes, pero también música folclórica y canciones populares, aparte de noticieros tendenciosos. (pp. 210–211)

La radio tuvo también efectos negativos sobre la situación de las orquestas. Raygada (1956, p. 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 incluyeran 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, emisiones 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 folclore 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 los compositores de este período escribió casi exclusivamente canciones y obras para piano, muchas de las cuales fueron orquestadas con posterioridad 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, pp. 151, 153). Como las obras orquestales más importantes de este período, Pinilla (p. 152) cita la ópera *Ollanta* de Valle Riestra (segunda versión, 1920), la suite para orquesta *Instantes* (1923) de Silva, y la ópera *Cajamarca* (1928) de Ernesto 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, Cusco 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 Iberoamericana 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, p. 90).

Valcárcel no siguió estudios musicales muy sistemáticos ni largos en conservatorios europeos. Chase (1958, pp. 67–68) considera a Valcárcel como un compositor "precoz, intuitivo y ampliamente dotado, puede ser considerado como el precursor de una música genuinamente peruana...". Pinilla (1980, p. 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, p. 156), muy imaginativo y variado. El lenguaje de Valcárcel es modal y tonal, y en ocasiones utiliza efectos cromáticos con sentido dramático (Padilla, 1998, p. 232). También usa escalas pentafónicas, de tonos enteros o tomadas de instrumentos nativos y ritmos complejos

Figura 19
Theodoro Valcárcel



Nota. Imagen extraída de *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú* de Armando Sánchez Málaga.

(Pinilla, 1980, pp. 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*, piezas que forman una suite de danzas extraídas de su gran proyecto musical, lamentablemente inconcluso: la ópera-ballet *Suray Surita*. Esta obra fue editada en París en 1939, una de las pocas ediciones hechas por su autor en vida. Su importancia reside en ser la primera obra académica peruana en incluir instrumental nativo: *tocoros*, *wankar*, *tinya* y *pututos* se entremezclan con el piano en alucinante integración. La colección de *Treinta y un cantos del alma vernácula*, por su parte, es una de las primeras obras musicales académicas que refleja nuestro multilingüismo. El *Ritual de los jóvenes honderos* es un ejemplo de reelaboración de material nativo: en sus páginas aparecen citas del folclore puneño, especialmente la música de los ayarachis. En esta y otras obras[86] incorpora instrumentos tradicionales peruanos. 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, acostumbrado a que la dirección del movimiento fuera a 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 el Cusco, 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 cusqueña": 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

[86] Sus *Tres ensayos para instrumentos típicos* fueron compuestos en la década de 1930; esta obra se adelanta incluso a obras similares para conjuntos de instrumentos autóctonos de Carlos Chávez (E. Valcárcel, comunicación personal, 11 de enero de 1999).

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 Alzedo 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 de éste en 1934. Allí desarrolló una intensa labor educadora hasta fines de 1943, en que fue elegido para la dirección de la Academia Alzedo (Raygada, 1964, p. 69; Sánchez Málaga, 2012, pp. 3–4). Carlos Sánchez Málaga es recordado por su importante y larga labor pedagógica en dichas instituciones y en el CNM. Como compositor fue autodidacta; Pinilla (1985, p. 156) destaca sus piezas pianísticas, sus canciones y sus arreglos para coros de música indígena y mestiza, andina y costeña.

Alfonso de Silva (Callao, 1902–Lima, 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. También influyeron en su obra autores románticos y posrománticos como Robert Schumann, Frédéric Chopin, Wagner, Mahler y Giacomo Puccini. Pinilla destaca la suite *Instantes* como una de las mejores obras del período de entre guerras

Figura 20
Carlos Sánchez Málaga



Nota. Imagen extraída de la página web *Filarmonía*.

(Raygada, 1964, pp. 73–79; Pinilla, 1980, p. 545; 1985, pp. 154–155; Sánchez Málaga, 2011, pp. 3–7).

En 1920, el compositor **Ernesto López Mindreau (Chiclayo, 1892–1972)** viajó a estudiar a Europa pensionado por el gobierno peruano (Raygada, 1963, p. 71). López Mindreau estudió con Gerdes y Valle Riestra en Lima, pasando luego unos años en Panamá como profesor de piano antes de sus estudios en Berlín y en París. 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, p. 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. Su *Marinera y tondero* ha permanecido en el repertorio de la OSN y es un clásico del género de danzas orquestales que ha sido bastante cultivado en la música peruana.

Figura 21
Alfonso de Silva



Nota. Imagen extraída de *Historia del Perú* de Juan Mejía Baca (Ed.).

De vuelta al Perú en 1923, estrenó su *Fantasía para piano y orquesta* sobre motivos del Himno Nacional en París y fragmentos de su ópera *Nueva Castilla* en 1926 (Valcárcel, s.f.). A partir de 1928 se radicó

definitivamente en Lima. Allí ganó varios premios en concursos de composición, incluyendo el concurso de Amancaes de 1930 con su obertura *Choquehuanca,* que compartió el primer premio con Alfonso de Silva y su *Canción india.* También presentó a este concurso algunos números de su ópera *Nueva Castilla.*

López Mindreau obtuvo el Premio de Fomento a la Cultura "Luis Duncker Lavalle" en 1951 y en 1966 con J*arana* y *Fiesta Criolla*, respectivamente, y se le confirió en 1961 las Palmas Magisteriales en el grado de Comendador por disposición del Ministerio de Educación.

En sus últimos años centró su actividad en la docencia, en el cargo de director de la Escuela Regional de Música de Piura, en coros escolares y en bandas militares. No llegó a ver la puesta en escena en Lima de su ópera *Cajamarca*, la que estuvo a punto de ser presentada en Madrid, pero lo impidió el inicio de la guerra civil española (Guzmán Palomino, 2014).

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, p. 154), sus obras para coro a capella. Chávez Aguilar, obispo, organista, director de coros y maestro de capilla, enseñó armonía en la Academia Alzedo. Escribió gran número de obras litúrgicas en un estilo tradicional y una

Figura 22
Ernesto López Mindreau



Nota. Imagen extraída de "La música en el siglo XX" de Enrique Pinilla en *La música en el Perú* (1985).

opereta bufa: *La regina in berlina*, pero sus obras principales son para piano (p. 154).

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 révan*t, 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, pp. 18–24). Su extensa obra orquestal será tratada en el siguiente capítulo.

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 son de pequeña escala, pero consiguen una forma de expresión propia.[87]

Otro autor de esta época en Arequipa fue **Aurelio Díaz Espinoza (1897–1983)** quien también dirigió orquestas propias y la orquesta de la Asociación Orquestal Arequipa. Fue maestro de capilla de la catedral de la ciudad y desempeñó otros cargos de importancia en la vida musical. En 1932 estrenó una *Serenata* para gran orquesta y en 1939 en el antiguo y desaparecido Teatro Olimpo, dirigió y estrenó su obra sinfónica *Suite Los Autómatas*, obra que describe a los añejos personajes de La Muñeca, Pierrot y Corneta. Lamentablemente no se conocen partituras de esta obra (Carrazco y Cruz, 2019, p. 78).

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. Violinista, compuso obras para violín y orquesta. También hizo arreglos sinfónicos de música popular y tradicional.

[87] Una investigación amplia sobre la obra de Carpio ha sido realizada por Zoila Vega Salvatierra en *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX*, 2001.

Figura 23
Aurelio Díaz Espinoza (izq.) y Roberto Carpio (dcha.)



Nota. Imagen de Aurelio Díaz extraída del libro *Aurelio Díaz Espinoza, legado musical* de Omar Carrazco y Manuel Cruz. Imagen de Roberto Carpio extraída de "La música en el siglo XX" de Enrique Pinilla en *La música en el Perú* (1985).

Enrique Fava Ninci (1883–1949), flautista y compositor, escribió los ballets *La cadena de Huáscar y La visión de Viracocha* además de obras de cámara, canciones y piezas pianísticas. **Rosa Mercedes Ayarza de Morales (Lima, 1881–1969)**, estudiosa de la música popular y compositora, 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 sexteto *El indio* para flauta, oboe, clarinete, corno, fagot y piano (Pinilla, 1985, pp. 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 Latino-Americano de Música*.

Figura 24
Mariano Béjar Pacheco



Nota. Imagen extraída de *Música, danza, tradición y personajes de puneños: treinta años después* de Augusto Vera Béjar.

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.[88] Con él aumentó la influencia del impresionismo y neoclasicismo franceses en el Perú y su combinación con el estilo nacional, siendo seguido, entre otros, por

[88] Se pueden escuchar arreglos para violín y orquesta de tres obras de Sas para violín y piano, en orquestación de Espartaco Lavalle dirigidos por él mismo en https://www.youtube.com/watch?v=FoqWrrz-p6k&list=RDFoqWrrz-p6k&start_radio=1

Carpio (Pinilla, 1980, p. 559; 1985, pp. 158–159; Padilla, 1998, p. 232; Quezada Macchiavello, 2000a).

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

Meza (1996a, p. 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 (p. 51). Luego de plantearse otro ciclo a cargo del compositor Ernesto Halffter, que no se realizó, el inspector de espectáculos del Concejo Municipal, Ernesto Araujo, "recogiendo el sentir del momento" (p. 51), 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 Alzedo, ya que además de ser contratados para la OSN, debían prestar servicios como profesores en la Academia, muchas veces sin recibir remuneración adicional por ello (De Lucchi, 2008, pp. 7–9).

1939–1945

En este período tuvo lugar el establecimiento de instituciones estatales y municipales de música, que eran decisivas para la actividad orquestal y para la formación de compositores de música para orquesta.

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. La minería ocupó 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 OSN 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 presentando unos 60 solistas, nacionales y extranjeros. En esta época visitaron Lima notables directores y solistas como Erich Kleiber, Yehudi Menuhin, Claudio Arrau, Walter Gieseking, Aaron Copland, Chávez y Stravinsky. Se construyó la Concha Acústica 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, p. 13)

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, 1956, pp. 55, 66–67).

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, en una primera etapa (1938–1962), dependió del Ministerio de Educación. En 1939 el gobierno de Benavides creó el Consejo de Extensión Musical, integrado al 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 definió la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, encargada de promover las actividades artísticas y culturales en el país. A ese organismo se incorporaron los museos y bibliotecas, la Escuela Nacional de Bellas Artes y la OSN. 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 Alzedo y de la OSN, 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 (Conservatorio Nacional de Música [CNM], 2008, pp. 2–3).

Las funciones del Consejo Directivo de la Cultura Musical eran: la transformación de la Academia Alzedo 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 CNM; 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 CNM 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, pp. 3–4).

La Asociación Orquestal de Arequipa 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, 1903–1971) 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, pp. 53, 68). Aurelio Díaz Espinoza en este período escribe para orquesta su *Serenata* para cuerdas (1943), y la zarzuela *Idilio campesino* (1945), ninguna de las cuales se encuentra en paradero conocido (Carrazco y Cruz, 2019, p. 79).

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 OS de Trujillo (Filarmonía, s.f.a).

Figura 25

Teófilo Álvarez Dávila



Nota. Imagen de Teófilo Álvarez extraída de la página web *Música Peruana*.

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 OSN. Sánchez Málaga continuó dirigiendo la Academia Nacional cuando se transformó en CNM en 1946, del cual dependían la Escuela Central Anexa y las Escuelas Regionales del Sur y del Norte (Pinilla, 1985, pp. 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, p. 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 con orquesta como *Concierto indio* (1940) para violín;[89] y las piezas *Cuatro danzas, Reflejo en la cumbre, Suite incaica* y el poema sinfónico *El peregrino ante el templo del Sol*[90] (Pinilla, 1980, p. 535).

Las obras orquestales se conocieron durante muchos años únicamente instrumentadas por Holzmann y Berger y no en sus versiones originales, a pesar de que el compositor sí las escribió, según testimonian Pinilla (1980) y el compositor Edgar Valcárcel, sobrino del anterior (Valcárcel, 1999). En 2021 la OSN, dirigida por Fernando Valcárcel hijo de Edgar, había grabado la obra de Theodoro en un CD. Edgar Valcárcel en 1992 cuenta las dificultades del compositor para editar sus obras:

> Las pocas obras editadas (Las Estampas del ballet *Suray Surita*, las *Cuatro Canciones Inkaicas* y la *Kachampa*, publicadas en París y la última en Montevideo), significaron desesperados esfuerzos personales por sobrevivir con dignidad en el panorama internacional. [...] En 1986, gracias al auspicio del Patronato Popular y porvenir Pro Música Clásica, pude editar sus *31 Cantos del Alma Vernácula* y, meses más tarde, con el invalorable apoyo de la Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno (CORPUNO), logramos con Virgilio Palacios incluir 3 obras en la *Antología de Música Puneña*: el *Hanac Kama*, para coro; *Insenzo de fioritura*, obra pianística de juventud, y *En las ruinas del Templo del Sol*, reducción orquestal. Con ello y en acciones heroicas y también desesperadas, orientamos nuestros esfuerzos a mantener viva la llama de su existencia. (Filarmonia, s.f.b)

Andrés Sas continuó su producción orquestal en la primera mitad de la década de 1940 con varias obras de programa o temática musical

[89] Se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=cVOtX6O0DHI
[90] Se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=6sEk4XfzOm8&t=131s

peruana.[91] También escribió música teatral que incluía números orquestales. Quezada Macchiavello (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, pp. 158–159). Sas inició en estos años un estudio pionero de la música de la Catedral de Lima y la de las culturas precolombinas.

Figura 26

Luis Pacheco de Céspedes



Nota. Imagen extraída de *Revista Musical Peruana,* dirigida por Rodolfo Barbacci.

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 dirigió espectáculos teatrales y coreográficos (Raygada, 1964, p. 48). En el Perú escribió numerosas obras orquestales para el Ballet Peruano, dirigido por su esposa, la

[91] *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, p. 6).

coreógrafa Kaye MacKinnon de Pacheco. En Lima realizó la opereta *La mariscala* (1942) y hasta 1945 había compuesto diez ballets para orquesta. Pacheco de Céspedes se convirtió 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 (1891–1965)**, 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, p. 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, 1901–1975),** 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 dodecafonía de Schönberg. Vivió sus últimos años en Suiza (Pinilla, 1985, p. 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, p. 555).

Rodolfo Holzmann (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.

Holzmann estudió composición con Vladimir Vogel, piano con Winfried Wolf y dirección con Robert Robitsche. En sus años de estudio profundizó en la música dodecafónica y atonal, aunque su estilo propio era más cercano al neoclasicismo de Hindemith. Llegó a Lima en 1938, donde trabajó como oboísta, violinista y maestro de oboe y de composición en la Academia Nacional de Música Alzedo. Luego fue director de la Escuela Regional Daniel Alomía Robles en Huánuco (Pinilla, 1985, p. 168; Sánchez Málaga, 1999, pp. 3–4).

Su interés por la música peruana llevó a Holzmann a orquestar 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, p. 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, p. 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 (1998) critica 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" (p. 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.

Figura 27
Rodolfo Holzmann



Nota. Imagen extraída de la página web de *Filarmonía.*

Según Romero (2017, pp. 91–92) desde la década de 1940 se promovió un nacionalismo musical "sin indios", pero incluyendo símbolos indígenas como el pentatonismo y los ritmos irregulares, justificando así lo "nacional", como parte de un lenguaje musical contemporáneo. Si bien se buscaba una verdadera música peruana académica o culta, se excluía de ella a los músicos mestizos de provincias andinas para hacer sus protagonistas a limeños. Según Romero (2017), Holzmann era un representante de esta idea, que buscaba una música universal sin nacionalismos directos, literales o demasiado obvios. Este "universalismo" era, en realidad, un eurocentrismo que partía de la idea de que esta música universal debía construirse con técnicas europeas, sobre todo en la armonía; en este caso se trataba del romanticismo tardío, del impresionismo, de la politonalidad y de la atonalidad y la dodecafonía.

Cuando llegó Holzmann al Perú, ya Theodoro Valcárcel y Daniel Alomía Robles tenían una postura estética bien definida y enraizada en la música regional de sus lugares de origen, al igual que Roberto Carpio y Carlos Sánchez Málaga. Holzmann, en un papel decisivo como maestro de la generación más joven, criticó abiertamente el indigenismo como localista, parroquiano y estrecho. También los criticó por escribir para piano y canciones en vez de obras sinfónicas, lo cual Romero justifica con la falta de una orquesta sinfónica (Romero, 2017, p. 99). Así minimizó la música peruana escrita antes de 1950, reiterando en varias ocasiones la idea de la supremacía de la música europea, y se propuso establecer una "nueva música peruana", que podía, por cierto, incluir algunos elementos de la música andina como los referidos escala pentatónica y ritmos irregulares (pp. 94–95).

1942 fue un año clave pues fallecieron dos de los más importantes compositores indigenistas, Valcárcel y Alomía Robles. La corriente indigenista retrocede y Holzmann y Andrés Sas guían a la nueva generación de compositores. Sas no buscó "borrar el pasado" de la misma manera (Romero, 2017, p. 99).

Romero no comprende a Holzmann, que decía que los compositores indigenistas no sabían escribir para orquesta por no tener conocimientos técnicos, y pregunta qué era lo que estaba tan mal en las obras orquestales de Valcárcel y Robles que merecieran ser reorquestadas (Romero, 2017, p. 100). A pesar de todo, Romero reconoce los méritos pedagógicos de Holzmann y su esfuerzo en componer siguiendo su propia teoría de crear una nueva música peruana combinando técnicas contemporáneas y elementos de músicas locales.

7.

Inicios del modernismo
1945-1960

El modernismo musical 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.[92] 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, 2001).

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 (Etkin, 1984). 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 la música y la nueva relación de canto y texto (Botstein, 2001).

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

[92] Ver introducción al modernismo en Witcombe, 2000.

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, 2001).

La música comparte con otras artes modernas 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, 2001).

Una de las características más notables del modernismo es la diversidad de voces y tendencias que incluye (Lavista, 1998). Botstein (2001) 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 Janácek, 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 (2001), 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, pp. 7–8) afirma que el serialismo de los años 1950 cree en una evolución lineal 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 controlado, entre otros (Padilla, 1995, pp. 198–201).

En Latinoamérica, la presencia de músicos migrantes de Europa debido 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.[93]

García (2004) destaca tres momentos importantes 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, p. 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 latinoamericanos[94] constituyó un verdadero movimiento continental que compartió una nueva búsqueda de un lenguaje propio que integrara elementos populares mestizos y/o indígenas-africanos (Paraskevaídis, 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.

---

93 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 Juan Pablo González (1997) sobre la estética de los compositores chilenos.

94 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, Felipe Boero, Roberto Caamaño, Roberto García-Morillo, 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 (Tello, 2004).

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 (2004) 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 modernas 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 seriales, en la música de compositores de diversas generaciones como Edgar Valcárcel, José Sosaya y Rafael Leonardo Junchaya.

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, p. 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, éste último fallecido en 1945 al igual que Webern. Otros compositores que empezaron a ser interpretados con mayor asiduidad fueron Dimitri Shostakovich, Benjamin Britten, Olivier Messiaen, Arthur Honegger, Frank Martin y Darius Milhaud (pp. 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).

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, el uso de música electrónica en cintas unido a la orquesta y la utilización 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 Schönberg 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, pp. 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 (p. 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, p. 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*[95] 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 John Cage, Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff fueron algunos de los principales representantes de la llamada música experimental (Nyman, 1999, pp. 3–9).

En el ámbito latinoamericano, Locatelli de Pérgamo (1977, pp. 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 (INIDEF), a la vez Centro Interamericano de Desarrollo Cultural Regional de la OEA, con sede en Caracas,

[95] 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. En ocasiones, se usa la palabra para referirse a cualquier presentación.

siendo dirigido por Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera. El Consejo Interamericano de Música (CIDEM), con sede en Washington, se fundó 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 (Consejo Interamericano de Música [CIDEM], s.f.; Organización de Estados Americanos [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 de Pérgamo (1977, pp. 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, p. 285) afirma que la década del 50 representó en la música latinoamericana el fin de una era y el 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 (p. 286).

En el Perú el proceso de urbanización se aceleró, y grandes olas migratorias 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 se acercaron 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, pp. 267–270). El primer programa radial de música andina fue el del tarmeño Luis Pizarro Cerrón en 1953, llamado "Sol en los Andes" (Alfaro, 2005, p. 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 (Bustamante, 2005).[96]

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 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 la UNESCO; posteriormente surgieron varias estaciones comerciales, muchas de las cuales pronto tuvieron filiales en provincias (OEI, 2002).

En el CNM 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, pp. 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, 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 al 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 creadas 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 del Cusco (hoy Instituto Superior de Música Leandro Alviña) fue fundada, asimismo, en 1950 (Tupayachi, 2009).

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

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, pp. 165–166). En Arequipa, **Aurelio Díaz Espinoza** escribió en este período varias obras orquestales, muchas de las cuales se conocen solamente por referencias, sin conservarse sus partituras en un lugar conocido. Estas son *Elegía* (1950), la adaptación para orquesta de la obra *Payaso huañusca* de Octavio Polar (1957), el poema sinfónico *El molino* (1958, la siguió revisando durante el resto de su vida), y *Estampas del sur,* también llamada *Impresiones del sur* (1958).

En el Perú aparece la primera generación de compositores profesionales educada en el país después del virreinato. En años anteriores, los compositores peruanos habían recibido 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. Su obra de este período comprende varias composiciones para orquesta,[97] 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

[97] *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.), *Fantasía 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 Espinosa Medrano, *op.* 43 (1948) y música para la comedia musical *Melgar* de María Wiese de Sabogal (1948) (Pinilla, 1980, pp. 556– 559; Quezada Macchiavello, 2000a, p. 6.)

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 cierto 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. 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 virreinato*, 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, 2000a, pp. 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, pp. 170–172, 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 fue un compositor cuyas obras tienen características vanguardistas y experimentales, por lo cual será tratado en el siguiente grupo.

Según Padilla (1998, pp. 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 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 trabajó de violinista en la OSN hasta el año 1945, en que pasó a ocupar el cargo de Director Asistente. Al convertirse la Academia Alzedo 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. 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, p. 168). Según Iturriaga [2000], 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, p. 62).

Holzmann consideraba que los compositores peruanos de la época carecían de la educación musical indispensable. Opinaba que las obras de Alomía Robles, Valcárcel y Silva eran meros ensayos, y que las de Valle Riestra tenían "modelos italianos de dudoso gusto y valor musical" (Holzmann, 1949, p. 64). Holzmann parece, pues, conservar una visión eurocéntrica, 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'" (p. 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) disiente de la crítica exagerada de Holzmann a los compositores peruanos mencionados[98] y compara su opinión a la de otro alemán, Boris Blacher, quien afirmara que la música latina [*sic*] está

[98] Opinión compartida por el compositor Edgar Valcárcel (Comunicación personal, 14 de enero de 1998a).

siempre "montada sobre un caballo, sobre un ritmo invariable", y que compositores como Manuel de Falla o Villa-Lobos "no saben desarrollar sus ideas, sino que construyen sus obras por trozos, que no se unen entre sí" (pp. 563–564).

Iturriaga [2000] destaca en el estilo compositivo de Holzmann su dominio 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. [2000]

La técnica que utilizaba Holzmann para "profundizar el valor musical del material adoptado" (Pinilla, 1980, pp. 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 (Quezada Macchiavello, 2002, pp. 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 década de 1940 le es característico el uso de ritmos y melodías provenientes de la música tradicional y popular. Entre sus composiciones más significativas en este período, Pinilla (1985, p. 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 Phillips y Bernard Rogers. También recibió clases de Hindemith y de Schönberg 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 OSN y director del CNM. 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, p. 172).

La técnica armónica que Malsio utiliza es la 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, pp. 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♭-la♭-do* y *do-mi-la-do♯* y un bajo *ostinato*. Este análisis revela claros rasgos neoclásicos, con "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 disonancias[99] 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.

Figura 28
José Malsio (izq.)



Nota. Imagen de José Malsio extraída de "La música en el siglo XX" de Enrique Pinilla en *La música en el Perú* (1985).

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

Uno de los primeros alumnos de Holzmann fue **Enrique Iturriaga (Lima, 1918-2019)** 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 Eduardo Eielson, que la OSN estrenó en 1949 (Quezada Macchiavello, 1999b). Con este reconocimiento Iturriaga se convirtió en un modelo para los compositores más jóvenes. Gracias a una beca, Iturriaga estudió de 1950 a 1951 en París.[100] 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, 1999b, p. 3). Obras importantes de Iturriaga compuestas en estos años fueron la *Suite para orquesta* (1957), ganadora del premio Juan José Landaeta en el II Festival Latinoamericano de Caracas, y *Tres canciones* para coro y orquesta (textos anónimos peruanos, 1956; rev. 1971) (Pinilla, 1985, p. 170; Quezada Macchiavello 1999b, pp. 6–7).

Figura 29

Enrique Iturriaga



Nota. Imagen extraída de *Enrique Iturriaga. Tres canciones para coro y orquesta* UNM.

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

Pinilla (1985, pp. 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 hacía que compusiera lentamente (Pinilla, 1985, pp. 170–171).

Iturriaga reconoce la influencia de Holzmann en su búsqueda de la unidad de la obra a través del análisis del propio material composicional, y también en la admiración de los valores de la música tradicional (Pinilla, 1985, pp. 170–171). Padilla (1998, p. 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, pp. 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 (Pinilla, 1980) "...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" (p. 575). Otros efectos utilizados son los pedales, los *ostinati*, 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 Holzmann. 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 (E. Iturriaga, comunicación personal, 2003).

Luis Pacheco de Céspedes 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, un compositor orquestal por excelencia, entre 1945 y 1960 compuso unas veinte obras para *ballet,* 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, p. 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 (E. Valcárcel, comunicación personal, 14 de mayo de 2003). De esta manera transmitió a los compositores jóvenes su experiencia y formación en orquestación adquiridas en Francia.

Rosa Alarco (Lima, 1911–1980) estudió con Sas y Holzmann 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 obras como *Preludio indio* (piano, 1940), y piezas para piano y conjuntos de cámara, sin referencias al folclor. Compuso música 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 realizó trabajos 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, pp. 185–186). Alarco no compuso música para orquesta, pero algunas de sus canciones han sido orquestadas.

Figura 30

Rosa Alarco Larrabure



Nota. Imagen extraída de la página Web del Instituto de Etnomusicología PUCP.

Armando Guevara Ochoa (Cusco, 1926–2013) representa, según Pinilla (1985, pp. 176–177), la escuela tonal en el Perú y la culminación de la escuela indigenista de T. Valcárcel, R. Carpio y C. Sánchez Málaga. Violinista, director y compositor, Guevara Ochoa fue un niño prodigio que estudió con Roberto Ojeda en Cusco 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, 2000b, pp. 3–5).

Guevara Ochoa (Vásquez y Martínez, 2000a) 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" (2000a), 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 éste al saber que se había interpretado una obra de Guevara sin su consentimiento, su padre lo envió a Boston a estudiar a los 17 años.

Figura 31

Armando Guevara Ochoa (violín) junto a Manuel Pillco (arpa domingacha)



Nota. Imagen extraída del libro *Crear y sentir lo nuestro* de Zoila Mendoza.

> 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. (Vásquez y Martínez, 2000a)

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 distingue 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, p. 178). Entre sus obras destacadas, Pinilla (1980, p. 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 que compuso durante su época de estudiante para cuarteto de cuerdas, *Cusco y Vilcanota* (1940), que existe también en versión sinfónica. 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 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 cusqueño. Además, escribe música inspirada en ritmos de otras regiones, como la *Danza criolla* que se interpreta con frecuencia. 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.

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 (1932-2010), Enrique Pinilla (1927–1989), Francisco Pulgar Vidal (1929-2012) y César Bolaños (1931-2012).

Béhague (1979, p. 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, lo que 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 (1931-2012), Malsio y de modo especial Bolaños y Valcárcel.

Cronológicamente se suele incluir en este grupo también a Armando Guevara Ochoa, Luis Antonio Meza (1931-2014) y Rosa Alarco (*Conservatorio*, 2005, pp. 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, pp. 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 poniendo al día poco a poco con el estilo de los compositores europeos.

Entre las características generales de los autores de esta tercera generación de músicos peruanos, Pinilla (1980, pp. 570–573) 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 piezas sinfónicas 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 (1980, pp. 570–573) 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, pp. 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.

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. 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. Es importante el uso de textos de poetas contemporáneos y de textos de poesía tradicional quechua (si bien

traducida al castellano) por algunos compositores. 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 (2006), 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.

Algunos eventos significativos que tuvieron lugar en estos años marcaron la 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 (E. Valcárcel, comunicación personal, 14 de enero de 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 Schönberg. *Témpora* publicó también algunas partituras peruanas como *Espectros* I, II y III y el *Homenaje a Stravinsky* de Edgar 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. (Valcárcel, 1954)

También la considera "eliminatoria 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. (Valcárcel, 1954, citado en Alvarado, 2009, p. 23)

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 que se verá en el siguiente capítulo. La aparente contradicción entre el nacionalismo telúrico que proclama Valcárcel y el antinacionalismo atribuido por Béhague (1979, p. 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 Izquierdo (1933–2013) y a Manuel Rivera Vera (1928–2005), 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 (1927–2020), 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, citado en Alvarado, 2009, p. 23).

Jaime Díaz Orihuela (1927-2020) estudió con su padre, el compositor Aurelio Díaz, desde los 9 años y con Alejandro Koseleff (teoría, solfeo y armonía). Ingresó al CNM donde estudió composición con Andrés Sas y dirección de orquesta con Rodolfo Holzmann y Jean Constantinescu. Escribió *Lírica* para orquesta, *Rapsodia arequipeña* para piano y orquesta (1949), *Cantata para la ciudad caudillo* para vientos, percusión, coro y solistas; obras de cámara, canciones y obras para piano. La *Rapsodia arequipeña* le valió un premio nacional al tener apenas 21 años (Pinilla, 1980, p. 603; Carrazco, 2017). La cantata fechada en 1975 tuvo su origen en un conflicto social de estos años, lo cuenta el compositor:

> En 1950 hubo una huelga en Arequipa y se desató un encuentro violento entre el pueblo y el gobierno. Yo tenía 23 años. Al oír el ruido de balas que venía de la calle, salí y vi que estaba por producirse una masacre entre la bota militar y la comunidad. Entonces me metí en la pelea, organicé

> cien hombres y le hice frente al conflicto, el cual cobró la vida de muchas personas de mi pueblo, entre ellas algunos amigos míos. Como resultado de mis acciones de protesta tuve que escapar a una pequeña ciudad, a 20 kilómetros, hermosa por sus molinos. La imagen de los muertos causó tanta impresión en mí que se convirtió en la inspiración para escribir la *Cantata a la Ciudad Caudillo*. (Prieto, 2019)

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 Bolaños, 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".[101] 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, p. 34).

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 John 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).[102]

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 becas[103] 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 sólo se mencionarán sus obras orquestales, debido a este

---

101 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.

102 *Rumori alla Rotonda: Cage. Feldman. Hidalgo. La Rosa. Marchetti.* CD producido con la cinta original del concierto de 1959, remasterizado en 1999.

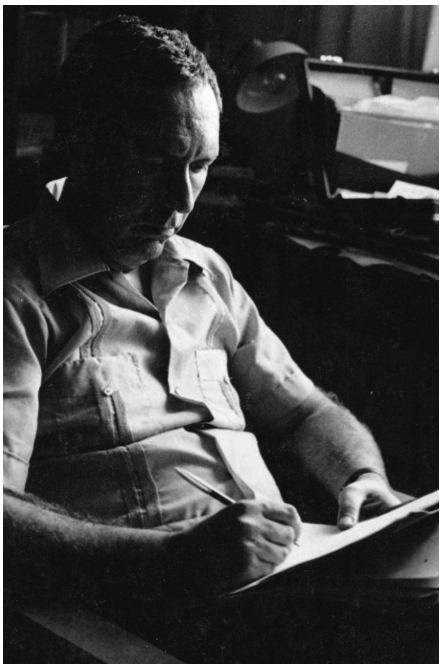
103 1953, Beca en Reed College; 1954–1957, Beca en la Juilliard School of Music; en 1955, su Cuarteto de cuerdas n.º 2 gana el concurso "4th of July", USIS; en 1957–1959, Beca del Plan Marshall (Deutscher Akademischer Austauchdienst Stipendium); 1959, Beca de la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Hamburg; 1960, Beca de la Staatliche Hochschule für Musik, Rheinland; Beca de la Fundación Reemtsma (Sonic Analysis, [2023]; Eli Rodríguez, 2002).

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 escrito obras sinfónicas desde el inicio de su actividad como compositora: en este período escribió su Primera sinfonía, *Pequeña sinfonía* (1954), Segunda sinfonía (1955), Tercera sinfonía (1957), y Cuarta sinfonía, *Cantata roots* (1958) (Sonic Analysis, [2023]; Eli Rodríguez, 2002).

Enrique Pinilla (1927–1989) estudió en Lima con Carlos Sánchez Málaga, Sas y Holzmann; en España con Conrado del Campo, Ángel 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

Figura 32
Enrique Pinilla



Nota. Fotografía de Manuel Chambi.

cultural, donde los jóvenes músicos se reunían para conversar, escuchar discos y tocar sus obras. Pinilla estudió algún tiempo en el Conservatorio, pero se marchó a los 19 años a Europa, donde permaneció quince años. Pinilla era también escritor, pintor, musicólogo y crítico además de cineasta, pero la composición fue su ocupación primordial (Valcárcel, 1999, pp. 31–32, 57–68, 223–224).

Las obras de Pinilla en este período fueron compuestas en Europa. Las primeras piezas 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, pp. 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, pp. 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.

Obras orquestales peruanas 1945–1959

En la Tabla 2 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 2

Obras orquestales peruanas 1945–1959

Año	Compositor	Obra
1945	Armando Guevara Ochoa (1927-2013)	*Tragedia del Cusco*
	Rodolfo Holzmann (1910-1992)	*Suite arequipeña*
		Primera sinfonía
	José Malsio (1925-2007)	*Obertura sinfónica*
	Luis Pacheco de Céspedes (1895-1984)	*Bolero antiguo*, ballet
		Danza India (Danza Mochica), ballet
		Danza con pañuelo, ballet
		Música para cine: *La lunareja* (Bernardo Roca Rey)
	Aurelio Díaz Espinoza (1897-1983)	*Idilio campesino*, zarzuela
1946	José Malsio	*Divertimento,* pequeña Orq
	Luis Pacheco de Céspedes	*Gloria y ocaso del inca*, poema sinfónico
		Espoir, danza para solista
	Andrés Sas (1900-1966)	*La Parihuana op*. 38
1947	Armando Guevara Ochoa	*Koricancha*
		Tres estampas del ballet *El último de los incas*
		Yaraví y huayno, Orq cu
	Rodolfo Holzmann	Concertino, 2 pf y Orq
	Enrique Iturriaga (1918-2019)	*Canción y muerte de Rolando*, V y Orq, texto: Jorge Eduardo Eielson
	Luis Pacheco de Céspedes	*Pájaro de la selva,* danza para solista
		Sicilla, suite orquestal, Orq cu
	Andrés Sas	*El hijo pródigo op*. 43, para el auto sacramental de Juan Espinosa Medrano, sols, Co y Orq

Año	Compositor	Obra
1948	Armando Guevara Ochoa	Concierto, vn y Orq
		Trilogía peruana
		Poema sinfónico n.º 1
	Rodolfo Holzmann	*Pequeña suite peruana*
		Obertura festiva
	José Malsio	*Danza*
	Luis Pacheco de Céspedes	*En el umbral de la noche,* ballet
		Piropos en San Marcelo, ballet
		Viaje en el tiempo, ballet, vers orq del cuart cu *Sicilla*
	Andrés Sas	*Melgar,* comedia musical, texto: María Wiese, sols, Co y Orq
1949	Rodolfo Holzmann	*Concierto para la Ciudad Blanca,* pf y Orq
		Cinco canciones sinfónicas. Texto: César Vallejo
	Luis Pacheco de Céspedes	*Leyenda de las amazonas,* ballet
		La fuente cuyana, ballet
		Sukkanka, ballet
	Jaime Díaz Orihuela (1927-2020)	*Rapsodia arequipeña,* pf y Orq
1950	Armando Guevara Ochoa	*Feria andina*
		Recuerdos limeños
		El drama del Ande
	Enrique Pinilla (1927-1989)	Cuatro danzas, Orq
	Andrés Sas	*Fantasía romántica op*. 45, tpt y Orq
	Aurelio Díaz Espinoza	*Elegía*

Año	Compositor	Obra
1951	Armando Guevara Ochoa	*Tres danzas peruanas*
	Luis Pacheco de Céspedes	*Limeñas de antaño,* ballet
		Feria de domingo, ballet
		Ritual nazca, ballet
		La mariposa blanca, ballet
	Manuel Rivera Vera (1928-2008)	*Coco y Pirula,* suite
1952	Luis Antonio Meza (1931-2014)	Concerto grosso *op. 5*
	Luis Pacheco de Céspedes	*Navajas y guitarras,* ballet
	Andrés Sas	*La Parihuana op.* 46, vn y Orq, distinta al *op.* 38 del mismo nombre
1953	Armando Guevara Ochoa	*Lima de antaño*
		Tres huaynos sinfónicos
1954	José Malsio	*Rondo concertante*
	Luis Antonio Meza	*Obertura sobre un tema popular op.* 7
	Luis Pacheco de Céspedes	*Danza chimú*, ballet
	Enrique Pinilla	*Cantata sobre viejos textos quechuas*, recit, sols y Orq (21 (cor ing) 22 / 2020 / pf, timp)
	Olga Pozzi Escot (1933)	*Pequeña sinfonía* n.º 1
1955	Luis Pacheco de Céspedes	*Ceremonial mochica*, ballet
	Enrique Pinilla	*Tres canciones para soprano y orquesta*, textos propios
	Olga Pozzi Escot	Sinfonía para cuerdas n.º 2

Año	Compositor	Obra
1956	César Bolaños (1931-2012)	*Ensayo 1956*, Orq cu
	Enrique Iturriaga	*Tres canciones,* Co mix y Orq, textos anónimos peruanos. Revisada en 1971
	Luis Pacheco de Céspedes	*Sacerdotisa de Paracas,* ballet
	Francisco Pulgar Vidal (1929-2012)	*Suite mística (danzas mestizas)*
	Edgar Valcárcel (1932-2010)	*Sinfonietta*
1957	César Bolaños	*Homenaje al Cerro San Cosme*
	Rodolfo Holzmann	*Partita* para orquesta de cuerdas
	Enrique Iturriaga	*Suite*
	Luis Iturrizaga (1927)	*Suite*
	Enrique Pinilla	*Pequeña pieza* , cl y Orq
		Pequeña pieza , sax a y cu
	Olga Pozzi Escot	Sinfonía n.º 3
	Aurelio Díaz Espinoza	*Payaso huañusca,* adap de la obra de Octavio Polar
1958	Enrique Pinilla	*Seis piezas*, cu y mads
	Olga Pozzi Escot	Sinfonía n.º 4 *Cantata roots,* A ,Co mix y Orq. Texto propio
	Aurelio Díaz Espinoza	*El molino*, poema sinfónico
		Estampas del sur
1959	Luis Antonio Meza	*Panel op.* 14
	Edgar Valcárcel	Concierto n.º 1, cl y Orq cu

De los dieciséis compositores que aparecen en el cuadro, siete pertenecen a la generación transicional y los restantes nueve a la Generación del 50. Otros compositores que probablemente hayan escrito obras orquestales en estos años son: Renzo Bracesco (1888–1982), Ernesto López Mindreau, Hans Prager (1903–1996) y Raoul du Verneuil. Manuel Rivera Vera posiblemente haya compuesto otras obras de las que no se tiene fecha conocida.

Entre las 81 obras registradas, los géneros más representados fueron, en primer lugar, el ballet, principalmente debido 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 y siete 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 éstas incluye composiciones que continúan la línea indigenista o costumbrista iniciada años atrás, entre ellas las de Guevara Ochoa, Holzmann, Pacheco de Céspedes, Díaz Espinoza 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 técnica

aleatoria total, la estocástica de Iannis Xenakis, la técnica de campos sonoros de György Ligeti o la música mixta de orquesta con cinta.

Ejemplos

A continuación, se presentan algunas obras seleccionadas por la importancia de sus autores, por tratarse de obras representativas del período o por haber tenido una recepción notable. También puede tratarse de obras que ejemplifican algún estilo o técnica particular. Los ejemplos musicales para escuchar se encuentran en línea accesibles a través del código QR que está al inicio del libro, después del índice. El análisis revela de manera sucinta las características esenciales de la obra y su relevancia para la música orquestal peruana y su historia, con el método que más se adecúe a este propósito en cada caso particular. Por este motivo, los ejemplos son de diversa extensión y no son necesariamente comparables entre sí.

Rodolfo Holzmann: *Suite Arequipeña* (1945)

La obra está dedicada a la ciudad de Arequipa (en el año 405 de su fundación española) y a su orquesta sinfónica. Consta de cinco movimientos cortos: I, La llegada; II, El Misti; III, Yaraví (sobre un tema de Melgar arreglado por Benigno Ballón Farfán); IV, Intermedio en Selva Alegre y V, Repique de campanas en Chiguata. Dura 18 minutos. Holzmann (1949, p. 77) describe que la obra resultó de la profunda impresión que le causó escuchar a músicos arequipeños cantando yaravíes y que la escribió en dos semanas, estimulado por sus amigos arequipeños.

La orquestación de la suite es clásica, posiblemente teniendo en cuenta la composición de la orquesta arequipeña y de otras orquestas del medio que pudieran interpretarla. La instrumentación es 2+222–3331, timbales, percusión 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 evocación de la instrumentación popular en los arpegios en *pizzicato* de las cuerdas en el tercer movimiento, imitando guitarras, y en las apoyaturas típicas de la música andina en los vientos; pero no ha sido utilizado ningún instrumento popular. Tampoco el color de la orquestación imita al de la música popular, sino que es más bien internacional, casi neutral, y neoclásico en su estilo: sus virtudes son el equilibrio y la claridad. Holzmann (1949, pp. 77–78) trata de extraer la esencia del yaraví tomado como tema para todos los movimientos, esencialmente
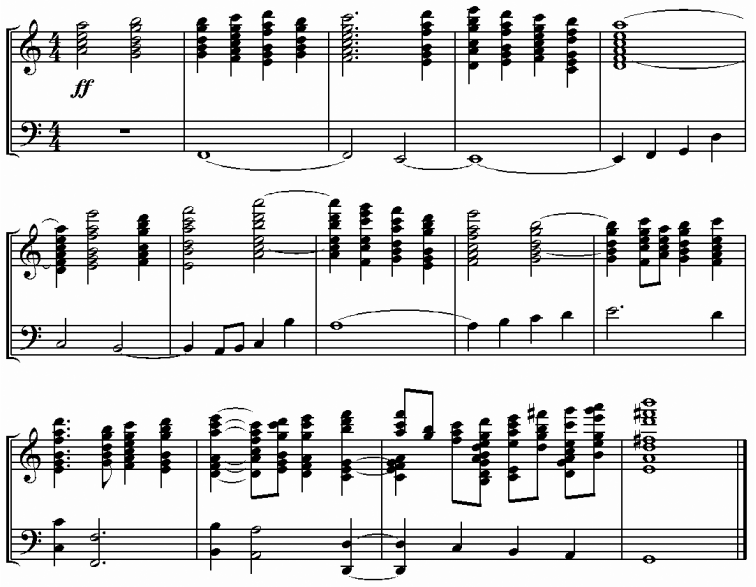
en la construcción de acordes básicos para la armonía y del uso de motivos melódicos a partir de la subdominante inestable.

La influencia de la música popular en esta obra está presente, además del material temático, en algunos rasgos armónicos, como son la abundancia de terceras paralelas y el carácter esencialmente diatónico de la armonía. Ésta es coloreada por Holzmann con la variación entre terceras mayores y menores, que le dan un matiz modal a la música; así por ejemplo se encuentran los tonos de *la* mayor y *la* menor paralelamente o superpuestos. La obra es tonal en su funcionamiento armónico, si bien está matizada con cromatismos y elementos bitonales. También la pentafonía está 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, $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$. 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 *ostinati*.

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, en compás de $\frac{4}{4}$. 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.

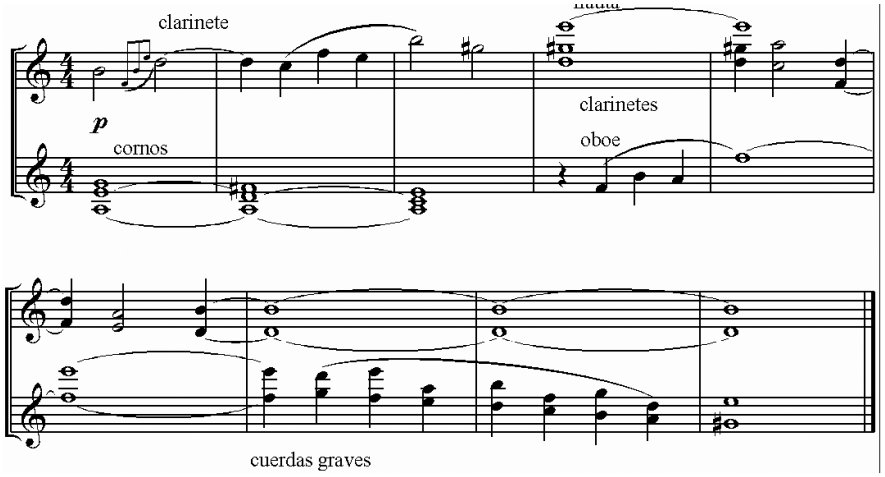
Ejemplo 1: Holzmann, *Suite Arequipeña*, parte I: La llegada, cc. 1–15.[104]



[104] Todas las reducciones son de la autora.

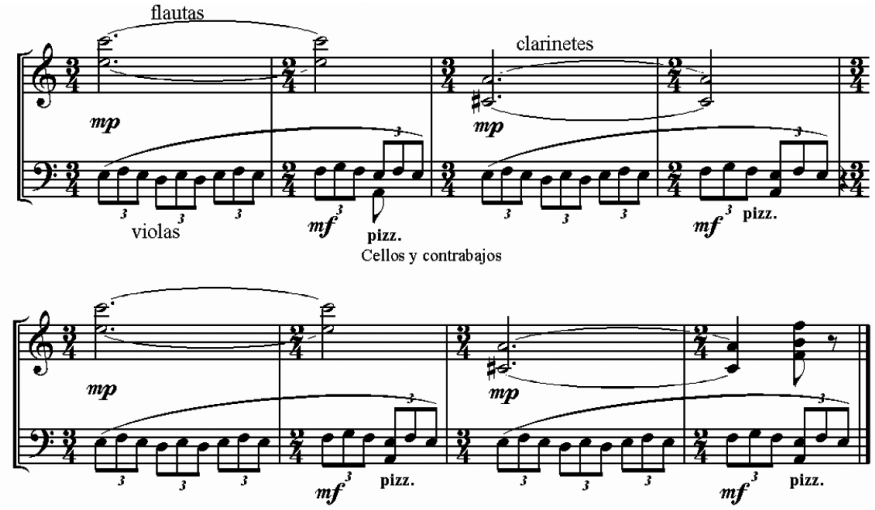
Luego de solos cortos de oboe y clarinete (ver Ejemplo 2), el movimiento termina en un acorde abierto en ***p*** sobre la nota *mi*.

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



La segunda parte, El Misti, es un *Vivace* ♩= 160 en compás de $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$. 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 *pizzicati* cortos o armónicos.
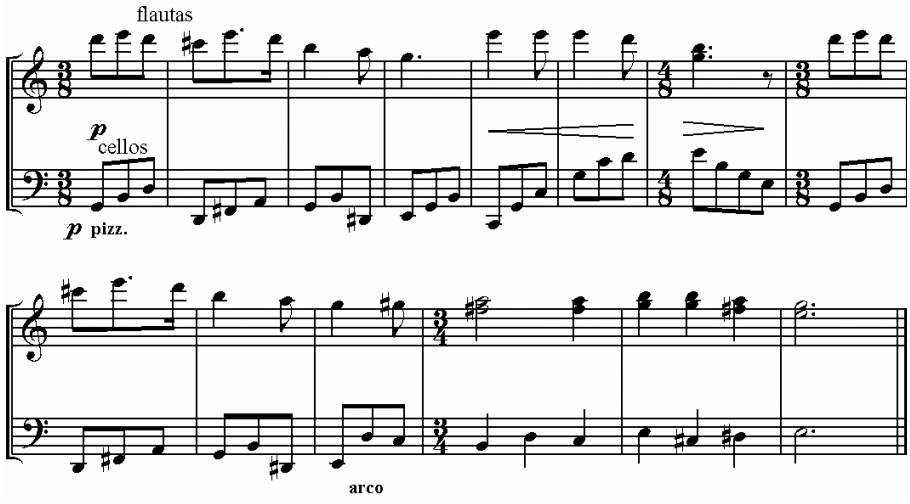
Ejemplo 3: Holzmann: *Suite Arequipeña*, II: El Misti, *Vivace*: c. 9.



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 motívico o el desarrollo.

El tercer movimiento, Yaraví, *Gracioso* (♪ = 184), está en la tonalidad de *mi* menor y se presta un tema de Mariano Melgar que se ve en el ejemplo 4 en la flauta. El compás es de $\frac{3}{8}$, cambiando por momentos a $\frac{3}{4}$. Las cuerdas utilizan el *pizzicato* (ver 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 pentáfona.

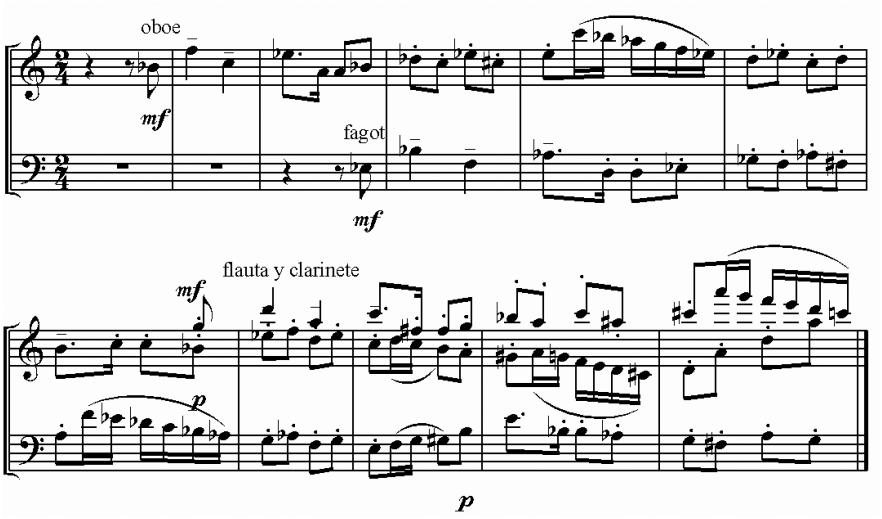
Ejemplo 4: Holzmann, *Suite Arequipeña*, III: Yaraví, n. e. 14.



Este movimiento se caracteriza por una rítmica sincopada y el uso de hemiola. Además de las notas largas y *pizzicati*, el compositor utiliza motivos formados por escalas o arpegios rápidos ascendentes.

El cuarto movimiento, *Vivace* (♩=132), se inicia con figuras rápidas en *spiccato*[105] 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 (ver Ejemplo 5) aparece un tema de seis compases, primero en el oboe y luego en contrapunto en el fagot, la flauta y el clarinete.

Ejemplo 5: Holzmann, *Suite Arequipeña*, IV, *Vivace:* tema, n. e. 23.



En la siguiente sección se inicia el desarrollo superponiendo la figura rítmica ♩♫ o su inversión ♫♩ 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.

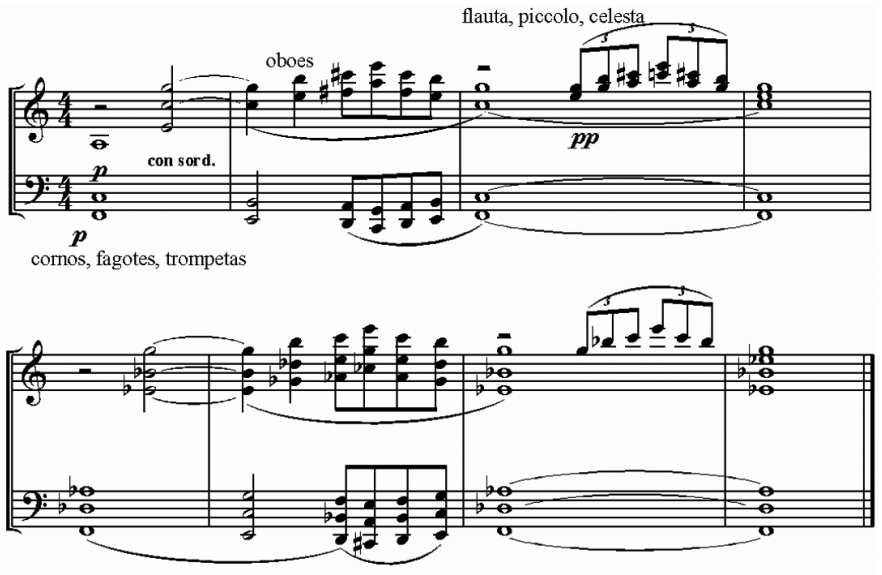
El quinto movimiento, *Lento* (♩ =44), se inicia imitando el sonido lejano de campanas mediante largos acordes de quintas en las cuerdas graves, en ***pp*** y sobre el tasto. Sobre estos acordes, la flauta y el clarinete interpretan en terceras un tema lento con ornamentación característica

[105] Técnica de los instrumentos de arco que consiste en hacer saltar al arco sobre la cuerda.

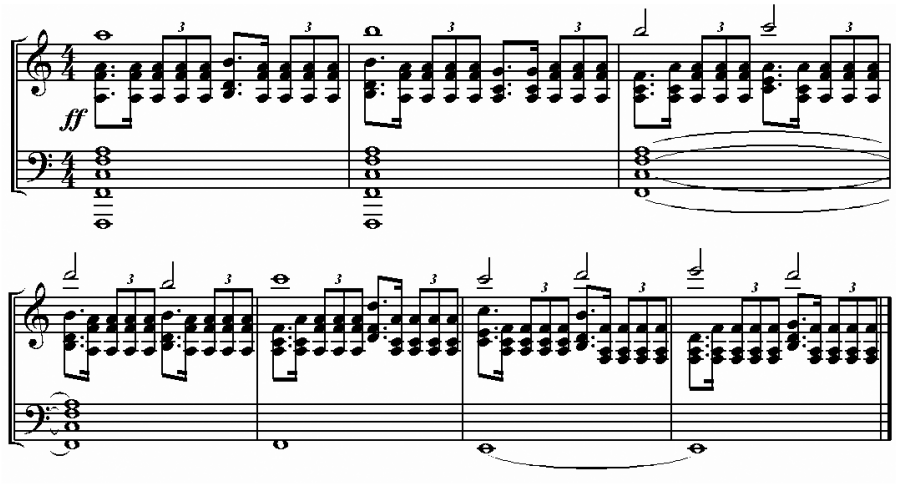
de la música andina. El tema no es propiamente pentatónico y utiliza las notas *si-do♯-re-mi♭-mi-fa♯-sol*. Las cuerdas agudas con sordina y la celesta se unen al acompañamiento. Luego empiezan a sonar, en diferentes instrumentos, motivos pentatónicos cortos en tresillos, junto a figuras de escalas en quintas o terceras paralelas (ver Ejemplo 6).

Sigue un *Vivo*, donde a figuras repetidas sobre notas largas y *pizzicati* de carácter rítmico se añaden 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 (ver 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.



Ejemplo 7: Holzmann, *Suite Arequipeña*, V: n. e. 49, tema del primer movimiento.



Holzmann ha utilizado a lo largo 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.
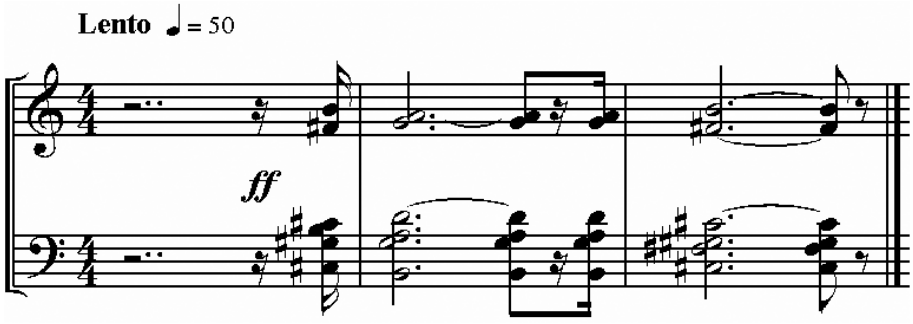
Enrique Iturriaga: *Canción y muerte de Rolando* (1947)

La obra, una de las más importantes de su autor, tuvo muy buena aceptación en su 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 texto de la *Canción y muerte de Rolando* es del poeta modernista y artista plástico Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924–Milán, 2006), cuyos poemas 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. 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 (ver 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 (ver Ejemplo 9). Esto es resaltado por un motivo rítmico de anacrusa rápida en *staccato*[106] a modo de fanfarria (ver Ejemplo 8). La obra finaliza en un acorde de quinta perfecta sobre la nota *la*.

Ejemplo 8: Iturriaga, *Canción y muerte de Rolando*, cc. 1–3.
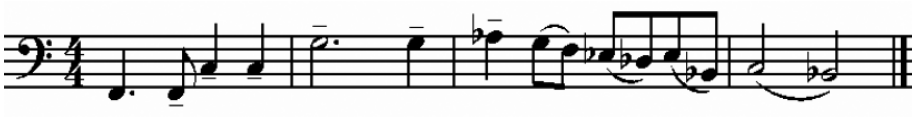


La armonía de cuartas y quintas se colorea con segundas paralelas o acordes superpuestos, técnica característicamente neoclásica. La obra se compone de cuatro secciones, todas con el mismo material musical.

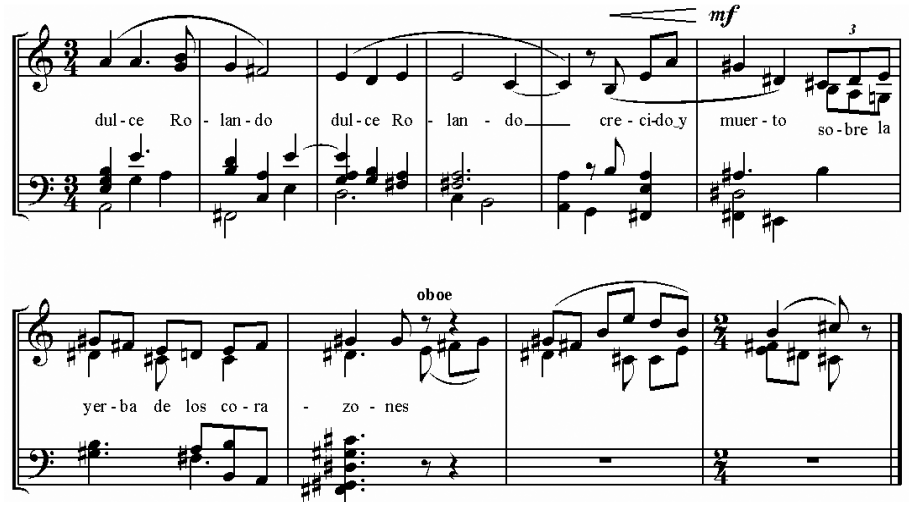
106 Notas destacadas o separadas.

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.

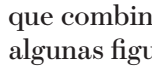


Armando Guevara Ochoa: *Danza criolla* (1951)

Esta danza para orquesta de cuerdas[107] 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.[108]

107 Parte de *Tres danzas peruanas* de 1951.
108 Se puede acceder a la grabación a través de la página de ejemplos (código QR).

Los aspectos métrico y rítmico son centrales en esta obra. La métrica cambia constantemente, alternando de manera irregular compases de $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ y $\frac{6}{4}$. 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 (Vásquez y Martínez, 2000a), 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 $\frac{5}{4}$, que se repite casi sin interrupción:  y variaciones de este según la medida de compás. Por ejemplo, en $\frac{3}{4}$, 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 los 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*♭ mayor, *la* menor con cuarta añadida, acordes de novena de *si*♭ mayor y luego *si* mayor. En el número de ensayo 7 (c. 17) se retoma el tema, esta vez oscilando armónicamente entre *si*♭ mayor y *la* mayor. En el c. 19 se llega a un acorde formado por las notas *re, do*♯ y *si*♭ 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 continúa 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, a las cuales se denomina fuga. Los dos últimos compases, *pesante*, consisten en un *re* al unísono, en un motivo rítmico igualmente compartido por toda la orquesta.

El tratamiento de la armonía no es romántico a pesar de ser básicamente tonal, en *re* mayor, pero incluye modulaciones y superposiciones de acordes que por momentos causan disonancias que le dan un color interesante, al igual que el pequeño solo de violín.

8.

Vanguardia y revolución
1960-1975

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, pp. 21–35). Witold Lutosławski desarrolló una técnica que combinaba el control armónico de música anotada métricamente con un contrapunto aleatorio amétrico (Griffiths, 1981, p. 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 el 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 Charles Ives, se dirigió hacia la indeterminación y la performance, a ampliar el concepto mismo de música incluso hasta no necesitar del sonido, y hacia una notación gráfica cercana a las artes plásticas (Griffiths, 2002, pp. 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, p. 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 (Griffiths, 2002, pp. 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 (pp. 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 Hans 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 centros pioneros como 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 un personaje central como introductor de elementos de teatro musical e instrumental (Dal Farra, 2004, p. 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 Amenábar 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 (pp. 3–4).

Un hecho de gran significación fue la creación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella (CLAEM), que se fundó por iniciativa de Alberto Ginastera en Buenos Aires y funcionó de 1963 a 1971. Entre sus profesores estuvieron José Vicente Asuar, Earle Brown, Luigi Dallapiccola, Mario Davidovsky, Luis De Pablo, Roman Haubenstock-Ramati, Witold Lutosławski, Bruno Maderna, Gian Francesco Malipiero, Olivier Messiaen, Luigi 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, p. 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, p. 5).

Gran número de compositores latinoamericanos trabajaron la música electrónica y electroacústica en instituciones europeas y norteamericanas, incluso dirigiendo estudios (Dal Farra, 2004, p. 4). Otros laboratorios fueron creados en el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Caracas en 1966–1967, y en México en 1970 en el Conservatorio Nacional de Música, además de existir estudios privados

de compositores que crearon obras electroacústicas en varios países (pp. 4–6). En Latinoamérica también se creó nueva tecnología e instrumentos (p. 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, p. 3).

En diversos 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, p. 285) menciona 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, p. 285), como 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, pp. 36–50). Estos últimos, así como el CLAEM, fueron importantes para el entrenamiento en las técnicas electrónicas de los compositores peruanos, ya que el Perú fue uno de los países donde no se establecieron estudios, sino 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, p. 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 *glissandi* y *clusters*, además de gran número de efectos instrumentales y vocales y sonidos electrónicos (Sutherland, 1994, pp. 94–95; Griffiths, 2002, p. 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, pp. 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 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.[109]

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 cobró 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, [2000], pp. 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 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 las nuevas formas de producción y distribución del sonido no beneficiaron con una mayor cantidad de oyentes a la música artística, sino a la popular de diversos géneros. Dusman (1994) lo atribuye al contexto cultural en el cual la nueva música es interpretada. Esta autora afirma que la nueva música es tratada como un Otro frente al dominio de la "música histórica" privilegiada, y frente a una mayoría tonal dominante (Dusman, 1994). 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, p. 9).

En los años 60, en todo el continente se dio un debate entre la modernidad y la búsqueda y expresión musical de la identidad y las raíces

[109] 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.

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 como "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, 1977, p. 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. 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 otro proceso electoral, 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.

Destacable en estos años fue la designación 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, pp. 2–3). En 1963 se dio la ley que oficializó la Escuela Nacional de Folklore (*sic.*).[110] 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).

[110] Sobre la 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.

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 de apoyo de parte del Estado, y por 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 pasó a ser dependiente de la Casa de la Cultura, y se decretó que el régimen establecido para la OSN sería aplicado por las filiales 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 1950-1975 la OSN interpretaba regularmente obras de los compositores jóvenes. En las siguientes décadas la música de este período fue menos interpretada, permaneciendo desconocida por el público e incluso por los músicos. La situación de crisis de las orquestas, la falta de entrenamiento en este tipo de repertorio o la falta de interés no permitían su interpretación adecuada, o se descartó su programación, con algunas excepciones.

Este lapso será dividido para su estudio en dos subperíodos, 1960–1967 y 1968–1975. El primero 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. En los primeros años de la década de 1970 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.

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 realizaron 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 serial, 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 utilizaron en diversas formas. También incluyeron en sus obras campos sonoros, elementos de teatro musical, aleatorismo controlado o dirigido, música electrónica, notación gráfica y el uso de nuevos colores instrumentales y nuevas técnicas vocales e instrumentales.

La OSN atravesó varias reformas, reorganizaciones y cambios en esta década. Luego de Buchwald fue director provisional el rumano Jean Constantinescu, proveniente de Tucumán (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. Éste dirigió la orquesta por tres años y, según Meza (1996b, p. 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 (p. 58).

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, p. 60).

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 una etapa histórica 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, p. 282).

Juan Orrego-Salas (1977, p. 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; establece lazos con la cultura propia y las tradiciones continentales y regionales además de las universales, buscando una síntesis entre ellas (Orrego-Salas, 1977, pp. 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 empleado elementos aparentemente opuestos como dodecafonía y nacionalismo musical: un ejemplo citado por Béhague (1979, p. 280) es la obra del brasileño César Guerra Peixe durante la década de 1940. El compositor panameño Roque Cordero utiliza técnica dodecafónica unida a motivos rítmicos persistentes derivados de la música panameña en su segunda sinfonía de 1956, y otros aspectos rítmicos de la música popular como la hemiola en varias obras de los 60 (p. 305). También Edino Krieger utilizó una organización serial libre junto a elementos de música popular brasileña en *Ludus Symphonicus* (1966) (p. 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 llevar a cabo 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 se opuso al imperialismo y buscó la participación popular, por lo que contó con el apoyo de la izquierda y de otros grupos. 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 como la agraria y la educativa. 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 ellos 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 discurso dio importancia al uso de símbolos culturales andinos y de personajes de la historia incaica y de la resistencia contra los españoles.

Para apoyar la difusión de los ideales de la revolución y para empezar a utilizar los medios masivos de comunicación para fines educativos, los

medios de comunicación fueron controlados y su contenido censurado de diversas maneras. Los periódicos *La Prensa, El Comercio, Última hora* y *Ojo* fueron expropiados y se clausuraron los diarios *Expreso*, *Extra*, la revista *Caretas* y las radioemisoras *Radio Noticias* y *Radio Continente*. Un relato de las medidas de censura y de intimidación a varios semanarios, incluyendo algunos de izquierda como *Marka,* o de derecha como *Opinión libre,* se pueden leer en Harding (1978). Gargurevich (2012) afirma que

> La relación entre los medios de comunicación y los militares golpistas o revolucionarios puede sistematizarse de la siguiente manera:
>
> • 1968-1970: primera clausura de los diarios Expreso y Extra.
>
> • 1970-1974: expropiación de los diarios Expreso y Extra; ensayo de instituir un modelo cooperativista para los medios; nueva Ley General de Telecomunicaciones que expropió las principales emisoras de radio y canales de televisión.
>
> • 1974-1980: expropiación e intento de implantar un modelo de propiedad social para la prensa nacional cuyo tiraje fuera de más de 20 mil ejemplares diarios; fracaso y devolución de los medios a sus antiguos propietarios. Debemos advertir que empleamos el vocablo "expropiación" porque esa fue la palabra usada en el decreto correspondiente. Es probable que expropiar los medios de comunicación fuera la intención del gobierno militar, pero en la práctica, al no realizarse la tramitación judicial correspondiente (justiprecio, pago a los propietarios, etc.), la toma de las empresas fue una confiscación. (p. 13)

Los canales de televisión debían ser propiedad del Estado en al menos 51% y las de radio en 25% (Ley de Telecomunicaciones, 1971). La importación de equipos e instrumentos se hizo difícil, pero esto también hizo que se empezaran a fabricar versiones nacionales.

La Ley Orgánica del Sector Educación (1971) crea el 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 INC 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 OSN:
>
> 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;
> d) Difundir la música sinfónica y de cámara de compositores nacionales, según el Plan de Actividades aprobado por la Dirección General;
> e) Propiciar la participación como solistas de los instrumentistas de la OSN; y
> f) Realizar otras actividades que le señale la Dirección General en el área de su competencia. (Coloma Porcari, 2002a, pp. 13–14)

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 OSN estuvo ocupada 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 (Meza, 1996b, p. 64).

José Belaúnde era director de la OSN en 1968 y permaneció un año más,

> [...] dirigió también los estrenos absolutos de *Evoluciones I* de Enrique Pinilla y las *Siete piezas para orquesta* de Luis Iturrizaga. En este período se realizó también el estreno de *Chulpas. Siete estructuras sinfónicas* de Francisco Pulgar Vidal, dirigido por Leopoldo La Rosa, quien durante estos años organizó la serie de 'Lecturas de partituras de compositores peruanos', importante actividad que permitió a muchos músicos constatar y pulir su escritura orquestal. También fue relevante el estreno absoluto del *Concierto indio* de Theodoro Valcárcel, teniendo como solista al violinista peruano Manuel Díaz y la dirección del propio Belaúnde, durante la función de gala de Fiestas Patrias de 1969. Esa noche la OSN presentó por primera vez arreglos de música popular peruana, pues

> anteriormente solo se había acercado a ella con orquestaciones de piezas para piano basadas en la música tradicional y popular. El énfasis en la música costeña coincide con el tratamiento especial que el gobierno militar dio a los cultores de la música criolla. Como ha comentado Belaúnde (2018), la idea de hacer estos arreglos se presentó como solución a un pedido del ministro Arrisueño, quien quiso que la OSN replicara la experiencia que él había tenido en Argentina, donde había escuchado "una 'sinfonía argentina' basada en el folklore de su país". Se convocó entonces a Leopoldo La Rosa, José Malsio y Edgar Valcárcel, quienes hicieron arreglos de *La Palizada*, *El Plebeyo* y *Cholita*, respectivamente. (Roncagliolo, 2018a, pp. 165–166)

En el período 1968–1975 los principales directores de la OSN fueron Leopoldo La Rosa y Carmen Moral, con algunos períodos cortos desempeñados por Malsio como adjunto y Herrera de la Fuente como titular en 1971 (Roncagliolo, 2018a, p. 262).

Aurelio Tello (1984) relata la creación del Taller de Composición en el CNM (ENM desde 1972). Si bien algunos estudiantes ya tomaban clases de composición en dicha institución, desde 1970 se creó la propia especialidad. La nueva generación estaba formada, según Tello (1984, p. 132) por Luis David Aguilar, Seiji Asato, Walter Casas e Isabel Turón (1932–1974), a quienes se unieron a través del Taller de Composición Aurelio Tello en 1972 y Douglas Tarnawiecki en 1971. El Taller estuvo más activo entre 1970 y 1974. Ya en 1972 presentaron un concierto de obras, que se repitió anualmente hasta 1975, año en el que Tello presentó un concierto sólo de sus obras. La actividad del Taller trascendió las fronteras de la Escuela, pero luego, la grave crisis hizo que en los siguientes años este grupo se separara, con un breve reencuentro en 1980 para otro concierto con sus obras. Estos programas no incluyeron música orquestal, aparte de las *Tres piezas para cuerdas* (1972) de Tello.

En la escena musical de estos años tuvo un papel activo el grupo Nueva Música, integrado 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 aleatorias 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/Mn1/1* 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, 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 Emilio Atehortúa de Colombia, John Cage, Gerald Strang y Walter Ross de Estados Unidos, Alfredo del Mónaco de Venezuela y Alban Berg de Austria. Estos conciertos fueron cubiertos por los medios de comunicación (*El Comercio*, 1965; Buendía, 1967; Meza, 1968; Gálvez, 1969; *El Comercio*, 1969; Pinilla, 1969; *El Comercio*, 1971; *La Prensa*, 1971).

Sobre las actividades musicales de los compositores de vanguardia de los años 70, y sobre el movimiento coral en Lima en esos años, Aurelio Tello comenta:

> Los compositores de mi generación –la vanguardia de los 70– no tuvimos ninguna censura para hacer nuestros conciertos. Actuábamos con el auditorio lleno. [...] En 1973 hicimos un concierto de música cubana en el INC con Valcárcel y La Rosa. En 1974 yo estrené una cantata dedicada al "Che" Guevara y nadie me prohibió hacerla. Más nos afectó la crisis económica que empezó en 1975 y limitó los presupuestos para cultura. La OSN quedó diezmada porque los músicos extranjeros se fueron del Perú y se hicieron temporadas muy limitadas. Pero el movimiento coral creció enormemente y de 6 coros en Lima, pasamos en unos años a tener más de cien. Hicimos grandes festivales anuales en el Teatro Municipal entre 1977 y 1981. (A. Tello, comunicación personal, julio del 2023b)

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, p. 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. En este concurso participaron varios compositores y por ello la lista de composiciones presenta un momentáneo auge del género sinfónico en dicho año.

> 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 [*sic*] 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 la Canción 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, elevar el nivel profesional de estos artistas, el estatus 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.

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, pp. 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 (p. 155). La política del gobierno aisló al Perú de la escena internacional de rock. Por otro lado, Cornejo (2002, pp. 34–35) observa que el rock peruano era, en la época, fundamentalmente un entretenimiento, tanto para sus músicos 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.

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 presentó 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 incluso romántica. A pesar de esta variedad estilística, se observa un aumento en el número 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, p. 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 (p. 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, la música vanguardista, que trata de cortar los lazos con la tradición: 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 (p. 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 disponible sobre las actividades en dichos centros es escasa, con excepción del estudio de la vida musical en Arequipa, sobre la cual existen nuevas fuentes que tratan años anteriores: el libro editado por Omar Carrazco y Manuel Cruz (2019) sobre Aurelio Díaz Espinoza, el trabajo sobre

los músicos de la familia Duncker escrito por Néstor Ríos (2016) y la tesis de Zoila Vega sobre la música en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (2005).

Generación de transición y Generación del 50

Luis Pacheco de Céspedes estrenó sus últimos ballets en la década del 70, continuando, en la misma línea de su amplia producción anterior, con temas nacionales en un estilo neoclásico con rasgos indigenistas.

En el Cusco, **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. Orquestó varios temas andinos para la película *Kukuli* (1963), una de las obras pioneras y ya clásicas en este género. La orquesta fue su medio predilecto, con el cual buscó darle una categoría universal al huayno (Katusic, 2005). Fue uno de los compositores más productivos en el área orquestal, como se puede ver en la tabla de obras. También participó en el concurso sinfónico de 1974 recibiendo el segundo premio.

En Arequipa, **Aurelio Díaz Espinoza** continuó su labor trabajando en su concierto para piano, que dejó sin orquestar en versión para dos pianos (1970–1974) y en su obra *Escenas de mi tierra,* que también hizo en versión para piano y para orquesta (1975). En este último año además compuso su *Misa solemne* a tres voces y orquesta, para orquesta y coro, tal vez una demostración de la importancia que la música litúrgica seguía teniendo en la ciudad de Arequipa (Carrazco y Cruz, 2019, p. 82).

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, de un estudio de música electrónica y 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 creación 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, pp. 219–222).

Además de estas actividades, Pinilla trabajó también como profesor de etnomusicología en la ENM y como crítico de música y ballet en el diario *Expreso*. Esta fue una época productiva para el compositor, quien compuso varias obras orquestales. En 1964 se estrenó en Alemania su *Canto para orquesta n.º 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 Fulbright. Pinilla viajó en estos años también a España, Austria (donde se estrenaron sus *Variaciones* para orquesta), México y Canadá (Valcárcel, 1999, pp. 223–224).

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, pp. 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 éstas 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, pp. 3–4).

Como Valcárcel, Pinilla (Valcárcel, 1999, pp. 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 de su estilo son también el uso de *ostinati* y pedales y el impulso reiterativo de sonidos o acordes, así como el paralelismo y/o la superposición de acordes disonantes (p. 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, p. 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 dodecafonía. 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 (p. 187). 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, p. 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" (Valcárcel, 1999, p. 112).

Padilla (1998, p. 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, p. 311) observa cierta influencia de Blacher y Berg. Las otras obras orquestales suyas de la época son *Festejo*, *Cantos para orquesta n.° 1* y *n.° 2*, *Suite peruana* (1972), *Evoluciones n.° 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, p. 585).

Según el mismo compositor (Pinilla, 1980, p. 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 es, a su vez, armónico y no lineal, con superposiciones de material diverso, y duración medida por segundos; en el tercer movimiento destaca el elemento rítmico empleando en algunos pasajes sólo percusión; igualmente, el piano es tratado como un instrumento de este tipo. Valcárcel (1999, pp. 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, p. 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 (p. 184). La tercera parte alterna compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ jugando con los silencios y las síncopas, inspirándose en los ritmos costeños (Pinilla, 1980, pp. 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, p. 184).

Enrique Iturriaga (1918–2019) trabajó como profesor del CNM 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 en el siguiente, 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, p. 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 del 70 las composiciones orquestales *Homenaje a Stravinsky* (1971) y *Sinfonía Junín y 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 a Stravinsky* está escrito para orquesta y cajón solista, sin violines ni violas. Dar un rol de solista a un instrumento utilizado sólo en la música popular, en este caso criolla, fue un gesto novedoso y poco frecuente en la época.[111] 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 lejana al nacionalismo, si bien éste le fue impuesto por las circunstancias en el caso de la Sinfonía *Junín y Ayacucho*, que debía citar el Himno Nacional (Iturriaga, 2003).

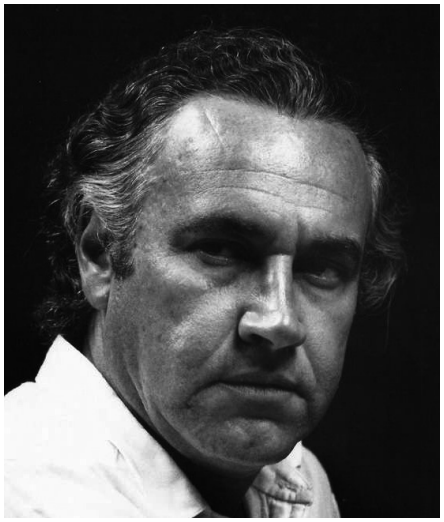
[111] Como ya se vio, T. Valcárcel escribió obras para instrumentos andinos. En la década de 1970 C. Garrido-Lecca escribe también para instrumentos andinos. En la década de 1980 lo hará E. Valcárcel. A fines del siglo XX el uso de instrumentos nativos y mestizos se hace más frecuente. No conocemos otros 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 han escrito obras de cámara con cajón, como *Pases* de Pulgar Vidal (R. L. Junchaya, comunicación personal en 2008).

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 Aaron 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.

Figura 33

Celso Garrido-Lecca



Nota. Imagen extraída de la página web Atheodoro.

En 1964 Garrido-Lecca representó al Perú en el primer Festival de Música 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 (Quezada Macchiavello, 1999c, pp. 3–4; Tello, 2001, pp. 9–11). También asistió al encuentro de compositores latinoamericanos organizado por la Casa de las Américas de Cuba 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 estrecha fue su colaboración con Víctor Jara.

Iturriaga (1994, pp. 28–30) escribe que las obras de esta primera época demuestran estética y habilidades técnicas desarrolladas, demostrando la búsqueda de una identidad peruana. Pinilla (1985, p. 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, pp. 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, para 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, p. 584; Tello, 2001). Padilla (1998, p. 236) percibe en ellas influencia de la música polaca y sobre todo de las obras de Penderecki de la misma 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 (Padilla, 1998).

Padilla (1998, p. 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 (Comunicación personal, julio de 2003b) 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, p. 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, de manera libre, 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 (C. Garrido-Lecca, comunicación personal, julio de 2003b).

Debido al golpe de estado en Chile, Garrido-Lecca volvió al Perú en 1973. Fuertemente influido por las experiencias vividas en aquel país, 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 ya mencionado con anterioridad. Esta experiencia fue importante para los músicos participantes, pero encontró oposición entre algunos profesores de la institución (Tello, 2001, p. 10; Vásquez y Martínez, 2000b). 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 él 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, p. 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 escuchar en casi todas las canciones elegidas, y una enorme variedad de formas, especies y tipos.

Pinilla (1985, p. 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 $\frac{2}{4}$ con algunos compases añadidos de $\frac{3}{4}$ o $\frac{5}{8}$. 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 *si*♭ - *fa* de los timbales y el xilófono. Al terminar la melodía original, Holzmann 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. Holzmann 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 Holzmann 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 Holzmann 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, Holzmann se concentró en la investigación: en 1968 apareció una de sus obras musicológicas principales, el artículo "De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana".

Holzmann 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–Lima 2012) 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 Huánuco que llenaban la ciudad durante las fiestas, y el lujo de sus vestidos adornados de plata y oro (Vásquez y Martínez, 2000d).

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, 2000d).

Posteriormente, Pulgar Vidal tomó clases de piano con Gustavo Leguía y de teoría y solfeo con Carlos Sánchez Málaga, e ingresó en 1949 al CNM 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 CNM. Estudió en la Universidad de San Marcos abogacía, literatura y arte. Pulgar Vidal ha trabajado como profesor en el CNM y en 1960 editó cinco libros de música para enseñanza a nivel escolar que fueron reeditados en varias oportunidades.

Figura 34
Francisco Pulgar Vidal



Nota. Imagen extraída de la página web de Elencos del Perú.

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 núm. 1*, y en 1959 lo volvió a obtener por su *Sonata* para piano. Pulgar Vidal escribió *Suite Mística*, su primera obra para orquesta de cuerdas, en 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 evitarse los principios hasta entonces creídos eternos: la melodía, la armonía y la forma (Pulgar Vidal y Campos, 1997, pp. 57–61). Sus obras orquestales de los 60 son *Taki núm. 1* (1960) y la primera sinfonía *Chulpas* (1968). Además, compuso en este período obras para piano, canciones, obras para coro y para violín y piano (Quezada Macchiavello, 1999e).

Pinilla ha analizado brevemente *Taki núm. 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 Holzmann. Pinilla (1980, p. 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 $\frac{2}{4} + \frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$ simple, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$ y $\frac{6}{8} = \frac{3}{4}$.

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 composicional (Pinilla, 1985, p. 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, 2000d).

Francisco Pulgar Vidal escribió en la segunda etapa del período estudiado la cantata *Apu Inqa* (1970) y la *Suite 5* para cuerdas (1975) e importantes obras vocales: además *de Apu Inqa*, las obras a capella *Tres poemas líricos* y *Los Jircas*, en las que utiliza contrapunto, *glissandi*, apoyaturas, trémolos y polirritmos variados (Pinilla 1985, p. 179). Según Padilla (1998, p. 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 a unos u otros medios técnicos. En su música 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 *Chulpas* 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, p. 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 síncopas, 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 *ostinati* 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.[112]

Pulgar Vidal usa los instrumentos de la orquesta en grupos, generalmente las cuerdas o las maderas, en unísono rítmico en forma de bloques; de manera excepcional construye campos sonoros con *glissandi* en las cuerdas. Utiliza diferentes técnicas instrumentales como armónicos, *col legno battuto*, *sul ponticello*, *sul tasto*,[113] *pizzicato* y *pizzicato* a la Bartók; en los vientos utiliza sordinas diversas, *glissandi* y *frullato*.[114] La notación es tradicional y la medida de compás permanece constante durante secciones enteras de la obra.

[112] Se puede escuchar la obra en la página web de ejemplos accesible con el código QR.
[113] Golpear la cuerda con la parte de madera del arco; tocar con el arco cerca al puente; y tocar con el arco sobre el diapasón, la pieza de madera donde normalmente se presiona con los dedos la cuerda.
[114] Técnica instrumental de trémolo labial en los instrumentos de viento.

Edgar Valcárcel Arze (Puno, 1932–Lima, 2010) 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, 1998a, pp. 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 CNM, donde fueran sus maestros Inés Pauta en piano y Andrés 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 (Valcárcel, 1998a, pp. 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 CNM de Lima.

La década de los 60 fue de gran actividad para Valcárcel. Graduado en 1960 del CNM como pianista y compositor, siguió estudios de posgrado 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. En los años siguientes (1963–1964), Valcárcel realizó cursos de perfeccionamiento en el CLAEM del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, Argentina, con Ginastera, Copland, Malipiero, Messiaen, Dallapiccola, Maderna y Asuar (Valcárcel, 1998c; Vinton, 1974). Valcárcel destaca (Comunicación personal, 14 de mayo del 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 Earle 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 (E. Valcárcel, Comunicación personal, 14 de mayo de 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, pp. 2–3). Por otro lado, le impresionaron las propiedades acústicas de instrumentos tradicionales como 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 (E. Valcárcel, comunicación personal, 14 de mayo de 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 (E. Valcárcel, comunicación personal, 14 de mayo de 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 aleatorismo, 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*[115] 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, pp. 184–185). La

115 *Checán I* (1969) para maderas, *II* (1970) para orquesta, *III* (1971) para orquesta de cámara y *IV* (1973) para coro mixto.

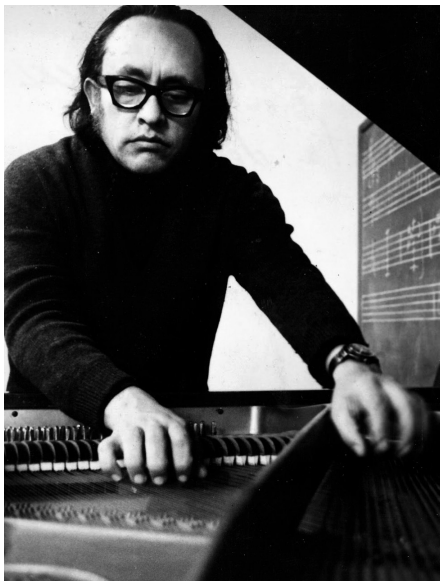
identificación de Valcárcel con la cultura puneña y su valoración como punto de partida de su propio trabajo compositivo se hace evidente en los escritos del compositor (Valcárcel, 1965, 1986 y 1994). La relación con la tradición musical europea-occidental se observa a su vez en los homenajes a compositores, 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 del aleatorismo; en algunas obras se acerca al *happening* (Padilla, 1998, p. 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, p. 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.[116] 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*.[117] Otras técnicas modernas utilizadas en la obra son la aleatoriedad y la notación gráfica. En opinión de Gutiérrez Upegui (p. 149) el compositor demuestra en esta obra gran variedad de medios técnicos y expresa un homenaje a la cultura aymara.

César Bolaños (Lima, 1931–2012) 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 música electrónica y por medio de computadoras (Padilla, 1998, p. 236). Su obra *Intensidad y altura* para cinta magnética (1964) fue la primera obra electrónica peruana estrenada en el país en 1965.

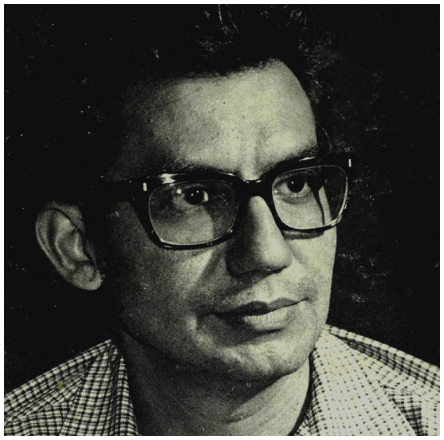
[116] Esta heterofonía está causada por los instrumentos de tamaño diverso.
[117] Técnica vocal intermedia entre el habla y el canto; canto con la boca cerrada.

Figura 35
Edgar Valcárcel



Nota. Imagen extraída del blog *Cazartruenos.*

Figura 36
César Bolaños



Nota. Archivo personal.

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, 1999g, pp. 5–7; Pinilla, 1985, p. 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, p. 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 aleatorismo. 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* (1969). De regreso a Lima realizó investigación musicológica en el INC, en la Oficina de Música y Danza (1974–1978), 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, pp. 181–182; Padilla, 1998, p. 236; Quezada Macchiavello, 1999g, pp. 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" (Vásquez y Martínez, 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. Con posterioridad, 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 planteaba volver a tomar la música popular como punto de partida para la composición académica, de manera que pudiera comunicarse con la mayoría de las personas (Vásquez y Martínez, 2000c).

Leopoldo La Rosa (Lima, 1931–2012) estudió en el Instituto Bach y en el CNM y luego dirección de orquesta y órgano en Europa con varios maestros. La Rosa participó en el movimiento de vanguardia europeo

tomando parte en 1959 en un concierto llamado "Rumori alla Rotonda" en Milán, Italia, junto a John Cage, Juan Hidalgo y Walter Marchetti con dos obras suyas. La Rosa introdujo la música aleatoria en Lima con sus obras *Música 1960 1*, *Rosmanyá 1*, *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, 1980, p. 605; 1985, p. 186; González, 1994, p. 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 otras presentaciones. Su estilo, aleatorio y con elementos de *happening*, no encontró mucha comprensión en la crítica local.[118]Además de este rechazo de la crítica, la reacción general 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 y compuso entre otras cosas música para varias películas. Como director, apoyó la música nueva de sus colegas, estrenando por ejemplo el *Responso a un Karabotas* de E. Valcárcel y el concierto para platillos y orquesta de Adolfo Polack (Alvarado, 2012).

Otros compositores activos en este período son Jaime Díaz Orihuela, Luis Iturrizaga, Armando Sánchez Málaga (Lima, 1929–2017), 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 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

[118] El comentario firmado por L.A.M. [Luis Antonio Meza] en *El Comercio*, 28 de agosto de 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 'epater le bourgois', 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 cuidados '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".

Sonic Design: The Nature of Sound and Music (1976) con Robert Cogan (Pinilla, 1980, p. 604; 1985, p. 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).[119] Rivera Vera estudió violín y composición en el CNM y trabajó como musicólogo de la OSN. 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, pp. 604–605; 1985, p. 186; González, 1994, p. 96).

Jaime Díaz Orihuela (1927–2020) dirigía la Escuela Regional de Música de Huánuco desde 1958. Por esa labor fue becado por el gobierno para realizar estudios de perfeccionamiento en piano, composición y dirección en España e Italia en 1964. También debía investigar sobre las escuelas de música en Europa. Así, estudió en Madrid composición con Cristóbal Halffter, contrapunto y fuga con Francisco Calés y piano con Americo Caramutta. En Roma estudió composición con Virgilio Mortari, dirección de orquesta con Hermann Scherchen y piano con G. Agosti. Siguió cursos de dirección en la Academia Chigiana de Siena. En 1965 estudió con Mompou en Santiago de Compostela y representó al Perú en el festival de música de América y España en Madrid. En estos años estudió técnicas como la dodecafonía y el serialismo, experimentando con el aleatorismo y las búsquedas tímbricas. Un ejemplo de ello es su *Suite Geométrica* para piano, que utiliza una partitura con elementos gráficos de las figuras geométricas nombradas en los movimientos de la obra. De este período es su *Cantata para la ciudad caudillo* para vientos, percusión, coro y solistas; un cuarteto, canciones y obras para piano (Pinilla, 1980, p. 603; Carrazco, 2017).

José Belaúnde Moreyra (1930) ha estudiado composición y dirección en cursos en Lima, Nueva York, Berlín y París. Ha trabajado como director de la OSN y fundado la orquesta Ars Limenses. Ha compuesto cuatro minués para orquesta, obras para piano y otros instrumentos. Emplea un estilo neoclásico y neorromántico (Pinilla, 1980, pp. 604–605).

[119] Meza 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 Macchiavello, 1999f, pp. 6–7).

Compositores de los 60 y Generación del 70

Los compositores pertenecientes a estos grupos 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–Lima, 2021) estudió piano y educación musical en el CNM y composición con Enrique Iturriaga. Ingresó a trabajar a la Oficina de Música y Danza del Departamento de Promoción Cultural del INC, entre 1973 y 1975. Luego se dedicó a la docencia en la ENM. 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 compuesto varias obras para conjuntos de cámara. Su estilo es, según Pinilla (1985, p. 197), generalmente atonal, cromático y aleatorio. Para Padilla (1998, pp. 236–237), la obra de Casas varía de la dodecafonía a la aleatoriedad y de lo tonal a lo atonal, con predominancia de las técnicas aleatorias. En *Ranrahirca* utiliza notación gráfica y electrónica (AA. VV., 1986). Tello (1984, p. 140) lo considera "el más talentoso, original y creativo de nuestra generación".

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. Trabajó 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, p. 197).

Figura 37
Walter Casas Napán



Nota. Archivo fotográfico UNM.

Figura 38
Seiji Asato



Nota. Imagen extraída de "La música en el siglo XX" de Enrique Pinilla en *La música en el Perú* (1985).

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* núms. 1 y 2) o virtuosístico para el acordeón, tales como la *Fantasía Castelfidardo*. En 1961 Núñez Allauca ingresó al CNM y el mismo año ganó el primer premio en el V Concurso Nacional de Acordeón. Allí mismo estudió violonchelo 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 Edgar Valcárcel (entonces en Nueva York), Óscar Cubillas (en Buenos Aires) y Enrique Pinilla (entonces trabajando en la Casa de la Cultura) proporcionándole partituras y grabaciones (Casa de la Cultura del Perú y Radio Nacional, 1969).[120] Dos de sus obras de estos años, de un carácter distinto a las anteriores al no ser tonales y experimentar con aleatorismo, 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 Brncic y Gerardo Gandini desde 1969[221] (Casa de la Cultura del Perú y Radio Nacional, 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 en sus inicios música para teatro y para su propio instrumento, comenzando en estos años también su obra orquestal (Pinilla, 1985, p. 198). Álvarez utiliza un lenguaje tonal y ocasionalmente material proveniente de la música popular; también ha escrito música popular e incidental. Es un compositor bastante productivo que ha escrito obras orquestales en forma periódica y muchas de estas obras son concertantes para diversos instrumentos.

---

120 Entrevista realizada por la Casa de la Cultura del Perú y difundida por Radio Nacional del Perú. Copia de la grabación original proporcionada por Luis Alvarado.

121 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 (Casa de la Cultura del Perú y Radio Nacional, 1969).

Jorge Alberto Betancourt Pagaza (Yungay, 1945) recibió sus primeras lecciones de piano de su madre Olinda Pagaza, profesora del instrumento. Vivió sus primeros años en Huaraz y luego se mudó a Lima. Allí estudió Ciencias Económicas. En 1967 ingresó a estudiar composición en el CNM con Enrique Iturriaga y Edgar Valcárcel y orquestación con Celso Garrido Lecca. Trabajó varios años como arreglista en festivales de la canción popular, compositor y maestro. Su obra *Gestación* fue escrita como homenaje a las víctimas del terremoto de 1970.

Figura 39

César Bolaños (izq.) , Leopoldo La Rosa y Alejandro Núñez Allauca (dcha.)



Nota. Imagen extraída de "La música en el siglo XX" de Enrique Pinilla en *La música en el Perú* (1985).

Douglas Tarnawiecki (Lima, 1948) hijo de la directora de coros Jean Tarnawiecki, estudió en la ENM 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, p. 198).

Figura 40
Jorge Betancourt



Nota. Archivo personal de Jorge Betancourt.

Figura 41
Douglas Tarnawiecki



Nota. Archivo personal de Douglas Tarnawiecki.

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 ENM (hoy UNM) en 1974 y 1975 (Pinilla, 1985, p. 199). De estos años son sus obras *Epitafio para un guerrillero* para coro hablado, bajo solista y 4 grupos de percusión (1974) y *Sicalipsis I y II* para flauta sola (1975).

Figura 42
Aurelio Tello



Nota. Archivo personal de Aurelio Tello.

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.[122]

Oscar Cubillas (Lima, 1938), estudió en la Escuela Nacional de Música, en el Instituto Superior de Arte Dramático y luego en el Instituto

[122] Haciendo un paralelo con la historia del rock peruano, éste alcanza según Cornejo (2002, p. 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 confiscaron los medios de comunicación masiva 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 los músicos emigró o se dedicó a otras actividades (p. 34). Se puede observar aquí varios elementos comunes con la crisis en la música académica.

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 psiquiatra **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 (1943-2021)** escribió partituras para teatro, su ocupación principal. **Jorge Alberto Betancourt Pagaza** fue otro de los estudiantes de composición de la ENM hasta 1977. Más tarde estudió Ciencias de la Educación en la Pontificia Universidad Católica del Perú y luego ejerció como profesor de música. **Luis David Aguilar (Lima, 1950)** estudió con Iturriaga en la ENM 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. Pinilla cita obras de cámara, corales y la suite sinfónica *El pájaro azul* (1985, pp. 196–198; 1980, pp. 607–610). Tello (Miranda y Tello, 2011, p. 229) menciona la obra de Aguilar *Mundo Nuevo* para coro y orquesta de cámara de 1972 además de obras de cámara con las cuales "rozó lo aleatorio-conceptual" (p. 229).

En la música orquestal, un verdadero acontecimiento fue el Concierto para platillos y orquesta de **Adolfo Polack (Lima, 1944-2013)**,

Figura 43
Luis David Aguilar



Nota. Archivo personal de Luis David Aguilar.

ejemplo de *performance* incluido en una obra orquestal estrenado en el Teatro Municipal de Lima, con la OSN, en 1971:

> fue una obra irreverente, iconoclasta, en la que los músicos terminaban botando al director de orquesta. Polack la describe de esta manera: "Comenzaba una música muy serena, que se iba desarrollando hasta la entrada de un individuo con un platillo en cada mano, que golpeaba estrepitosamente uno con otro, caminando pausadamente hacia la tarima del director, que en esta ocasión también era Leopoldo La Rosa. (Aguilar, 2013a, p. 23)

Éste se bajaba y trataba de convencer al intruso, por señas, de que debía retirarse, pues estaba interrumpiendo el concierto, mientras lo iba llevando suavemente hacia la salida. Luego seguía sonando la música anterior, aunque en ella se había introducido un elemento de tensión. Otra vez entraba el platillero, haciendo el mismo ruido, y en esta ocasión era sacado en vilo y arrojado fuera del escenario. Se reanudaba la música, aunque ahora se sentía cargada de inquietud, hasta el regreso del hombre de los platillos, esta vez seguido por muchos platilleros, y todos juntos daban un platillazo. El director salía corriendo, y el primer platillero subía a la tarima, abría los brazos en actitud de tocar, y con eso finalizaba la obra". Lo anecdótico del caso es que el "solista" era nada menos que el famoso mimo Jorge Acuña, quien en ese tiempo actuaba en la Plaza San Martín y se ganaba la vida con lo que sacaba pasando el sombrero (Alvarado, 2012, p. 49).

En 1971, Polack dejó la creación de música académica, y se dedicó a escribir música para teatro. Sobre ello, expuso:

Figura 44
Adolfo Polack



Nota. Imagen extraída de *Guía de Arte de Lima,* edición 231.

> Cuando empecé a hacer música, se daba un creciente distanciamiento entre la música académica contemporánea y el público. Una mal entendida concepción de la técnica le daba a ésta una excesiva preeminencia, haciéndola más importante que todos los demás aspectos que concurren en la creación musical. Se daba así una confusión entre medios y fines, dando como resultado obras herméticas, sólo accesibles a pequeños cenáculos de conocedores. Frente a este panorama, opté por un lenguaje mixto, con el uso de ritmos populares peruanos y latinoamericanos y los recursos de la música de cámara. Y el medio más apropiado para desarrollarlo era el teatro. (Wikipedia, s.f.)

Polack desarrolló, además, otras actividades como la crítica de música en el diario *El Comercio* y mantuvo un espacio sobre poesía en la revista *Caretas*, además de otras actividades relacionadas con la sociología y con el análisis de sistemas. Pero su obra como compositor para teatro fue una de las más importantes de las décadas de los 70, 80 y 90.

Además de estos compositores, Pinilla (1985, p. 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 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, p. 94). **Ewald Hesse**, director de orquesta, estudió con Edgar Valcárcel y ha compuesto obras para piano y canciones.

Obras peruanas para orquesta 1960–1975

En el catálogo de obras en orden alfabético por autores se incluyen varias sin fecha, que por el año de nacimiento del autor y sus años de actividad pueden calcularse como pertenecientes a este periodo. Éstas son aproximadamente cuarenta 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 3.

Tabla 3

Obras orquestales peruanas 1960–1975

Año	Compositor	Obra
1960	Celso Garrido-Lecca (1926)	Sinfonía n.º 1
	Armando Guevara Ochoa	*Danzas latinoamericanas*
		Sinfonía *Los Andes*
		Suite peruana
	Enrique Pinilla	*Cuatro piezas* , Orq
	Francisco Pulgar Vidal	*Taki 1*
	Leopoldo La Rosa (1931-2012)	*Música 1960 n.° 1*
1961	Luis Pacheco de Céspedes	*La Pishta*, ballet
		Rito de Paracas, ballet
	Leopoldo La Rosa	*Música para orquesta*
1962	Celso Garrido-Lecca	*La imagen de una feria,* música para cine
	Edgar Valcárcel	*Queñua,* estudio sinfónico
1963	Celso Garrido-Lecca	*Laudes*
	Enrique Pinilla	*Canto para orquesta n.° 1*
	César Bolaños	*Cantata solar,* sols, Co, cinta y Orq. Texto: Raquel Jodorowsky
	Leopoldo La Rosa	*Música 1963*
	Edgar Valcárcel	*Misa*, Co mix, Covi y Orq. Texto latino

Año	Compositor	Obra
1964	Enrique Iturriaga	*Obertura para una comedia*
	Leopoldo La Rosa	*Música 1964 n.° 1*
	Edgar Valcárcel	*Cantata para la noche inmensa,* Bar, Co masculino y Orq. Texto: Pablo Neruda
	Rosa Alarco (1913–1980)	*Jarana criolla* (suite sobre temas criollos)
1965	Enrique Iturriaga	*Vivencias*
	Celso Garrido-Lecca	*Elegía a Machu Picchu*
	Armando Guevara Ochoa	*Salccantay*
	Enrique Pinilla	Música para la película *Ganarás el pan* de Armando Robles Godoy
	Olga Pozzi Escot	Sinfonía *n.° 5 Sands,* sax (5), guit eléc, bo (4), vn (17) y cb (9)
	Edgar Valcárcel	*Canto coral a Túpac Amaru II,* S, Bar, Co mix y Orq. Texto: Alejandro Romualdo.

Año	Compositor	Obra
1966	Rodolfo Holzmann	*Suite sinfónica*
		Dodedicata
		Tripartita peruana
		Segunda sinfonía
	Enrique Pinilla	*Festejo*
		Música para la película *En la selva no hay estrellas* de Armando Robles Godoy
	Edgar Valcárcel	*Aleaciones*
	Rafael Junchaya Gómez (1939)	*Música para una farsa*
1967	Enrique Pinilla	*Evoluciones I*
	Alejandro Núñez Allauca (1943)	*Koribeni,* suite
	Luis Antonio Meza	*Concerto grosso op.* 19, segunda vers
1968	Enrique Pinilla	*Canto para orquesta n.° 2*
	Francisco Pulgar Vidal	*Chulpas,* sinfonía n.° 1
	Edgar Valcárcel	Concierto, pf y Orq

Año	Compositor	Obra
1969	Luis David Aguilar (1950)	*Estudio orquestal*
	Leopoldo La Rosa	*Andes 1969*
1970	Teófilo Álvarez (1944)	*El crucificado,* música incidental para la obra de teatro de Carlos Solórzano
		Festejo
		Concertino, pf y Orq
	César Bolaños	*Ñacahuasu*, 21 insts, recit, amplificación e iluminación, texto: diario del "Che" Guevara
	Armando Guevara Ochoa	*Angamos*
	Alejandro Núñez Allauca	Concierto para orquesta
	Luis Pacheco de Céspedes	*Danza de Paracas*, ballet
	Enrique Pinilla	Concierto, pf y Orq
	Francisco Pulgar Vidal	*Cantata Apu Inqa*, S, recit, Co mix y Orq. Texto: elegía quechua *Apu Inqa Atahuallpaman*
	Edgar Valcárcel	*Checán II*
1971	Enrique Iturriaga	*Homenaje a Stravinsky* para orquesta sin violines ni violas y cajón solista
	Luis Pacheco de Céspedes	*Carta a Silvia,* ballet basado en aires antiguos de Arequipa
		Danza de la luna nueva, ballet

Año	Compositor	Obra
1972	Teófilo Álvarez	*Festejo*
		Concertino, pf y Orq
	Seiji Asato (1940)	*Ultrafanía,* Orq cu y perc
	Luis Antonio Meza	*Obertura sobre un tema popular op.* 21, segunda vers
	Alejandro Núñez Allauca	*Sinfonía ornamental*
	Enrique Pinilla	*Suite peruana*
	Aurelio Tello (1951)	Tres piezas para cuerdas
	Luis David Aguilar	*Mundo Nuevo,* Co y Orq ca
1973	Walter Casas Napán (1938)	*Introducción a la marinera*, órg (fl) y Orq cu
		Anta karana, órg eléct y Orq cu
	Edgar Valcárcel	*M'akarabotasaq Hachaña (Responso a un karabotas)*, S y Orq. Texto: Alberto Valcárcel
1974	César Bolaños	*Ayacucho* (no figura en catálogo)
	Armando Guevara Ochoa	*Sinfonía Junín y Ayacucho*
	Rodolfo Holzmann	*Introitos et Contrapunctus*
		Sinfonía Huánuco
		La pasión del que mora en tierra, cantata profana sobre textos de la Biblia, Na, Co y Orq
	Enrique Iturriaga	*Sinfonía Junín y Ayacucho*
	Luis Pacheco de Céspedes	*Lobos de mar,* ballet
	Edgar Valcárcel	Sinfonía
		Escaramuza de Corpahuayco (no figura en catálogo)

Año	Compositor	Obra
1975	Rosa Alarco	*Retablo de la pasión*, fl, Co y Orq cu
	Jorge Alberto Betancourt Pagaza	*Gestación*
	Aurelio Díaz Espinoza	*Escenas de mi tierra: La reseña, El río Chili, La catedral.*
	Armando Guevara Ochoa	*Sinfonía a la gloria de Grau*
		Bronce andino, vc y Orq cu
	Rodolfo Holzmann	*Varifórmulas: diez piezas breves sobre una serie dodecafónica*
		Concierto de calicanto, arp y pequeña Orq
	Rafael Junchaya Gómez	*Ollantaycha*, suite infantil
	Francisco Pulgar Vidal	*Suite n.° 5*, Orq cu
	Edgar Valcárcel	*Coral a Pedro Vilca Apaza*, Co perc, clv y cu

Según estos datos, escribieron música orquestal peruana de 1960 a 1967 al menos 18 compositores: Pinilla (seis obras), Valcárcel (cinco), Garrido-Lecca, Guevara Ochoa, Holzmann y La Rosa (cuatro), Álvarez Dávila (tres), Iturriaga y Pacheco de Céspedes (dos) y una obra de cada uno: Alarco, Bolaños, Junchaya Gómez, Meza, Núñez Allauca, Pozzi Escot, Betancourt, Díaz Orihuela y Pulgar Vidal. La mayoría de ellos 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. Los dieciocho compositores de 1968–1975 incluyen a los jóvenes Aguilar, Álvarez Álvarez, Asato y Tello. La producción total es algo mayor a la del período anterior en cantidad: 85 obras, frente a las 81 de los años 1945–1959.

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: *Dodedicata*, *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 1*, *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 1*, 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 núm 1*). 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 dodecafonía, el serialismo o el aleatorismo. (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 con el 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 incluso instrumentos nuevos y populares: violonchelo, arpa, órgano eléctrico, percusión y cajón. Un posible motivo es la influencia de nuevos géneros de gran difusión como el rock y el movimiento de neofolclor, que se manifestó en grupos como Los Jaivas de Chile o El 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 el aleatorismo 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 *Ñacahuasu* de Bolaños, en la *Cantata Apu Inqa* de Pulgar Vidal o en *el Coral a Pedro Vilca Apaza* de Valcárcel.

La década del 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 núm. 1* de Pinilla, y *Vivencias* de Iturriaga, entre otras. Muchas obras del período no han sido, sin embargo, 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 Inqa* de Pulgar Vidal, *Checán II* de Valcárcel, *Ñacahuasu* de Bolaños y el Concierto para piano de Pinilla.

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.

Enrique Pinilla: *Canto para orquesta n.º 1* (1963)

Edgar Valcárcel (1999, pp. 151–155), en su análisis del *Canto para orquesta n.º 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 *ostinati* 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 n.º 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 *ostinati* y pedales rítmicos, polirritmia y variación métrica. Otras técnicas utilizadas por Pinilla en alguna medida en estas obras fueron un aleatorismo limitada, notación gráfica y una notación propia, creada para la cadencia del Concierto para piano (Valcárcel, 1999, pp. 151–181). Iturriaga (Pinilla, 1985, p. 187) destaca entre las composiciones de Pinilla las *Cuatro piezas para orquesta* (1960) y, como la más importante,
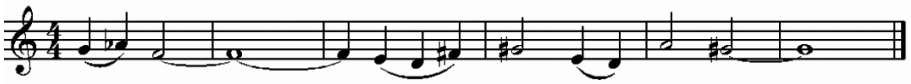
Evoluciones I, que según Iturriaga tiene una imaginativa factura orquestal e intensidad expresiva.

Pinilla no era un serialista estricto, pero la serie[123] era para él un punto de partida natural para el pensamiento melódico y armónico. En el *Canto para orquesta n.º 1* se puede observar su preferencia por los acordes que incluyen segundas y otros intervalos disonantes (ver 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 cc. 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 $\frac{4}{4}$ y este indicador permanece por veinticinco 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 las cuerdas y el saxofón (ver Ejemplo 11).
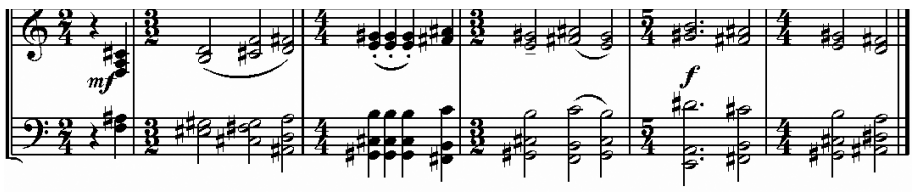
Ejemplo 11: Pinilla, *Canto para orquesta n.º 1*, tema inicial.



largos en el acompañamiento dan claridad y tranquilidad al pasaje.

El material melódico sigue las frases de la canción, todas

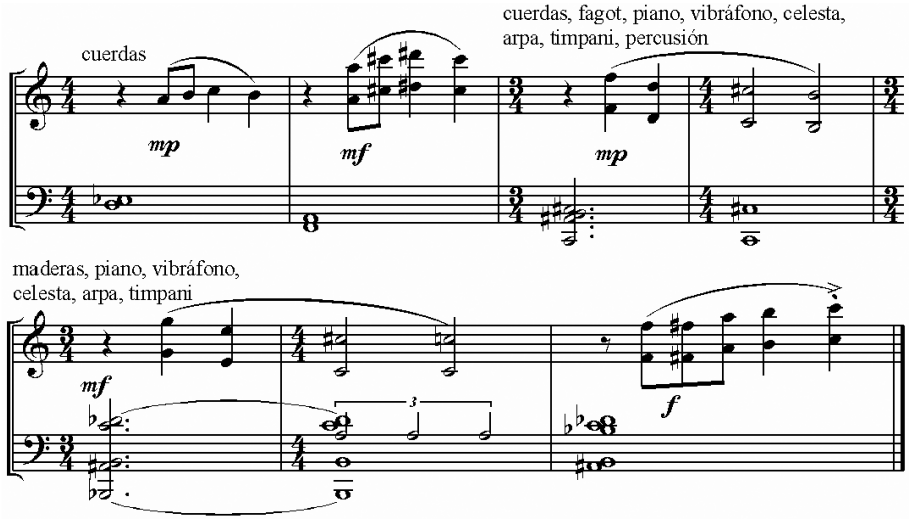
Ejemplo 12: Pinilla, *Canto para orquesta n.º 1*, c. 25: cuerdas.



[123] 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.

variaciones o desarrollos de la primera, contribuyendo esto también a darle unidad y serenidad a la obra (ver Ejemplo 13).

Ejemplo 13: Pinilla, *Canto para orquesta n.º 1*, c. 43.
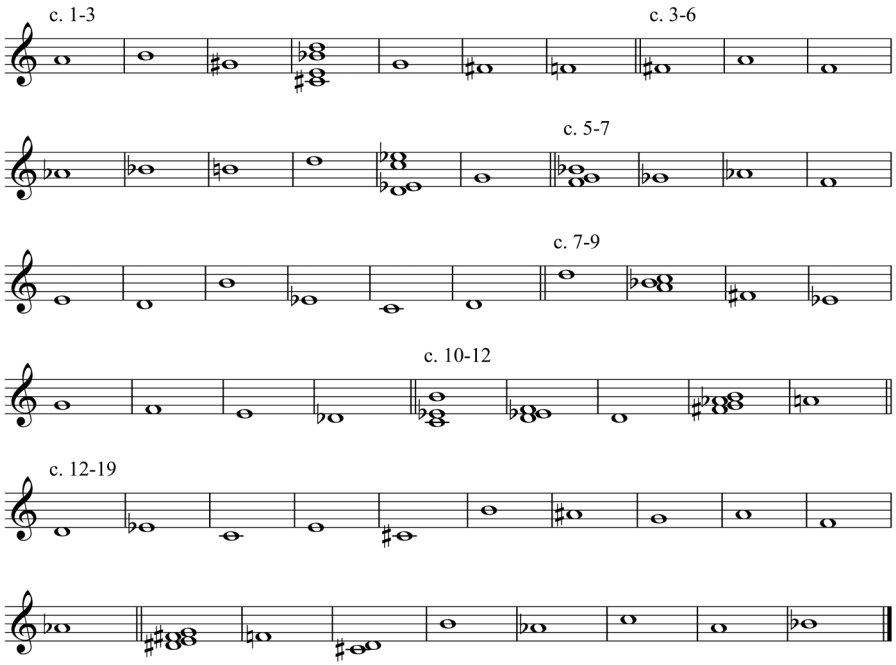


Esta composición es un ejemplo de obra peruana para orquesta que no utiliza elementos de otras músicas locales. El compositor expresa otra su identidad individual, más subjetiva y personal, con el uso del texto propio y empleando un lenguaje musical lírico y delicado.

Enrique Iturriaga: *Vivencias* (cuatro movimientos para orquesta, 1965)

La obra se compone de cuatro secciones cortas y dura en total unos catorce 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 (E. Iturriaga, comunicación personal, enero de 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 diecinueve 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, p. 57) ha construido la matriz de las series que aparecen en los diez primeros compases del primer movimiento.

Ejemplo 14: Iturriaga, *Vivencias*, series.



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*♯*-la-fa-la*♭, o en la penúltima serie: *mi*♭*-do-mi-do*♯. Con frecuencia las notas sucesivas quedan sonando, formando armonías.

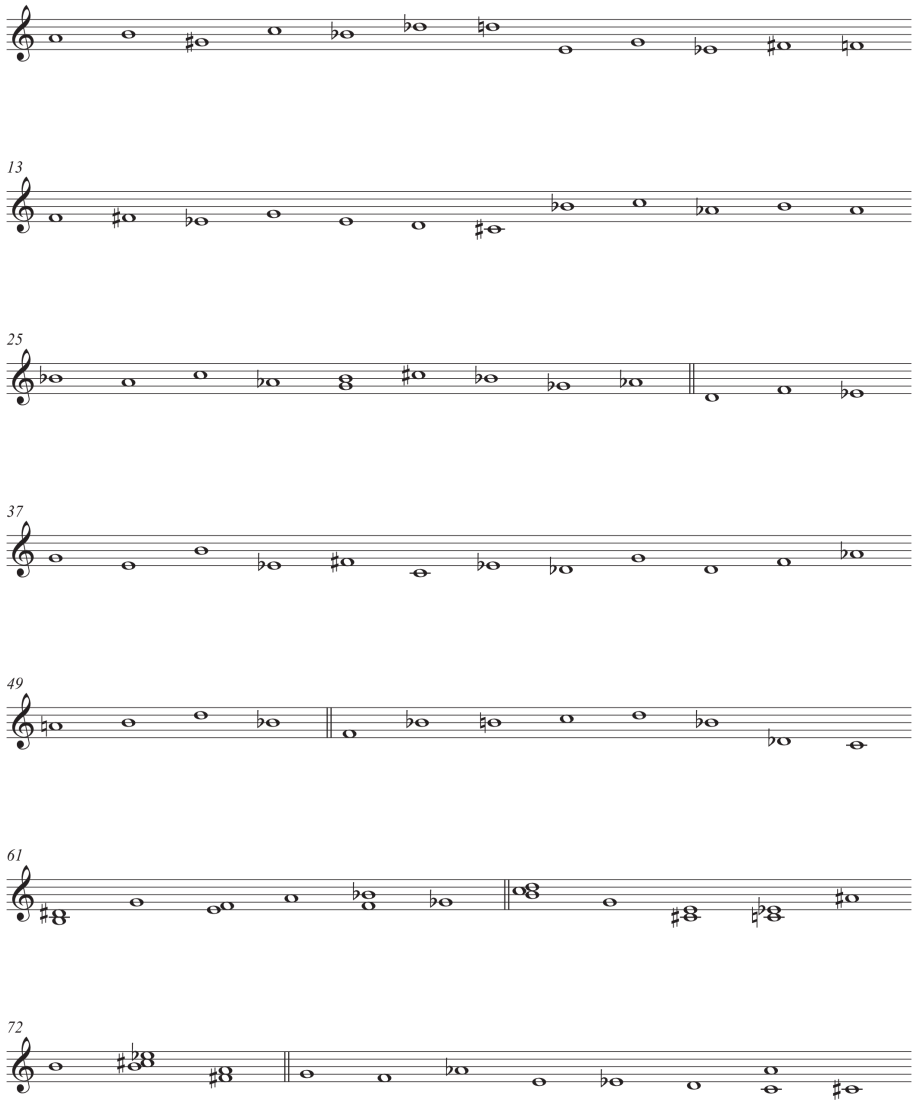
Los demás parámetros también muestran un trabajo en detalle. El *tempo* es lento (♩ = 80), y en el corto movimiento caben cuatro *ritardandi* y a *tempi*. El compás, la dinámica y agógica, así como la articulación de los sonidos cambian constantemente, en cada entrada. En la rítmica se han evitado las 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 bajos en los cc. 8 y 15.

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 chelos, violines, saxofón y clarinete. El inicio es silencioso, tocando los chelos 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 (cc. 1–4) y su forma retrógrada (cc. 5– 7). La serie sufre luego algunas alteraciones menores, como notas faltantes o repetidas (ver Ejemplo 15). Los intervalos 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*♭, *mi*♭*-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 c. 15. Luego se vuelve en *pianissimo* con sordina al tiempo inicial.

Ejemplo 15: Iturriaga, *Vivencias*, II movimiento, series.



Otro motivo diferente empieza en el c. 18. Varios instrumentos tocan grupos 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 grupos empiezan a repetirse; ellos forman juntos una serie cromática:

1 *mi*♭*-fa-fa*♯
2 *do*♯*-re-mi*
3 *sol-si*♭*-do*
4 *sol*♯*-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 *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*♭*-do*, *mi-fa-sol*, *mi*♭*-sol*♭*-la*♭, *do*♯*-re*, *la-si*♭*-si-do-do*♯*-re*.

En el cuarto movimiento las cuerdas han sido divididas en nueve voces distintas. Dicho movimiento empieza con un largo y silencioso *cluster* cromático de *la*♭ a *fa*♯, en el cual participan los chelos y las violas en trémolo y las flautas (*sol*6). Los siguientes compases marcados *tempo* (cc. 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, *glissandi* y vibrato de un cuarto 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.

En los cc. 10–23 (♩ = 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*♭*-sol*♭*-fa-la-si-sol*♯*-do-si*♭*-do*♯*-re*; el chelo 2 *re-mi-sol-mi*♭*-sol*♭*-fa-la-si-sol*♯*-do-si*♭*-do*♯, es decir, la serie anterior, pero comenzando desde la última nota y siguiendo por el principio hasta la penúltima; el tercer chelo *sol*♭*-fa-la-si-sol*♯*-do-si*♭*-do*♯*-re-mi-sol-mi*♭, es decir, una vez más, 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 c. 23.

En el c. 24 (♩ = 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 de manera constante. 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 c. 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, por lo usual, 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, p. 22).

Celso Garrido-Lecca: *Elegía a Machu Picchu* (1965)

La obra fue un encargo del director Hermann Scherchen, a quien está dedicada, y se estrenó 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, timbales, arpa y cuerdas. La obra[124] tiene como epígrafe un poema de Martín Adán, del poemario *La mano desasida*[125] y se despliega en un solo movimiento de 104 compases. El tiempo inicial (♩ = *ca.* 52) está escrito en $\frac{4}{4}$, al cual se le añaden, cada cierto número de compases, uno a tres compases en $\frac{3}{4}$ o en $\frac{5}{4}$. La segunda gran sección, de diferente carácter (♩. = *ca.* 60), empieza en el
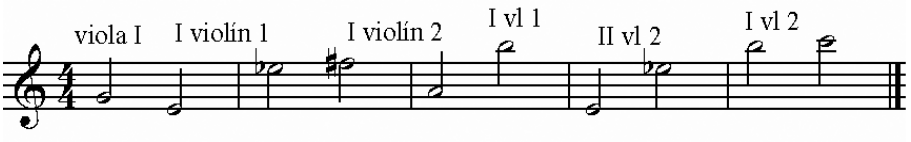
[124] Editada por Abril - ediciones musicales. Lima, 2001.

[125] ¡Exactitud sublime! / ¡Expresión tremenda! / ¡Existir es huir! / ¡No eres nada si te quedas! / ¡Machu Picchu, si lo discurro, 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!

c. 39 y su métrica principal es de 𝄋, al cual se le agregan algunos compases en 𝄋. La sección final regresa tanto al tiempo como al compás iniciales desde el c. 82.

Los primeros dieciochos 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 entretejidas de la siguiente manera: los instrumentos van entrando poco a poco, pero usualmente con una nota que ya se encuentra sonando en otra voz, traslapando los turnos. Las armonías se forman de igual manera. Por otro lado, destacando ciertos sonidos con acentos y tratamiento dinámico se logra distinguir una línea melódica que viaja de una voz a otra (ver 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*[126] como en los vientos (sordino, *frullato*, *cuivré*[127]) y el arpa. En el ejemplo 17 se ve el inicio de la obra, en el cual la nota inicial del violín 2 (*mi*^{4}) 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 *la*^{4} 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.
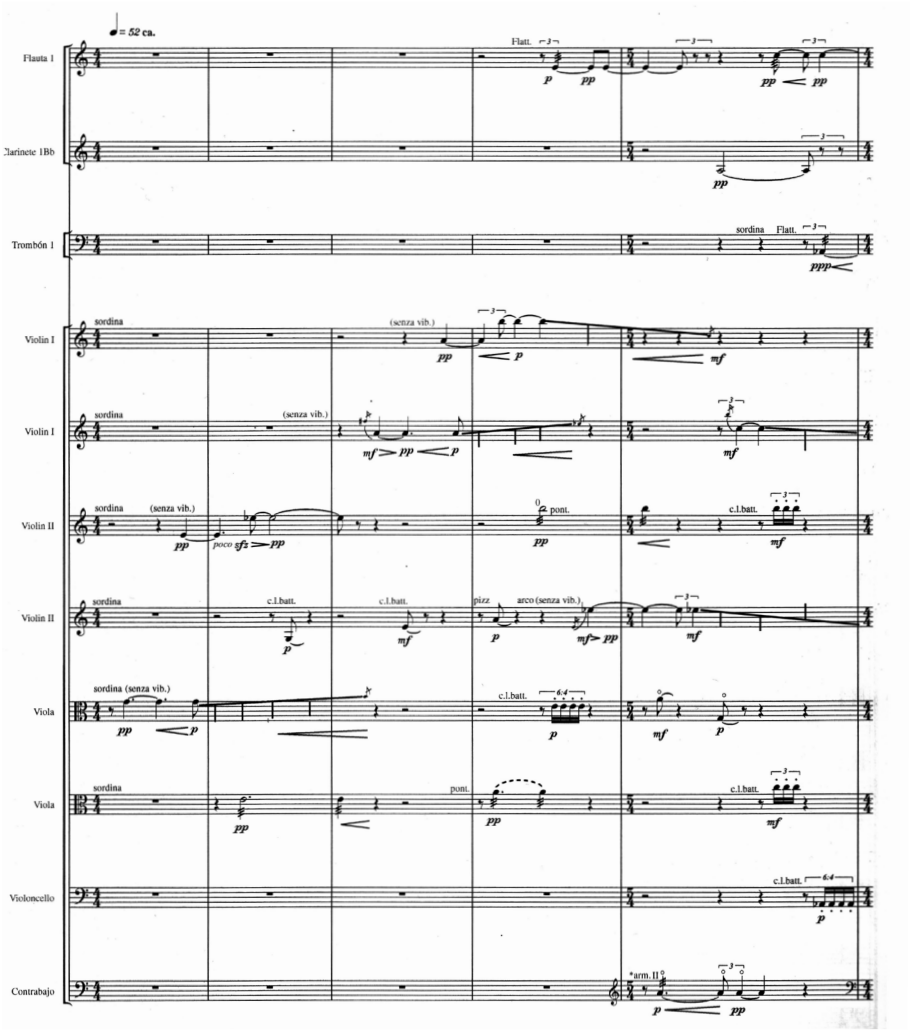
Las apoyaturas son un elemento melódico y expresivo importante, encontrándose apoyaturas inferiores y superiores y de una o dos notas; los intervalos pueden variar desde una segunda hasta una novena (ver Ejemplos 21, 22). Otro rasgo importante es el uso de *glissandi*, que le da flexibilidad temporal y espacial a la música y funciona también armónicamente. En el ejemplo 18 se presenta la primera aparición de

126 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.
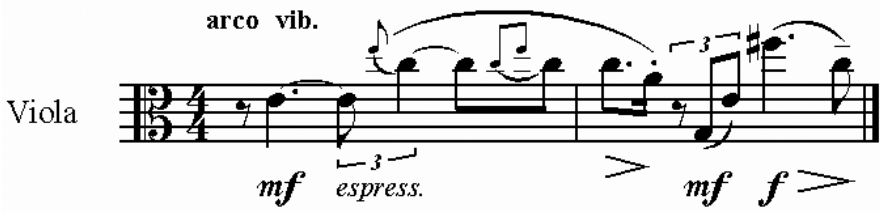
127 Sonido forzado y metálico.

una melodía completa en el c. 6, que se repite en el c. 12 en el clarinete y en los cc. 14–15 en el piccolo.

Ejemplo 17: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, inicio.



Ejemplo 18: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, c. 6: violas.
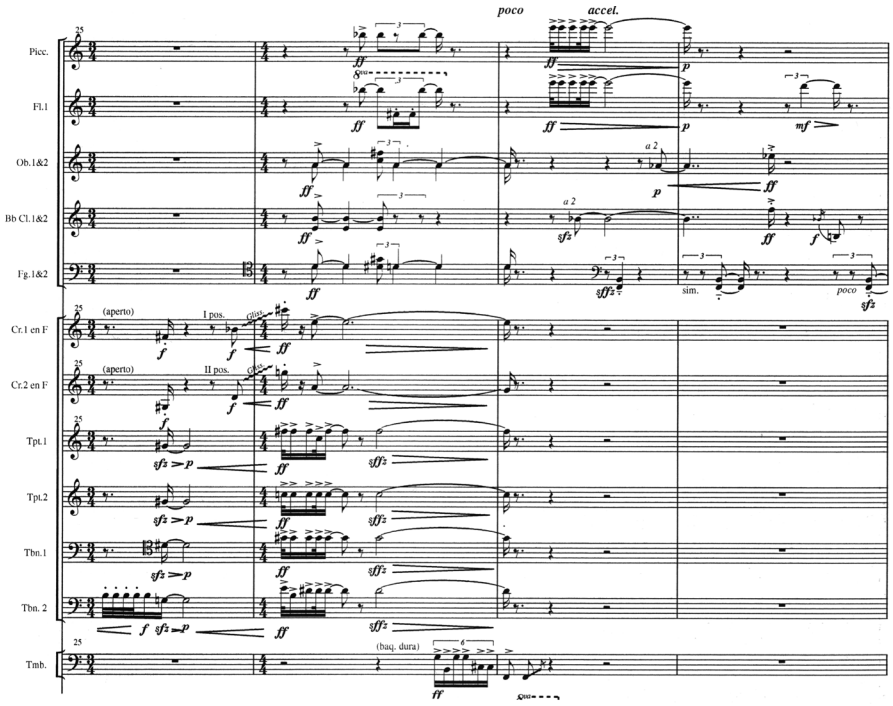


En la obra, el compositor utiliza motivos melódicos expresivos y no evita las notas repetidas. Las armonías se producen mediante acordes en campos sonoros, *clusters* y mediante la técnica de traslapar sonidos descrita anteriormente. Las tensiones crecen mediante varios medios: la orquestación (por ejemplo, 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 (cc. 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 cc. 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 (ver 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 *soli* melódicos desde el c. 44, y motivos que pasan de un instrumento a otro (ver Ejemplo 21).
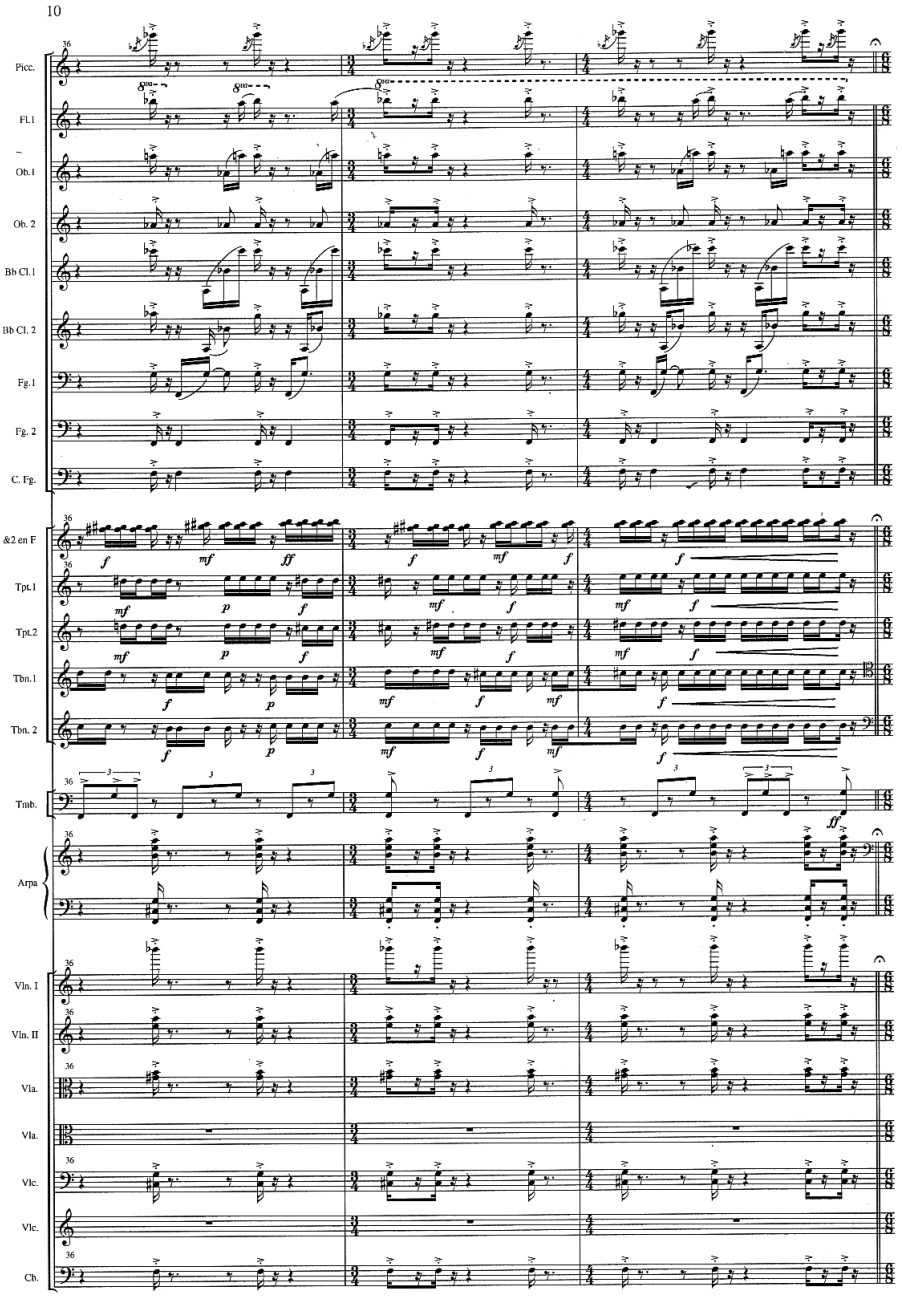
Los clímax de esta parte central de la obra son dos momentos *pesante* en los cc. 71–75, después de los cuales se regresa a una dinámica más suave y una textura menos densa, bajando mediante un *rallentando* al tempo inicial. El *Tempo I* empieza en el c. 82 con *glissandi* del timbal y sonidos cortos del trombón, apoyaturas descendentes en las maderas y *glissandi* 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 (ver 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.
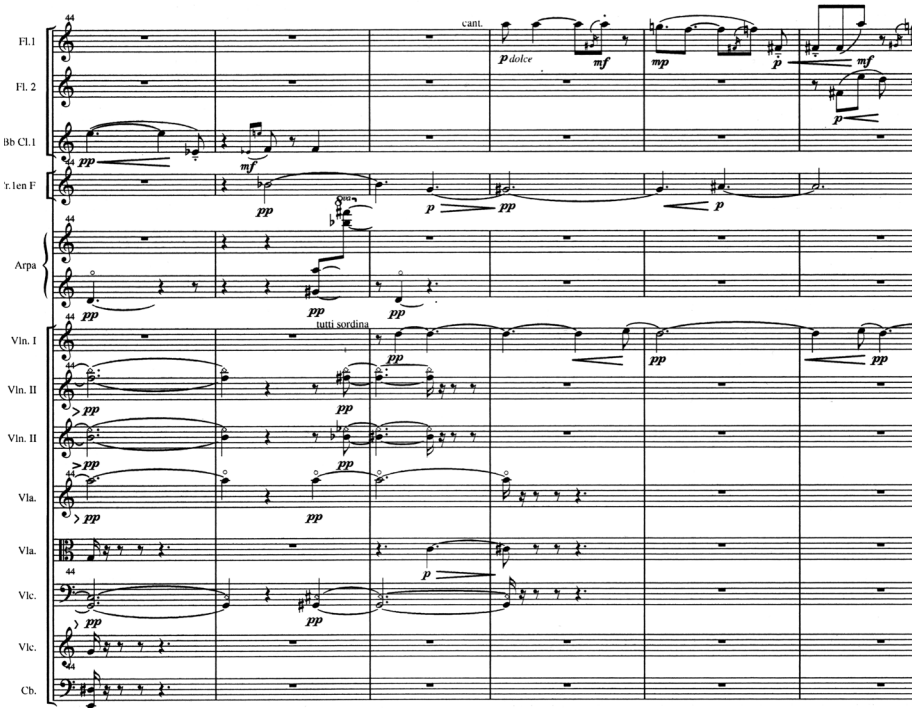


Tello (2001, p. 25) considera, en su análisis de *Antaras* de Garrido-Lecca, que uno de los méritos de la obra es la habilidad del compositor para acumular tensiones que influyen en la forma de la obra, tal como lo hace en la *Elegía a Machu Picchu*. El contraste de texturas y masas y el uso de *clusters* 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 (J. Orrego-Salas, 1980, p. 191, citado en Tello, 2001, p. 25).
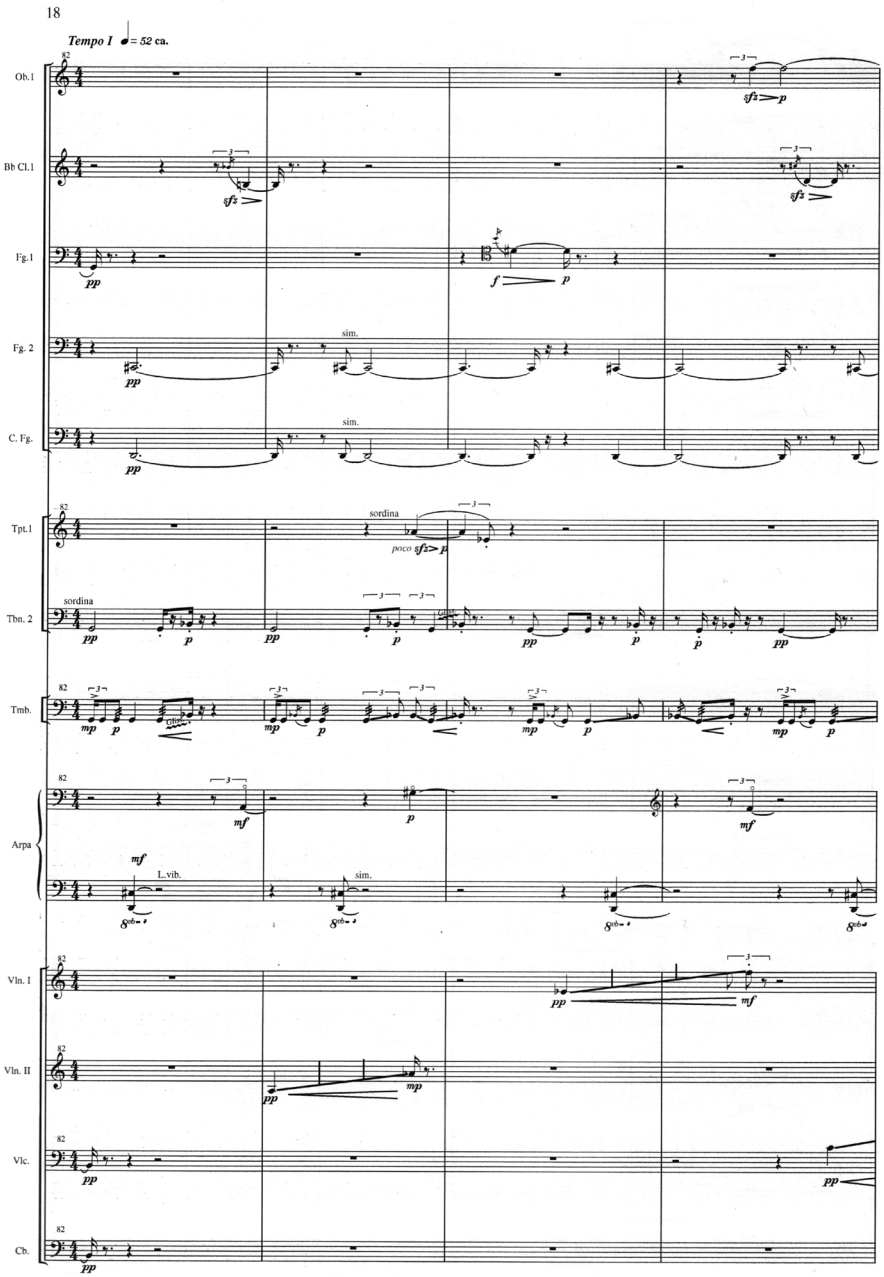
Ejemplo 20: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu,* c. 36.
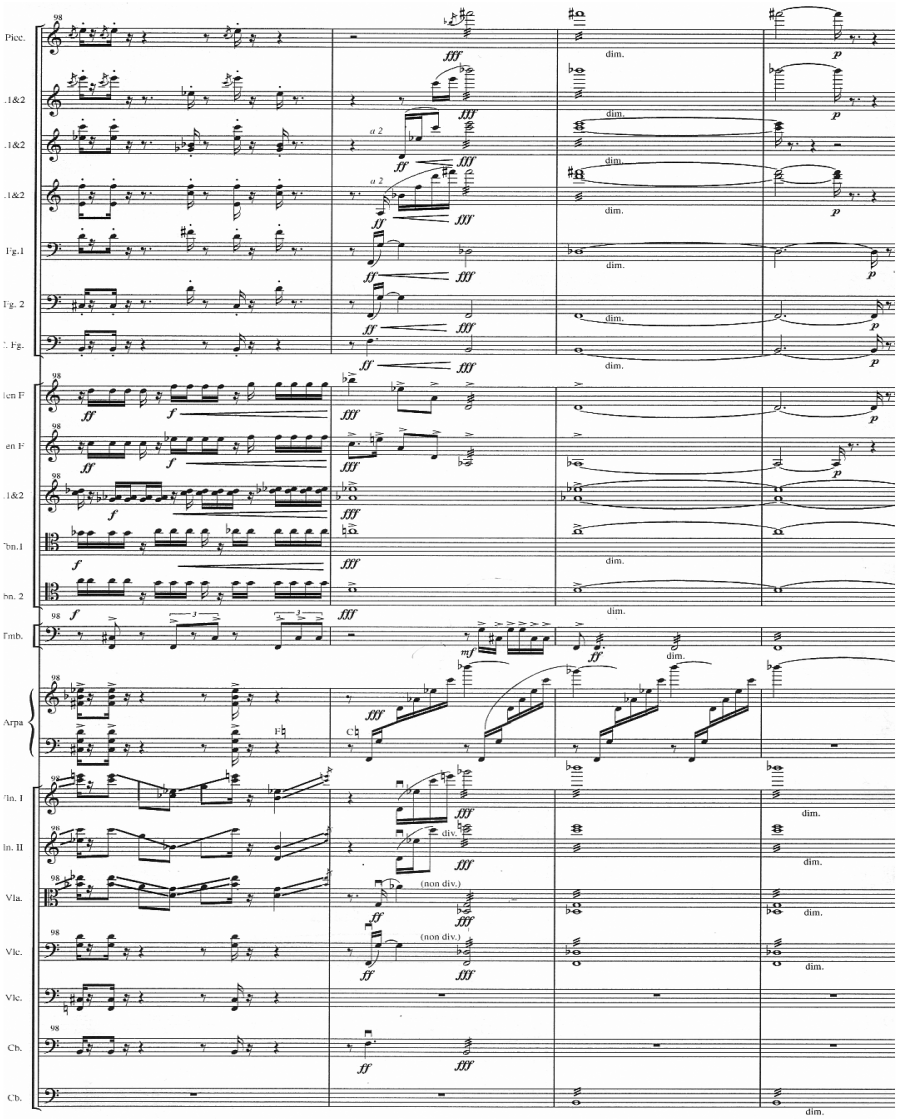


Ejemplo 21: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, c. 44.



Ejemplo 22: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, c. 82.



Ejemplo 23: Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*, cc. 98–101.

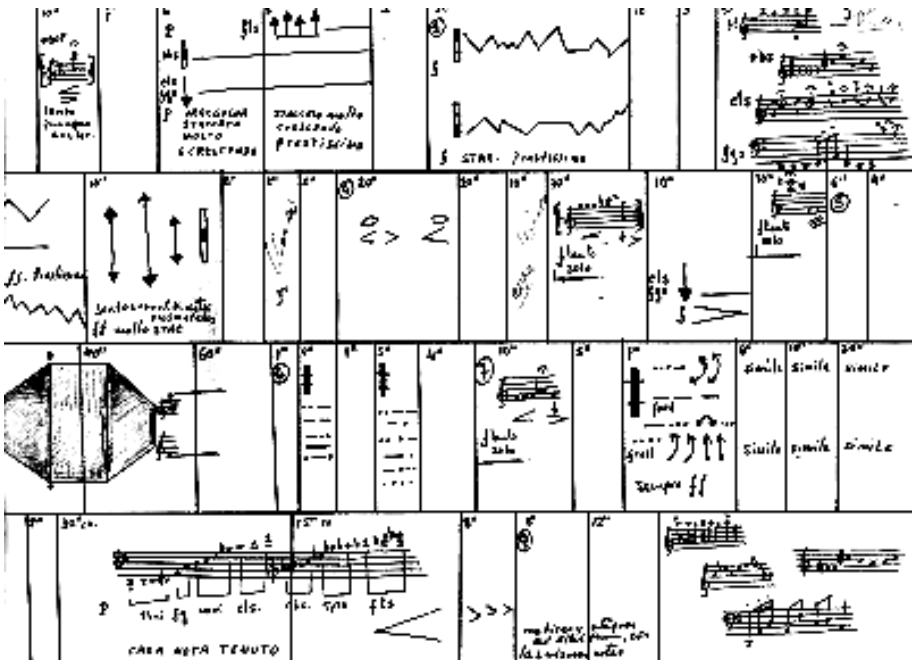


Leopoldo La Rosa: *Andes 1969* (1969)

Esta es una obra con elementos de notación gráfica y aleatoria. El compositor afirma sobre ella:

> *Andes 1969*: "Es una partitura compuesta por dibujos, se me ocurrió una vez que fui a dirigir a La Paz y pasé por Los Andes. Entonces se me ocurrió hacer una obra así y cada músico tiene enfrente un diseño de cerros. Entonces cada músico sube, baja, sube un poquito, baja y al unirse todos estos subes y bajas se crea una sonoridad increíblemente hermosa". La obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional, teniendo como director al propio La Rosa. No será su única audacia frente a la Sinfónica, La Rosa estrenó muchas obras contemporáneas, entre ellas de algunos peruanos donde cabe destacar *Responso para un Karabotas* de Edgar Valcárcel y *Concierto para platillos y orquesta* de Adolfo Polack. (Alvarado, 2012, p. 49)

Ejemplo 24: La Rosa, *Andes 1969*.



En la partitura se ven los nuevos recursos que La Rosa utilizaba en esta obra. Cada "caja" tiene marcada una duración en segundos; esta es una forma nueva de tratar el tiempo en la composición. Además de los *tempi* se indica qué instrumentos deben participar. En algunas de las cajas se

incluyen notas que los músicos deben tocar, en otras, simplemente se dibuja el perfil de la línea musical y el músico puede elegir qué notas utiliza para realizarlo. A veces se indica la dirección (hacia arriba o abajo, con flechas) y solamente la dinámica, es decir, el volumen y sus cambios. En la última caja abajo a la derecha se ve un motivo que se ha escrito con ritmo, mientras que las otras notas están indicadas solamente en su altura en el pentagrama, sin ritmo definido. La figura oscura de la izquierda grafica una textura que va creciendo, se mantiene un tiempo y luego vuelve a bajar.

Edgar Valcárcel: *Checán II* (1970)

La obra es parte de una serie a la que pertenecen seis composiciones del mismo nombre, para diversos conformaciones instrumentales o vocales, 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 título, 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* está 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 ritual, casi religioso, 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, p. 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 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 (E. Valcárcel, comunicación personal, 14 de mayo de 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 el aletorismo relativo o controlado, y en algunos momentos la notación gráfica. Valcárcel utiliza grupetos cromáticos rápidos, *glissandi*, 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, que comprende las letras D-I y la tercera, las letras J-M. En la Tabla 4 se observa 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 *glissandi*. Desde J, otra vez se vuelve al ritmo medido y a los saltos.

Tabla 4
Valcárcel, Checán II, *estructura formal*
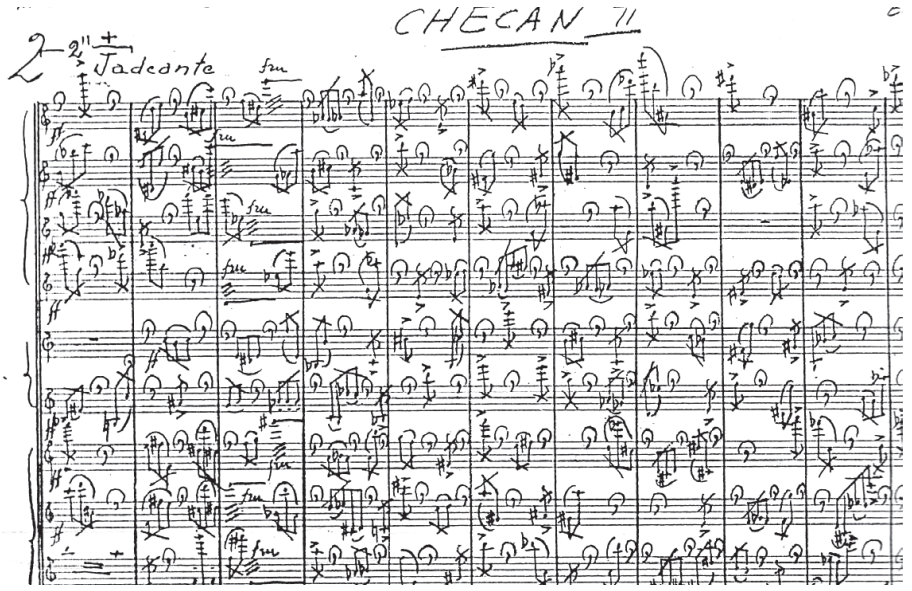
Sección	Nombre o calificativo	Compás y/o duración	Dinámica	Textura	cc.
Introducción	*jadeante*	c.=2”	***ff***	*Tutti*, figuras cortas rápidas y silencios, campo sonoro	12
Letra A	Sigue como el anterior	Sigue como el anterior	Sigue como el anterior	Sigue como el anterior	12
B	*Estático*, *meno*, alternando con *violento*	*sempre* 2”, *violento* 1”, a *tempo* 2”	***ppp***, secciones *violento* ***fff***	Secciones ***fff*** *tutti*; secciones ***ppp*** cuerdas, arpa, flexatón, vibrafón, celesta, trombón	12
C	sigue	sigue	sigue	último *violento*, sólo vientos	12
D	*Calmo e molto espressivo*	$\frac{2}{4}$	***ppp***	Instrumentos entran poco a poco, notas largas o repetidas rápidamente, campo ondulante, trinos, *glissandi*, sordina	16
E	sigue	sigue $\frac{2}{4}$	***pp*** - ***mp***, *crescendos* y *diminuendos*	Flautas, luego vibráfono, después cornos y trombones, notas largas	16

Sección	Nombre o calificativo	Compás y/o duración	Dinámica	Textura	cc.
F	*Delicatissimo*	$\frac{3}{4}$	***pp***, chelo con sordina, *molto espressivo e vibrato*	chelo + percusión (celesta, glockenspiel, arpa, vibráfono) + fagot y trompeta acompañando	16
G	*Cadenza*	Notación gráfica	***pp*** *crescendo poco a poco a* ***ff***	Vientos y cuerdas ondulando, *glissandi* hacia arriba y abajo, pequeño tambor	*ca.* 40”
H	-	Notación gráfica	***pp*** súbito	Campo de cuerdas y vientos,crecen y decrecen por turnos, al centro ***fff*** de percusión	*ca.* 40”
I	-	Notación gráfica	***fff*** - ***pp*** - ***fff*** - ***pp***	Campo ”vibrante” de vientos + percusión, arpa y violín ***fff*** / 1 flauta, 1 clarinete, 1 viola ***pp***	*ca.* 40”
J	*Allegro ma non tanto*	$\frac{2}{4}$	***p***	Maderas, cuerdas poco a poco, percusión poco a poco; chelos *molto espressivo*, *crescendo*	12
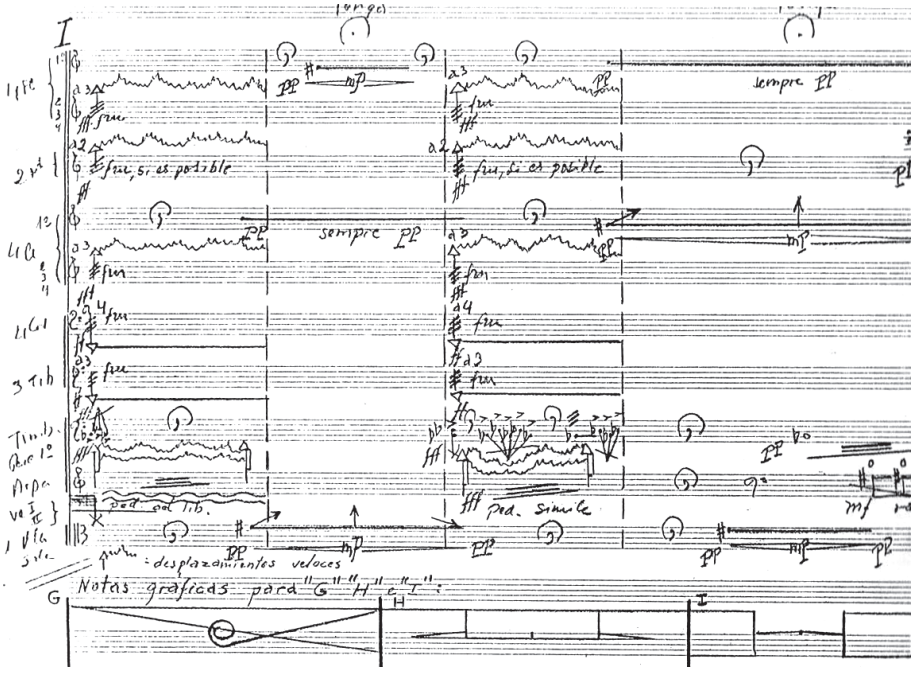
Sección	Nombre o calificativo	Compás y/o duración	Dinámica	Textura	cc.
K	Sigue	Sigue	*mf cresc* al *ff*, dos subidas con fuerza (percusión y metales)	Cuerdas como al inicio; dos grandes subidas de los metales; *clusters* en las maderas; percusión *piatti*, tamtam, tambor	12
L	Sigue	Sigue	*ff - fff crescendo*	*Clusters* en maderas y metales, campo sonoro en las cuerdas formado por figuras cortas, trémolo en la percusión	12
M	Sigue	Sigue	*f - crescendo*	Por grupos, figuras cortas, *ostinato* hasta el *tutti* final, *glissando* final	12

En la obra alternan secciones en las cuales las notas han sido escritas 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 aleatorismo controlado. 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 25 se ven fragmentos del inicio de la obra y de la sección central.

Ejemplo 25: E. Valcárcel, *Checán II*, inicio.



Ejemplo 26: Valcárcel, *Checán II*, sección I.



Checán II ejemplifica un caso de apropiación conceptual: si bien son asimilados algunos elementos musicales de la música andina, como los intervalos 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 y las técnicas utilizadas, sin embargo, nos remiten al estilo modernista y a las conexiones internacionales de Valcárcel (ver Ejemplo 26).

Francisco Pulgar Vidal: cantata *Apu Inqa* (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 Inqa Atahuallpaman*, 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 sonoros de la orquesta (F. Pulgar Vidal, comunicación personal, 2003). El compositor afirma que escribió la obra en poco tiempo y sin mucho esfuerzo, aunque luego la tuviera que recortar (Vásquez y Martínez, 2000d).

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. (Vásquez y Martínez, 2000d, p. 6)

Esta obra presenta un matiz político por el 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 quince partes correspondientes a secciones del texto, las que se ejecutan sin interrupciones, con un tratamiento vocal básicamente silábico y los ritmos de las partes vocales provienen mayormente de la prosodia,
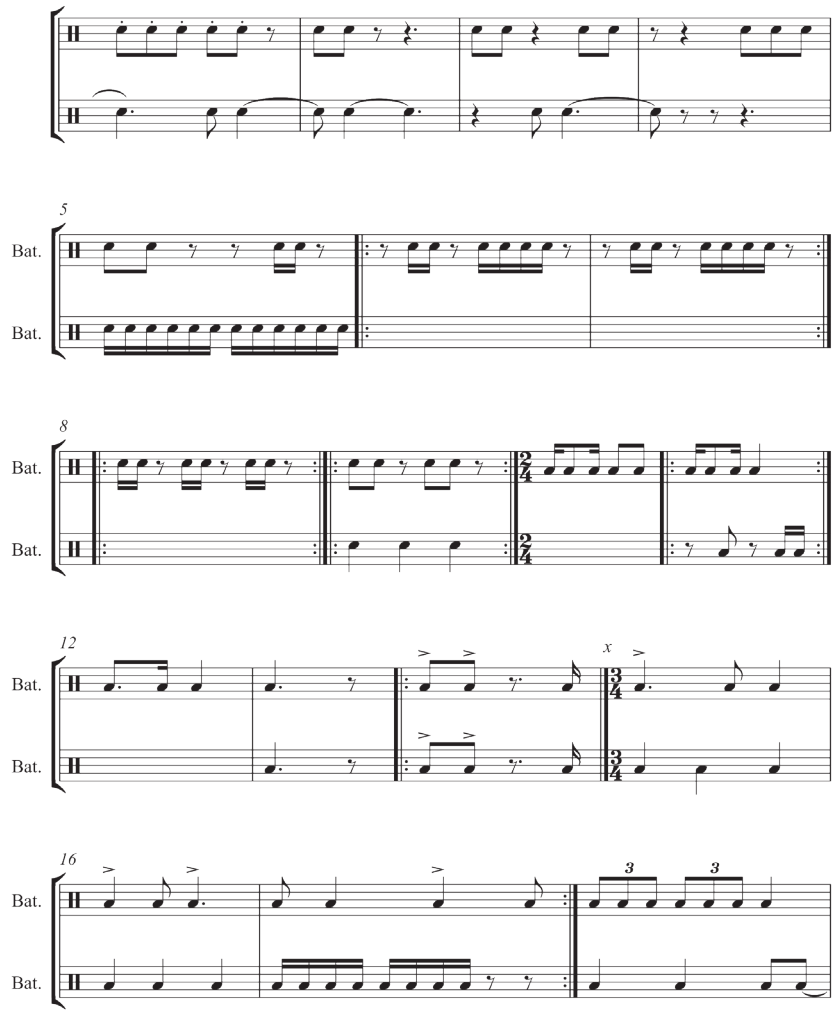
asegurando su comprensión. También el uso de la orquesta es de una sencillez que se adecua al propósito de destacar el trágico drama de los acontecimientos narrados por el texto. En esta obra, sin ser simplista, la escritura no se basa en detalles, sino en planos y masas mayores. La orquestación incluye 2+1,2,2,2–4,2,3,1, 4 percusionistas y cuerdas. Dura alrededor de 48 minutos, y está dedicada a Javier, hermano mayor del compositor.

El pulso es generalmente regular. Al igual que en la sinfonía *Chulpas*, en el tratamiento rítmico de la obra destaca el uso de masas en unísono rítmico, los *ostinati* 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, crea un efecto inquietante y a la vez muy expresivo.
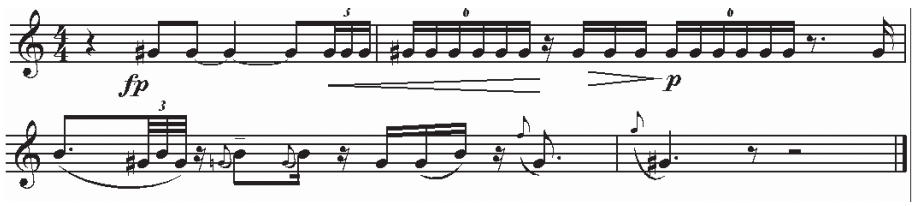
En esta cantata, los elementos de la música académica constituyen el medio para expresar el mensaje del texto, que tiene un aspecto histórico, pero también étnico y social. De esta manera continúa la línea iniciada por obras como *El cóndor pasa* de Daniel Alomía Robles o *Canto coral a Túpac Amaru II* 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 (ver Ejemplo 31). 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 (ver Ejemplo 32). En varias ocasiones se utilizan apoyaturas, características también de la música andina: en el ejemplo 28 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*, *glissandi* 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 27: Figuras rítmicas utilizadas en la Cantata *Apu Inqa* de Francisco Pulgar Vidal.
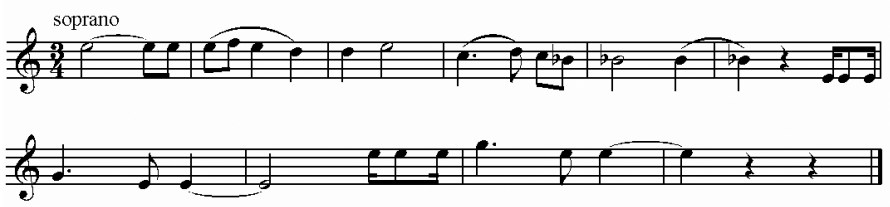


Ejemplo 28: Pulgar Vidal, Cantata *Apu Inqa*, melodía de una sola nota, flauta, c. 11.



Las melodías más cantables, con un ámbito menor e intervalos de segundas y terceras, son asignadas a la soprano solista (ver Ejemplo 29).

Ejemplo 29: 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 (ver Ejemplo 30).

Ejemplo 30: Pulgar Vidal, Cantata *Apu Inqa,* violines, n. e. 6.



El mundo armónico de la obra se mueve libremente entre el ámbito tonal y una no-tonalidad libre. En gran parte, la base armónica está compuesta por *clusters*, en varias ocasiones "de teclas blancas" o "de teclas negras", y en otras ocasiones *clusters* cromáticos de ámbito variado. Los intervalos preferidos son las segundas menores, pero también se utilizan otro tipo 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 acordes diatónicas y quintas abiertas (ver Ejemplo 31).
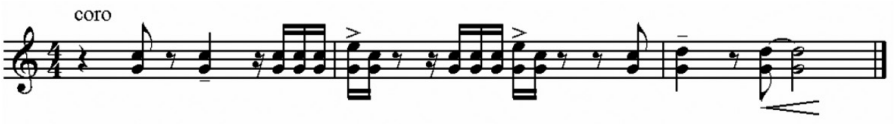
La orquesta tiene el doble papel de acompañar y reforzar al canto o de crear una atmósfera de ambientación o de comentario del texto. Esto se realiza mediante diversas técnicas como las descritas a continuación.

- Las cuerdas y el coro interpretan unísonos melódicos y rítmicos acompañados 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, *col legno battuto* y armónicos), y varios otros lugares.
- Acompañamiento doblando el canto, o mediante acordes, *pizzicati*, síncopas o notas largas.
- *Ostinati* 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 tres compases antes de n. e. 5; n. e. 7; dos compases. antes de n. e. 8 y todo el resto de la sección de n. e. 8; el *Allegro commodo* al inicio de la sección III y el principio de la sección X.

Ejemplo 31: Pulgar Vidal, Cantata *Apu Inqa*, n. e. 4, *Più vivo*.



Walter Casas: *Anta karana* para órgano eléctrico y cuerdas (1972)

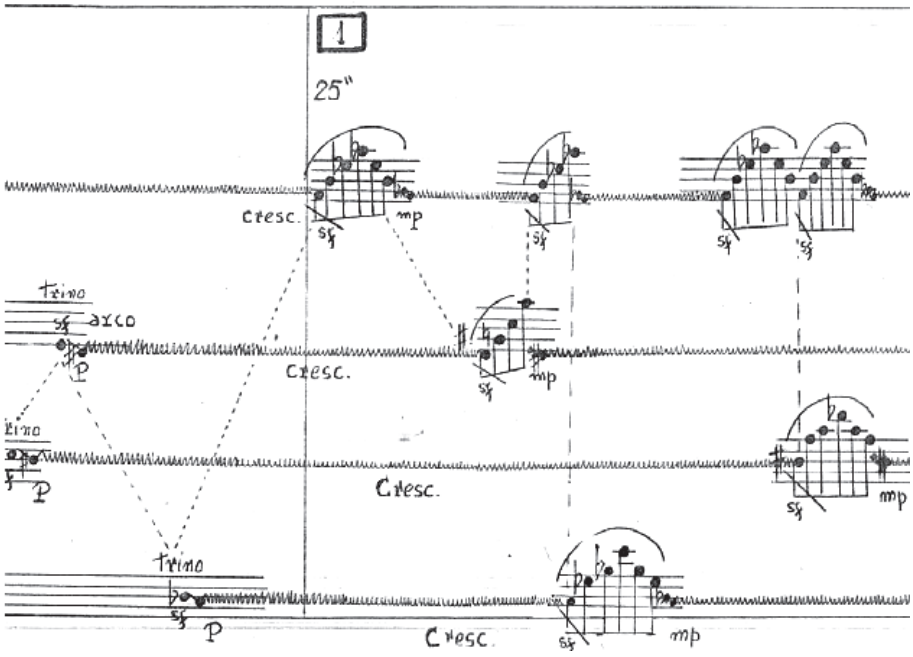
El instrumento solista (órgano Hammond) es una elección interesante, por su color característico y por no pertenecer a la orquesta sinfónica. Mediante este instrumento, el compositor incorpora sonidos electrónicos sin tener que recurrir a equipos y laboratorios fuera del alcance de los músicos de la 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. El aleatorismo 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, *glissandi*, etc. El órgano tiene marcados pasajes para tocar con la palma, con la uña o con el antebrazo, diferentes *clusters*, trinos, trémolos, etc. (ver Ejemplos 32 y 33).

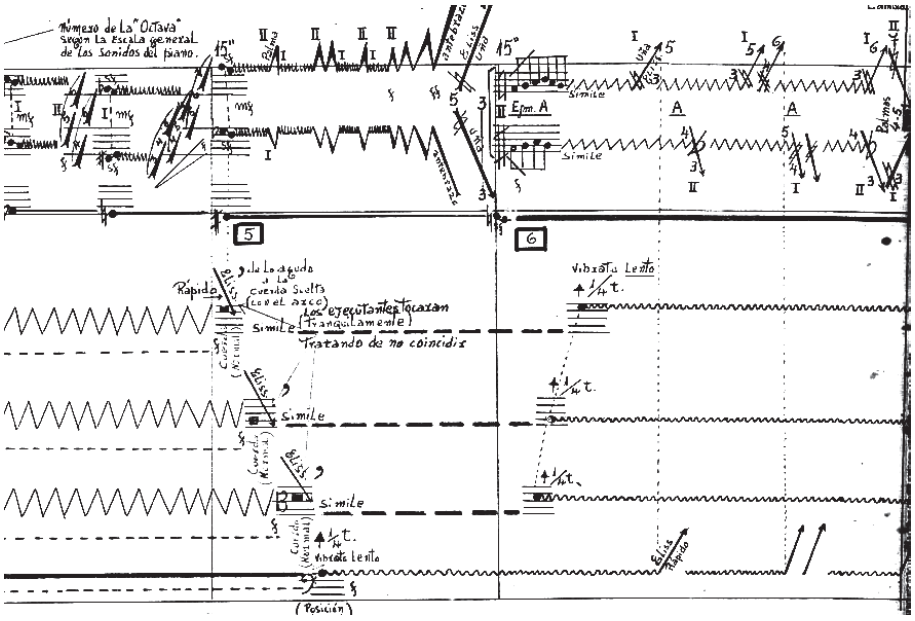
Esta obra es un ejemplo de música cuyo punto de partida ya no es la tradición tonal, ni siquiera la dodecafónica o serial, sino una búsqueda de sonoridades que parten principalmente de elementos de color, timbre, dinámica y agógica, y no de elementos melódicos, armónicos o rítmicos, que pasan a un segundo plano. Más que puntillista, su estilo se podría definir, por un lado, por masas sonoras formadas por *clusters*, *glissandi*, trinos y trémolos y, por otro, por el colorismo.

Ejemplo 32: Casas, *Anta karana*.



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 ejecutarse con regularidad y ser grabada para apreciarla en su justa dimensión.

Ejemplo 33: Casas, *Anta karana,* n. e. 5 y 6.



9.

Pluralismo
1976–1991

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 crear 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 Iannis Xenakis, Vinko Globokar y Luigi Nono, entre otros (Vogt, 1982, p. 93). En los laboratorios del IRCAM recibieron entrenamiento y crearon obras electrónicas o mixtas de 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 *ex profeso* 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 sólo 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, p. 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, p. 238), se viven 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, p. 5). El término es amplio y tiene muchos significados, entre otras cosas por sus diversas

asociaciones al modernismo. El posmodernismo implica una crítica a éste, 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, 2001).

Heiniö (1988, p. 12) considera el posmodernismo como una reacción a la tradición musical europea, en particular 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 (p. 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.[128] Según Heiniö (1988, p. 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 como Neue Einfachkeit. Heiniö no los incluye en el posmodernismo, como tampoco a Cage y a sus seguidores, al minimalismo ni a la "música de meditación" (pp. 11–12). En la música peruana esta tendencia podría estar representada por compositores como Alejandro Bisetti (1932) y Juan Fiege (1937).

Pasler (2001) 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

[128] 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.

por ejemplo en algunas obras de Olga Pozzi Escot, en la serie de obras *El Norte del Sur* de Fernando Fernández, en *Ñacahuasu* 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 incluso 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).

Las características principales del posmodernismo para Heiniö (1988, p. 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 (p. 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 (p. 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 (p. 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 (pp. 14, 20).

La tercera característica del postmodernismo para Heiniö (1988, p. 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 conducir esta narración es una dramaturgia formal en la que las grandes líneas dominan a los detalles y no viceversa. Esta cualidad está ausente en 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.

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 en 1979 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 ENM y la OSN. 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, 2002b). 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 (Coloma Porcari, 2002b):

> Decreto Supremo Nº 17-84-ED del 30 de marzo de 1984:
> "Artículo 22º.- 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 23º.- 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". (p. 11)

La OSN pudo cumplir estas funciones con modestia. La principal causa fue la falta de recursos económicos, que imposibilitó encargar y estrenar obras sin un presupuesto para ello. Meza (1996b, p. 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 los bajos 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 incluso 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" fundado 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 más tarde 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 que desempeñaron 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 Lima[129] 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 recabado mucha 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.[130] 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 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).

---

129 Fundada en 1907.

130 El concepto de posmodernismo se discute el capítulo 2.

En forma paralela a este aumento de estatus 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 eléctrica, el bajo eléctrico y los teclados, además del canto amplificado y de percusión. 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, pp. 271–274). La influencia de la música popular se hizo sentir también en el jazz.[131][121]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, p. 51).[132][22]

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 Susti, 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

131 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" Algendones 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). En los últimos años el grupo ha realizado varias giras internacionales a Argentina, Bolivia, Estados Unidos, Inglaterra y Alemania (https://perujazz.com/acerca-de/).

132 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, pp. 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 (p. 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, p. 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 incluso política contra el sistema (p. 75).

de la costa, sierra o selva (TV Color), o las tradiciones urbanas y andinas (Canto Rodado) (Cornejo, 2002, p. 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 folclor local; y otros que opinaban que el rock en sí era extranjerizante por su origen foráneo (p. 87). 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 conservador 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.

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, pp. 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 (Comunicación personal, 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, 1999g, p. 7). Enrique Iturriaga trabajó en estos años como profesor de composición, análisis y armonía y como director del ex-Conservatorio, entonces ENM (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.

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 en ocasiones de la dodecafonía, 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 (Katusic, 2005).

Aurelio Díaz escribió la *Misa solemne* (1978) y *La danza del supaypa* (s.f.).[133]

Compositores de la Generación del 50

Celso Garrido-Lecca dirigió la ENM entre 1976 y 1979. Según Tello (2001, p. 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 (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) de la UNESCO (p. 10).

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 conderación de la Orden de Mérito Civil en el Grado de Comendador del Gobierno Español y una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de

[133] El *supaypa* es un diablo o demonio en la mitología andina.

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 años 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 buscadas 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, pp. 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, para piano solo y guitarra sola, piezas 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 Schönberg 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, pp. 580–584; 1985, pp. 174–175).

Su obra orquestal del periodo 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 guitarrra 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 formal, armónica y orquestalmente, en su color; dejando de tener un carácter de folclor (C. Garrido-Lecca, comunicación personal, 2003b). 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*,[134] 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 para orquesta 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

135 *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*).

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 (Vásquez y Martínez, 2000b) Tanto esta obra como *Kuntur wachana* se insertan así en la tradición de obras políticas por sus temas de denuncia social.

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 Asato. Pulgar Vidal compuso en este lapso, además de esta sinfonía, el huayno sinfónico *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 n.° 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 ENM 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 OSN 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 OSN (1979–1984) y director de la ENM (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, 1998a, p. 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, 1998a, pp. 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 (p. 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 (Valcárcel, 1998a, pp. 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*[135] (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 n.º 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 Vera[136] 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, basando su trabajo en la pentafonía. 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).

Compositores de los 60 y Generación del 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 y Concierto ornamentales* para orquesta (1981). Sus obras posteriores se relacionan con su primer período,

135 Pinilla ha escrito breves análisis del concierto para piano y orquesta, *Checán II* y *Karabotasat cutintapata* (Pinilla, 1980, pp. 597–601).

136 Por ejemplo, en su obra orquestal *Apocalipsis*, sin fecha, que suponemos escrita en este período.

como el ballet *Huatyacur*i (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. En 1987 emigró a Italia y en la actualidad vive en Suiza (Pinilla, 1985, p. 197; Bassi, s.a.; Padilla, 1998, p. 238).

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 de manera radical 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, p. 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. Tal vez 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 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, p. 239). La producción de Casas ha sido poco interpretada luego de la década de 1970.

Aurelio Tello emigró en 1982 a México, donde trabajó como coordinador de investigaciones musicológicas del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM) y como su subdirector en 1988. También fue subdirector de la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA (1990). Tello investigó la música colonial mexicana, con particular énfasis en la recuperación del archivo musical de la catedral de Oaxaca y ha publicado varios libros y artículos al respecto. También investigó otros temas musicales mexicanos, peruanos y latinoamericanos. Entre 1988 y 1991 fue colaborador de "México en la Cultura", suplemento cultural de *Siempre!*. Ha dado numerosas conferencias sobre la música mexicana y latinoamericana y ejercido la docencia en varias instituciones. Además de su notable trabajo como musicólogo, fue director huésped, desde 1986, del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes de México, con el que

ha estrenado numerosas obras contemporáneas, y, desde 1989, director de la Capilla Virreinal de la Nueva España, con la que ha realizado una importante labor de difusión del repertorio colonial americano. Como compositor participó en numerosos festivales, talleres y otros eventos similares en Perú, México, Colombia y Brasil. 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).[137] Recibió la mención honorífica en el Concurso de Obras Polifónicas Ciudad Ibagué en Colombia (1983) y el primer lugar en el concurso de obras corales del Banco Central de Reserva del Perú (1987) (Pareyón, 2007, pp. 1020–1021).

Padilla (1998, p. 238) encuentra en la obra de Tello una progresión continua más que cambios estilísticos. Junto a Sosaya y Campos, Tello representó, en opinión de Padilla, la continuación de la estética modernista. Su trabajo ha seguido una trayectoria propia que explora varias posibilidades. El compositor (Tello, 2022, p. 108) afirma sobre su trabajo compositivo: "Desde que en 1988 compuse *Jaray Arawi* para trío de flautas y cuarteto de cuerdas, di origen a una serie de obras basadas en un set de notas específicas (*fa, la, mi, si, la*) organizadas a través del uso de la serie de Fibonacci." En la sección de ejemplos se analizará con más detalle su manera de utilizar este conjunto de alturas.

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, del grupo instrumental Itinerantes y del Quinteto vocal Tawayra. Tarnawiecki explora en su música la improvisación libre y la fusión entre el jazz, la música académica y la tradicional (Tello, 2002, p. 175).

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. Luis David Aguilar, considerado por Tello (1984) uno de los cinco compositores de su generación que hizo posible la continuidad

137 *Dansaq III*, para orquesta de cuerdas, https://www.youtube.com/watch?v=o1za9kjuQgA&t=41s deriva del cuarteto *Dansaq II* que se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=Nlto16a6MgY basadas en un tema de la danza de tijeras.

de la composición en el Perú junto a Casas, Asato, Tello y Tarnawiecki, había ingresado en 1975 al Instituto Nacional de Teleducación, lo cual le permitió diversificar su producción musical al campo de la música para cine y televisión,[138] convirtiéndose en uno de los más importantes compositores de esta especialidad. De estas obras, la partitura de *El viento del Ayahuasca* (1983) para la película dirigida por Nora de Izcue incluye orquesta, coro y piano.

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, p. 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 CNM. 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 "Manongo" 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 Algendones, también percusionista, en su Taller Libre de Creación Musical. Entre sus obras están *Paisajes sonoros* y *Nocturno* (Pinilla, 1985, pp. 199–200). Es integrante fundador de Perujazz.

Omar Aramayo (1947) es periodista, poeta, compositor e intérprete de instrumentos autóctonos puneños. Ha compuesto música para cine

[138] Extractos de algunas de sus partituras para cine se pueden oír en https://www.youtube.com/watch?v=wdyznKHzN_4.

(*Los perros hambrientos* de Luis Figueroa entre otras) además de colaborar con Mujica y Ruiz del Pozo en *Nocturno* (Pinilla, 1985, pp. 199–200).

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 CNM 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, p. 200; Padilla, 1998, p. 238). José Sosaya escribió tres obras para orquesta: *Lloc*, *Coral* y *Texturas* (1990–1991). Luego no compuso por muchos años más para el medio orquestal, decisión motivada principalmente por las limitaciones materiales que la música orquestal enfrentaba en el Perú. En un momento decidió dedicarse más que nada 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 Foro 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 CNM de Lima en 1984 (Sociedad Filarmónica, 2002, p. 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 (p. 9).

Según Padilla (1998, p. 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, pero sin utilizar recursos como citas o pentatonía, mediante ritmos sincopados y acentuaciones, hemiolas y manteniendo un centro tonal.

Figura 45
Jose Sosaya (izq.) y José Carlos Campos (dcha.)





Nota. José Sosaya, archivo personal. José Carlos Campos, archivo fotográfico UNM.

Rajmil Abraham Fischman Steremberg (Lima, 1956) siguió estudios musicales en el CNM 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 n.° 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 ENM 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 OSN (1991–92), y como investigador y director de orquesta (Oblitas, 2008a).

Sus obras incluyen uso de la tonalidad, la modalidad andina, la politonalidad, la atonalidad y la microtonalidad, y han sido estrenadas por la OSN, la OS 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 cuzqueño **Luis Edmundo Ochoa (1964)**, formado en su ciudad natal y en Brasil, también inició su producción en la década de 1980. Asimismo, se dedica a la dirección coral y compone música popular. Entre sus primeras obras tiene un Concierto para quena y orquesta (1989).

Producción orquestal peruana 1976-1991

Tabla 5
Obras orquestales peruanas 1976–1991

Año	Compositor	Obra
1976	Armando Guevara Ochoa	*Sinfonía Ricardo Palma*
	Enrique Pinilla	*Evoluciones 2*, perc y Orq
1977	Rodolfo Holzmann	*Tientos*
	Aurelio Tello	*La casita bonita*, comedia musical sobre un cuento de Tolstoi
	Edgar Valcárcel	*Karabotasat cutintapata* (El regreso del karabotas), con pf y perc amplificados
		Tres al alba, fl, ob, perc, clv y cu
1978	Armando Guevara Ochoa	Concierto, cor y Orq cu
	Luis Pacheco de Céspedes	*Valses de Lima*, ballet
	Francisco Pulgar Vidal	Segunda sinfonía *Barroco criollo*
1979	Seiji Asato	*Preludio y Ricercare*
	Rodolfo Holzmann	*Égloga para un alma en gloria*
		Sinfonía del Tercer Mundo
		Concierto, pf y Orq
1980	Celso Garrido-Lecca	*Retablos sinfónicos*
	Armando Guevara Ochoa	*Sinfonía Túpac Amaru*
	Edgar Valcárcel	*Antimemorias II*

Año	Compositor	Obra
1981	Seiji Asato	*Segismundo*, ópera
	Alejandro Núñez Allauca	*Concierto ornamental*, Orq
	Edgar Valcárcel	*Hanac Pachap,* Co y Orq
	Teófilo Álvarez	Concertino, guit y Orq
1982	Rodolfo Holzmann	Concierto en *re* vn y Orq
	Miguel Oblitas (1964)	*Adagio molto appassionato*, Orq cu
	Olga Pozzi Escot	Concierto, pf y Orq u Orq ca
	Francisco Pulgar Vidal	*Vallejo*, música para TV, Orq
	Teófilo Álvarez	*El Cid*, suite sinfónica
1983	Seiji Asato	*Martínez de Compañón*, suite sinfónica
	José Carlos Campos (1957)	*Introitus-Elegía*, Orq cu
		Danza rústica
	Celso Garrido-Lecca	*Danzas populares andinas*
	Rodolfo Holzmann	*Binomio sinfónico Isotonium-Politonium*
	José Sosaya (1956)	*Lloc* (revisada en 1999)
	Teófilo Álvarez	*Paisaje (Homenaje a Debussy)*, Orq cu
1984	José Carlos Campos	Preludio
	Rajmil Fischman (1956)	Sinfonía n.° 1
	Celso Garrido-Lecca	*El movimiento y el sueño,* música escénica, para 2 Na, Co, Orq, 3 grp perc y cinta. Texto: Alejandro Romualdo
	Rodolfo Holzmann	Concierto de cámara, 2 vn y Orq cu
		Prolegómenos
	José Sosaya	Coral
	Edgar Valcárcel	Concierto, guit y Orq
1985	Rajmil Fischman	*Adagio*, 18 insts cu
	Miguel Oblitas	*Marcahuasi op.* 22, vn y Orq

Año	Compositor	Obra
1986	Celso Garrido-Lecca	*Pequeña suite peruana*
	Rodolfo Holzmann	*Nomos sinfónico*
		Terreniana y Celestiana, Orq cu
	José Sosaya	*Miniature*
	Douglas Tarnawiecki (1948)	*Paisajes internos*, Co mix y Orq
	Aurelio Tello	*Dansaq III*, Orq cu
1988	Rajmil Fischman	*Magister Ludi*, Orq ca
	Rodolfo Holzmann	*Universitas Nationalis Arequipensis*
	Rafael Moscoso (1963)	*Semejanzas y diferencias,* Orq cu
	Dante Valdez (1964)	*Esperanza Andina*, ópera
1989	Celso Garrido-Lecca	Concierto, vc y Orq
	Luis Antonio Meza	*Rondinelas*, suite *op.* 27
	Luis Edmundo Ochoa (1964)	Concierto para quena y Orq
	Francisco Pulgar Vidal	*Cascay*, wayno sinfónico
	Edgar Valcárcel	*Acora*, concierto n.° 2, cl y Orq
1990	José Carlos Campos	*Fanfarria festiva*
	Celso Garrido-Lecca	Concierto, guit y 4 grp insts
	Rafael Junchaya Gómez	*Himno del Colegio Médico del Perú*, Co y Orq. Texto: Carlos Alberto Seguín
	Edgar Valcárcel	*Zorro zorrito*, cuento sinfónico, homenaje a Prokofiev, Na, Co, zp y Orq

Año	Compositor	Obra
1991	José Carlos Campos	*Danza festiva*, Orq cu
	Rafael Junchaya Gómez	*Sinfonía de cámara* (sinfonía n.° 1), Orq cu y quint vientos
	Miguel Oblitas	*Sinfonía a las pampas de Nasca*, Co y Orq
		Carnaval cajamarquino
		Himno a Nasca, Co, insts nativos y Orq
	Francisco Pulgar Vidal	Concierto, vn y Orq
	José Sosaya	*Texturas*
	Aurelio Tello	*Otro elogio de Falami*, Orq cu

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, Álvarez 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 68 obras para orquesta (con año de composición conocido) de veinte 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 solista. Además, se escribieron siete sinfonías, cinco suites (incluyendo los *Retablos sinfónico*s 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 compusieron 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.

Ejemplos

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 $\frac{2}{4}$ permanece, con pocas excepciones de algunos compases de $\frac{3}{4}$, hasta el final de la obra, y el *tempo* es moderado, empezando en *Lento* (♩ = 54) y cambiando desde el c. 28 a ♩ = 84 hasta el final.

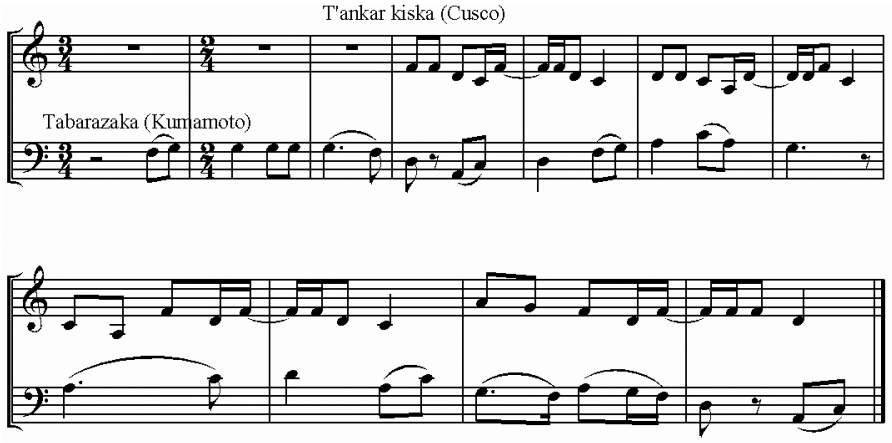
La composición consta de dos partes separadas por un calderón. El *Preludio* se inicia con un largo ascenso, que parte de una nota *fa* larga en los contrabajos, subiendo poco a poco en registro (violonchelos, luego fagot, violas y cornos, clarinete, etcétera) y a la vez en altura: primero sólo una segunda que vuelve a la nota de partida, luego se van añadiendo notas nuevas hasta formar un motivo ascendente pentatónico (*fa-sol-la-do-re,* cc. 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 c. 28. Allí se inicia una bajada de registro, intensidad y altura; sólo el *tempo* (♩ = 84) y la figuración rítmica (semicorcheas) son más rápidos.

La escala pentatónica presentada inicialmente se transpone en varias oportunidades.[139] 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 *staccati* de las maderas.

[139] Otras transposiciones están por ejemplo en la viola c. 18 *do-re-mi-sol-la*, maderas c. 42 *si-do♯-re♯-fa♯-sol♯*, c. 53 *la♭-si♭-do-mi♭-fa*.

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 34. Luego se usan transposiciones o se le añaden notas, como en el tema del violín 1 en el c. 76.

Ejemplo 34: Asato*: Preludio y Ricercar,* c. 70.



En el c. 76, los primeros violines tocan una versión del primer tema que incluye las notas *re-mi-fa-sol-la-si♭-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.

Celso Garrido-Lecca: *Concierto para violonchelo y orquesta* (1989)

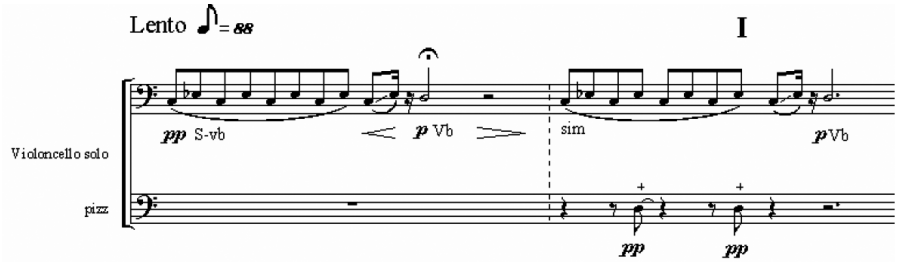
La obra es una versión orquestal de la *Sonata-Fantasía* del mismo año y está dedicada al chelista mexicano Carlos Prieto, quien lo estrenó en 1994. Tello (2001, p. 10) afirma que la obra "demuestra cómo en Garrido-Lecca se han quintaesenciado ciertos elementos musicales provenientes de la cultura peruana". Según el compositor (C. Garrido-Lecca, comunicación personal, 2003b), 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 (Comunicación personal, julio de 2003b) 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.
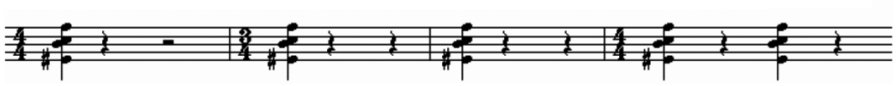
Se puede percibir a lo largo de la composición ciertos elementos característicos siempre presentes. El primer rasgo que salta a la vista es el uso de la repetición que está, sin embargo, conceptualmente lejos del minimalismo. Esta repetición de notas o grupetos, por ratos algo frenética, es uno de los 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 35: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo y orquesta, inicio.
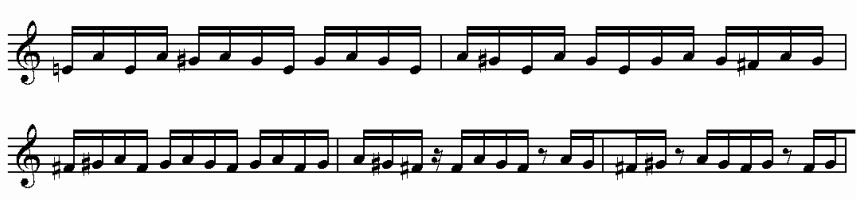


Otros intervalos repetidos en diversos lugares de la obra son séptimas mayores y tritonos. También se repiten acordes (letra de ensayo A), figuras rápidas de semicorcheas (l.e.B), de la misma nota (D) o notas (F). Estas notas repetidas se usan como acompañamiento de alguna melodía, o con ellas el solista 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).
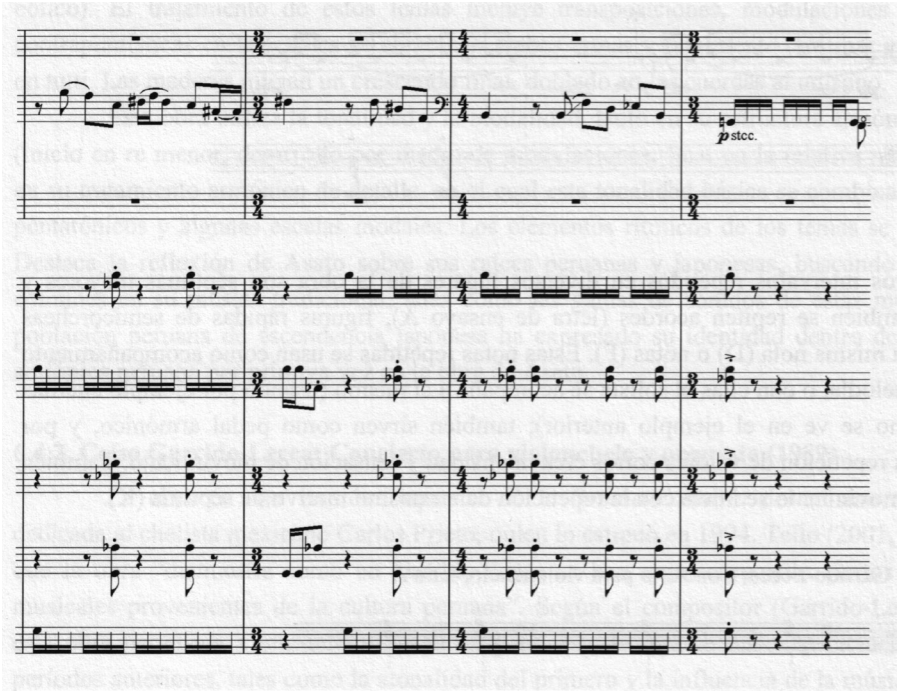
Ejemplo 36: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo, letra A.



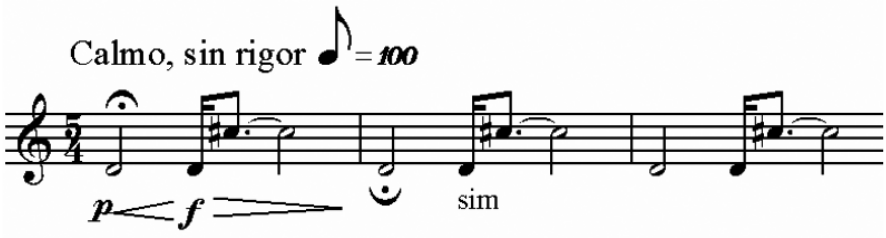
Ejemplo 37: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo, repetición de semicorcheas en B.



Ejemplo 38: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo. Repetición de la misma nota, tanto en la línea del solista como en las cuerdas:

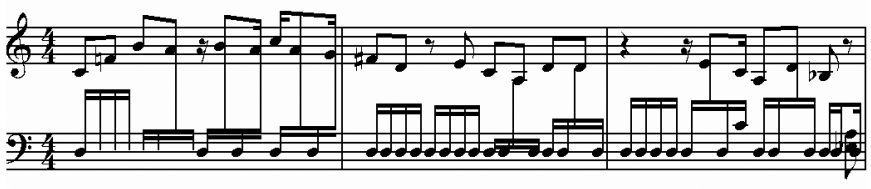


Ejemplo 39: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo. Repetición del intervalo de séptima al inicio del segundo movimiento:
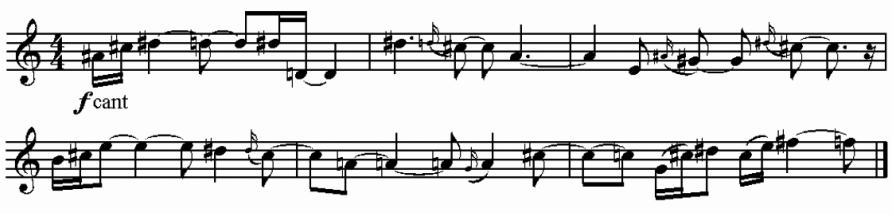


El tercer movimiento, ya desde su indicación de *Muy rápido, como movimiento perpetuo* (♩ =120), lleva este elemento a su clímax. Un recurso utilizado por Garrido-Lecca con preferencia es intercalar las notas melódicas del solista entre las notas repetidas tocadas por el mismo (ver Ejemplo 40).

Ejemplo 40: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo. Violonchelo solista, tercer movimiento.
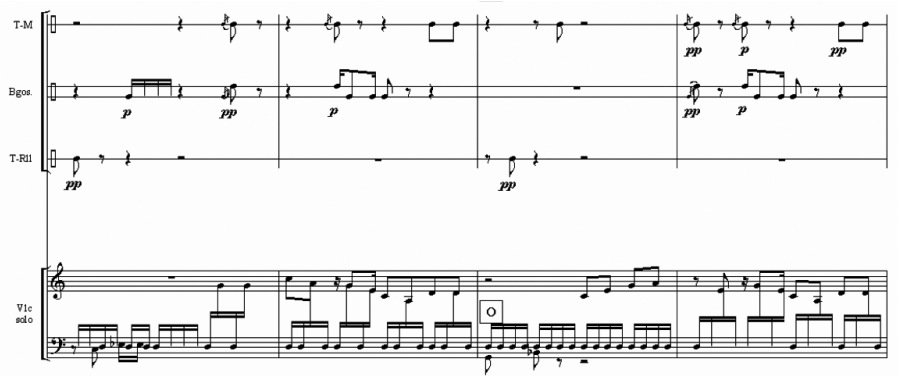


Otro recurso central es la utilización de elementos expresivos melódicos tomados de la música popular. Entre ellos figuran el uso de apoyaturas, trinos de tercera menor, ciertas secuencias de intervalos que aluden a la pentafonía y ritmos característicos como síncopas y hemiolas. En el siguiente ejemplo se muestra una larga melodía a cargo del solista:

Ejemplo 41: Garrido-Lecca, Concierto para violonchelo, segundo movimiento, c. 4.



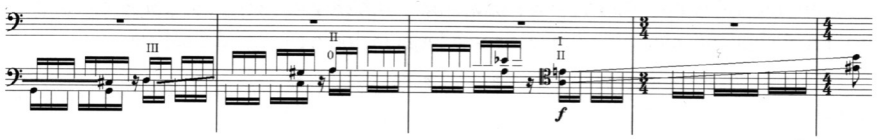
En el siguiente fragmento la percusión usa ritmos típicos populares, acompañando a la melodía del solista intercalada entre semicorcheas repetidas:

Ejemplo 42: 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 *glissandi* como notas repetidas y acentuadas que le dan casi un carácter de instrumento de percusión.

Ejemplo 43: 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.

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–3431, 14 percusionistas, piano, órgano eléctrico y cuerdas 12,12,10,8,6.
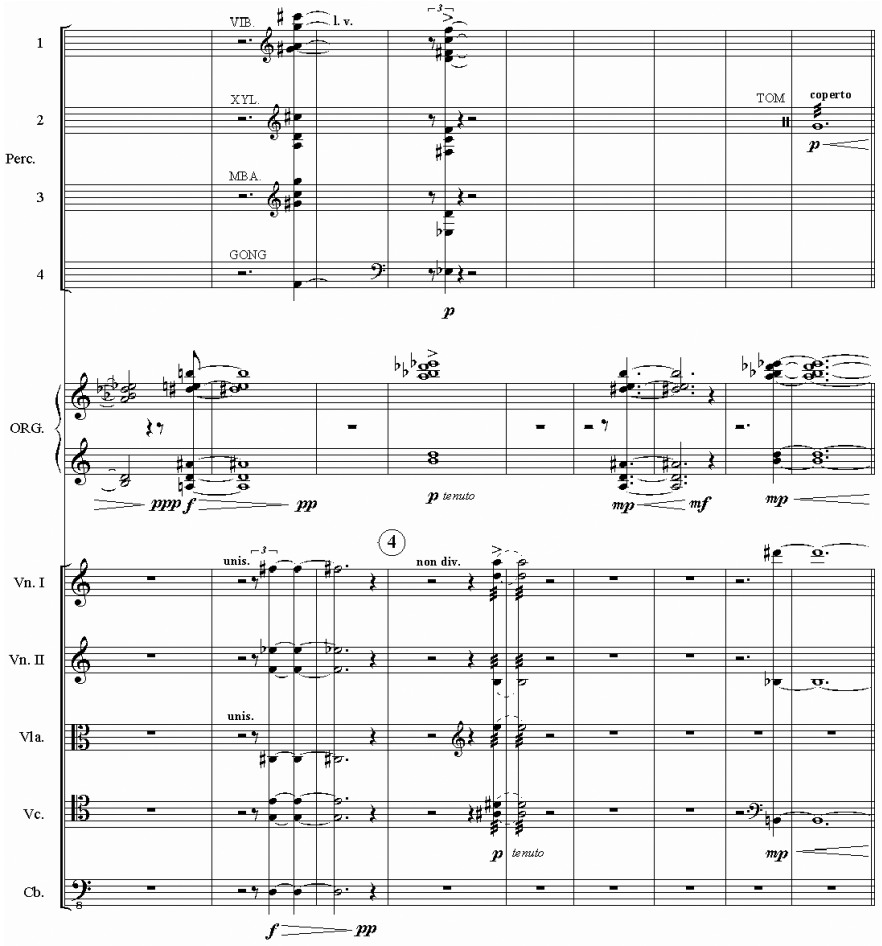
La cuidadosa distribución del instrumental y la utilización de diferentes registros y colores: instrumentos muy agudos (como *piccolo* y clarinete *piccolo*) y muy graves, indican la importancia que se le da al timbre en la obra, como el título de esta lo sugiere.

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 *diminuendo* hasta el n. e. 4, en que los acordes finales inician *crescendi* 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* total o parcialmente cromáticos. Un ejemplo de los primeros es el acorde inicial, *do♯-re-mi♭-mi-fa-fa♯-sol*, y de los segundos, el acorde de los cornos y trompetas en el n. e. 1: *mi♭-mi-fa / la♭-la-si♭*. 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♭-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 (ver Ejemplo 44):
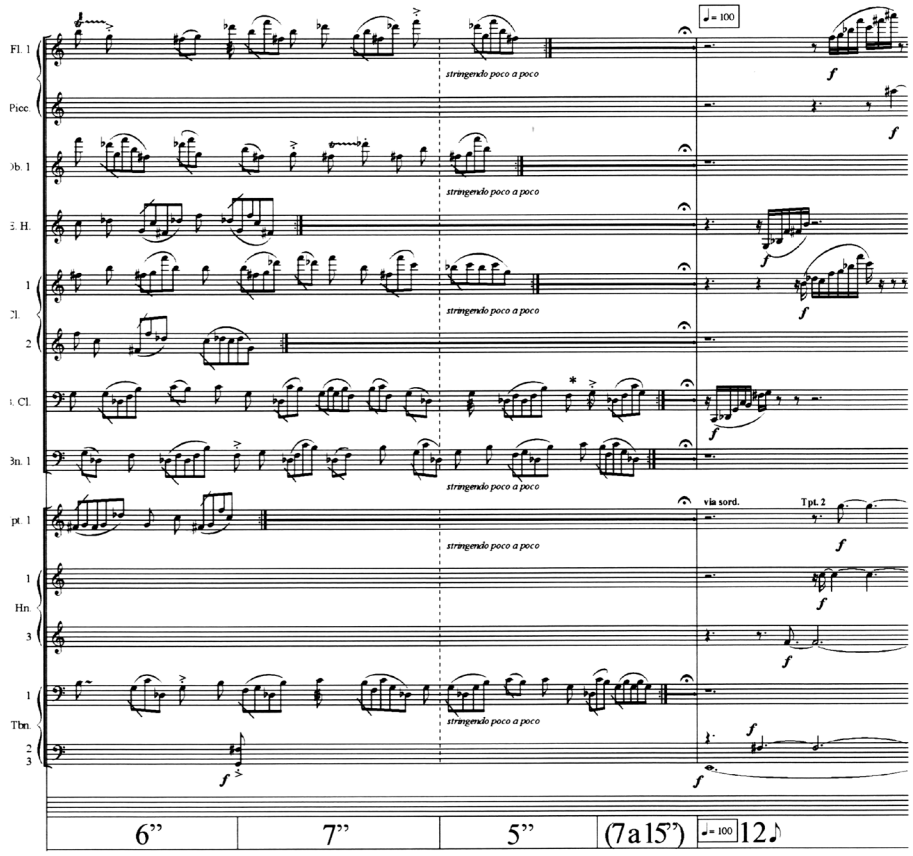
Ejemplo 44: Sosaya, *Texturas*, n. e. 4.



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-re♭*. 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 y los vientos aceleran poco a poco hasta un calderón. Luego del calderón hay tres 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*♯ (ver Ejemplo 45).

Ejemplo 45: Sosaya, *Texturas*, n. e. 5, vientos.
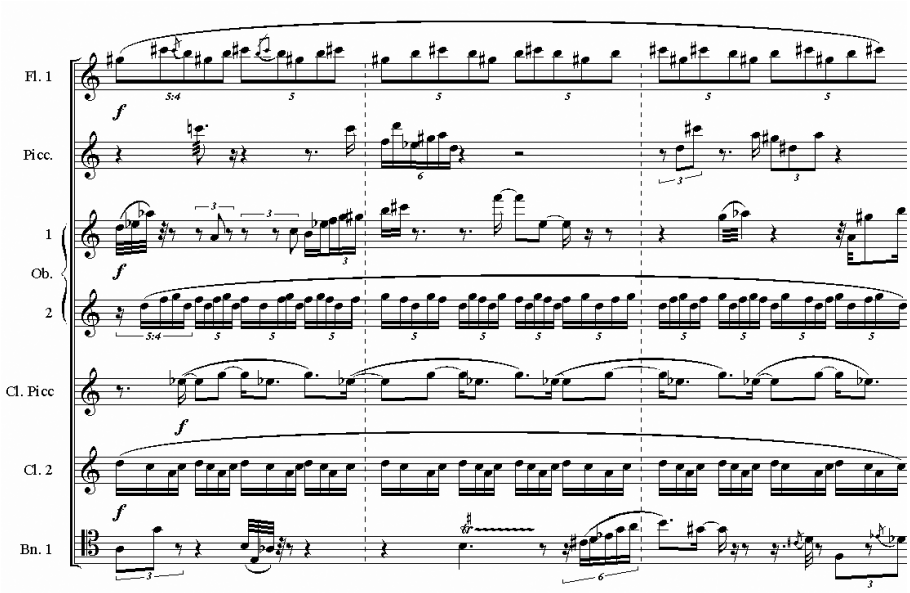


El tercer fragmento está escrito en $\frac{4}{4}$ y ♩ = 60. El color es realzado por una dinámica suave, registros agudos y una escritura espaciada con silencios y notas largas. La textura incluye trinos de flauta, trémolos con sordina *sul ponticello*, *glissandi* lentos en trémolo de las cuerdas y 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 *crescendi* rápidos, a los cuales responden las cuerdas graves, el órgano y la tuba formando un *cluster* (ver 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.

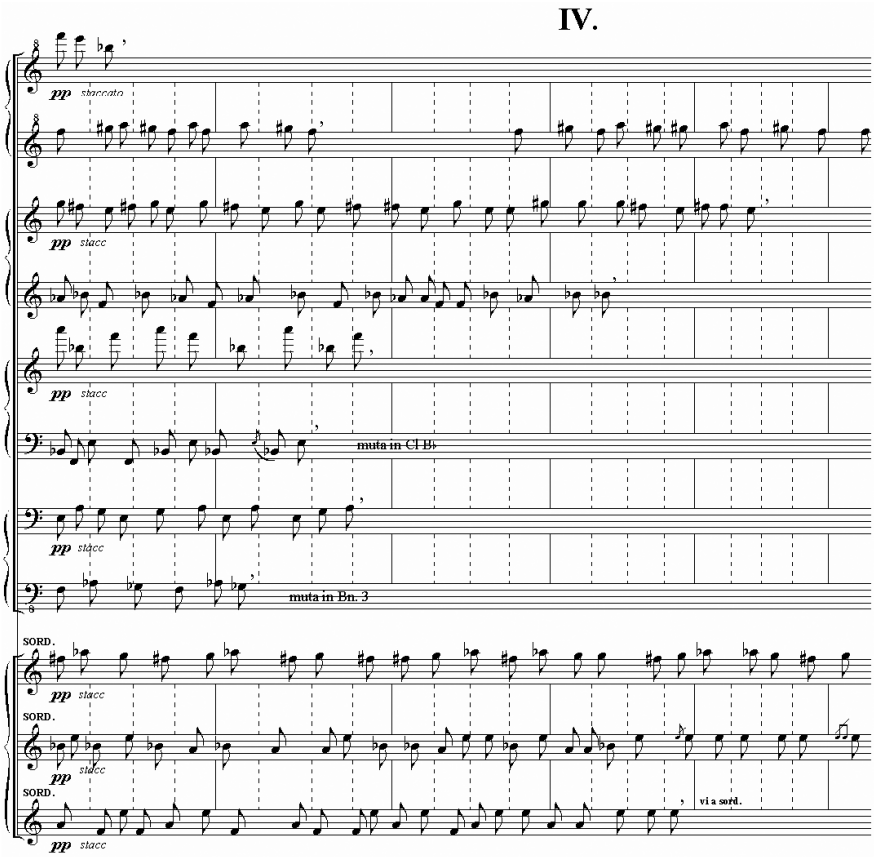
Ejemplo 46: Sosaya, *Texturas* III, n. e. 7.
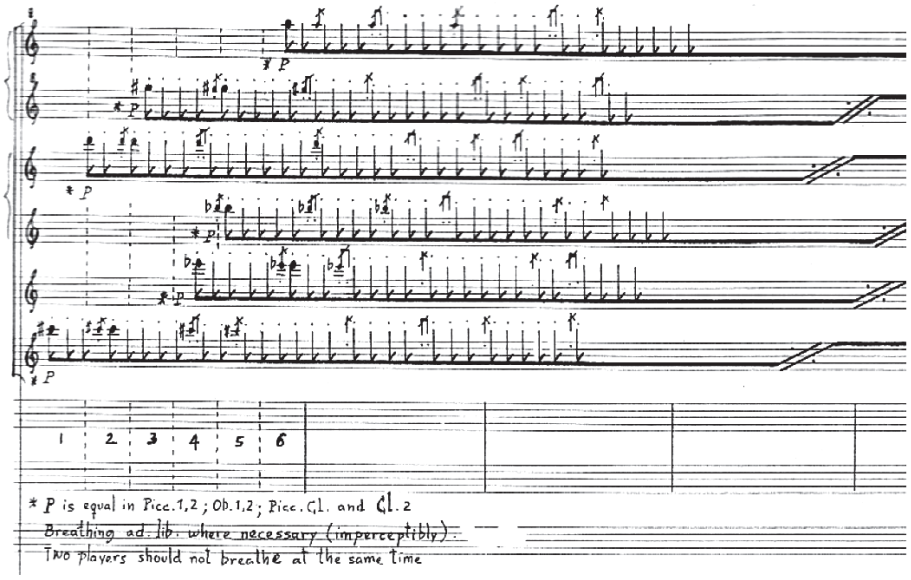


La cuarta sección se inicia con un campo sonoro de la orquesta en *tutti*, en *pianissimo*, *staccato* y con sordina. Poco a poco los instrumentos van sacando la sordina aumentando así la intensidad hasta llegar a un *forte* en el n. e. 8. Los instrumentos repiten cada uno tres sonidos que están en relación de segundas y terceras: *fa-sol♯-la* (piccolo), *mi-fa♯-sol* (oboe 1), *fa-la♭-si♭* (oboe 2), etcétera, cubriendo todos los sonidos de la escala cromática desde *mi* hasta *si♭* 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 (ver Ejemplo 46).

Del n. e. 8 al 9, el campo sonoro está formado por notas repetidas en cada instrumento, formando los *clusters si♭-si-do* y *fa♯-sol-sol♯-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 48.

Ejemplo 47: Sosaya, *Texturas* IV, vientos.
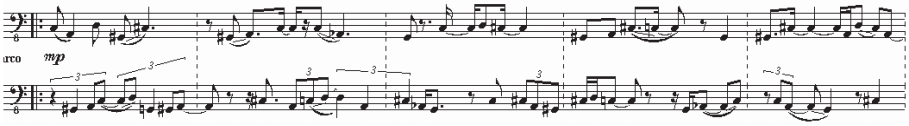


Ejemplo 48: Sosaya, *Texturas* IV, n. e. 9.



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*♭*-do*♯*-re-mi*♭ (ver Ejemplo 48). 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 (ver Ejemplo 49). Las alturas presentan intervalos característicos de segundas, terceras y cuartas y *glissandi* expresivos.

Ejemplo 49: Sosaya, *Texturas* IV, contrabajos, 4 antes del n. e. 10.
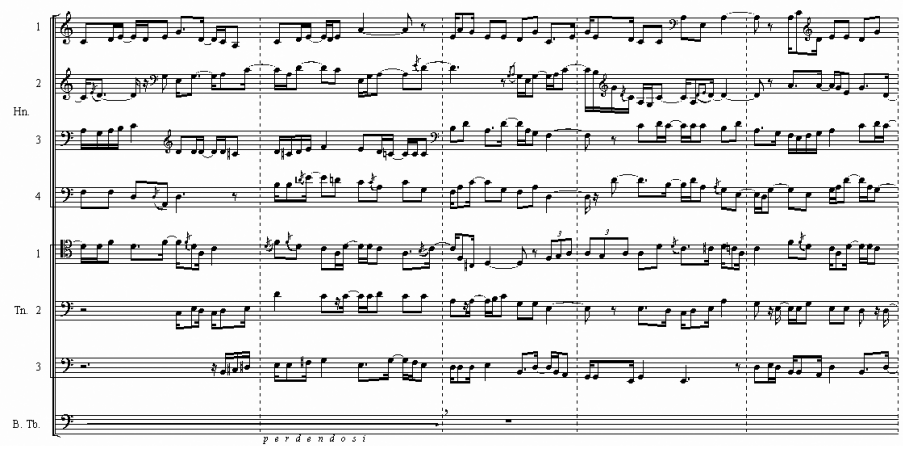


Los contrabajos tienen otra entrada similar al final del n. e. 11, mientras los demás instrumentos todavía acompañan con notas largas o repetidas. En el n. e. 12, las maderas repiten grupetos formados por segundas,

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 *glissandi* son todos elementos que además contrastan con momentos anteriores de la obra. Esta sección (ver 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. Otros posibles referentes podrían ser, dentro de la música andina, la heterofonía que se produce en la fiesta al sonar varias músicas simultáneamente, 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* (ver Ejemplo 50).

Ejemplo 50: 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, *glissandi*, 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.

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	cc.
A	*Moderato*	♩ = 60	1–66
B	*Allegro*	♩ = 144	67–124
C		♩ = 92	125–159
D	*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.

Sobre cómo trabaja los sonidos de la serie, el mismo Tello (2022) escribe:

> Un número significativo de mis composiciones ha sido elaborado usando la serie de Fibonacci como elemento estructurador y organizador del discurso musical. (p. 107)
> [...] Desde 1988 [...] di origen a una serie de obras basadas en un set de notas específicas (*fa*, *la*, *mi*, *si*, *la*) organizadas a través del uso de la serie de Fibonacci. (p. 108)
> [...] mi actividad compositiva está enmarcada por:
> - trabajar con sets de notas –que proceden de manera serial– y no con escalas de ningún tipo ni series dodecafónicas.
> - escribir una música que presenta cierta tipología sonora a partir de una renuncia voluntaria al total cromático, de limitarme al uso de ciertas notas escogidas antes de hacer la obra y de derivar de esas mismas notas la organización melódica, armónica y contrapuntística.
> - buscar modelos de organización rítmica y fraseológica fundados en las sucesiones numéricas del matemático Leonardo de Pisa, conocidas como Serie de Fibonacci.
> - consolidar en mis obras la relación entre número y sonido (el número entendido como un recurso arquitectural y el sonido como la materia prima que pongo en funcionamiento).
> - rememorar elementos de la música andina –una de mis raíces culturales– por otros procedimientos que no sean los anecdóticos. (p. 109)
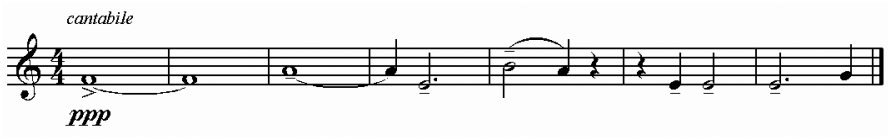
En la primera sección, los primeros 25 compases repiten la nota *fa* en varias octavas y en ***ppp*** sin vibrato, empezando de los instrumentos graves y añadiendo grupos poco a poco. En varios momentos de la obra –como en esta sección– las cuerdas están divididas en 2, 4 ó 6 voces distintas. Esta alfombra sonora está texturada por los ritmos diferentes en cada grupo, los acentos al cambiar de arco y los silencios.

En el c. 23 empieza a tocarse el motivo básico (violines I, *divisi* 4–6) sobre este fondo al unísono. La dinámica sigue siendo la misma, pero la indicación es *cantabile*. Esta primera melodía aparece de la siguiente forma (ver Ejemplo 51):
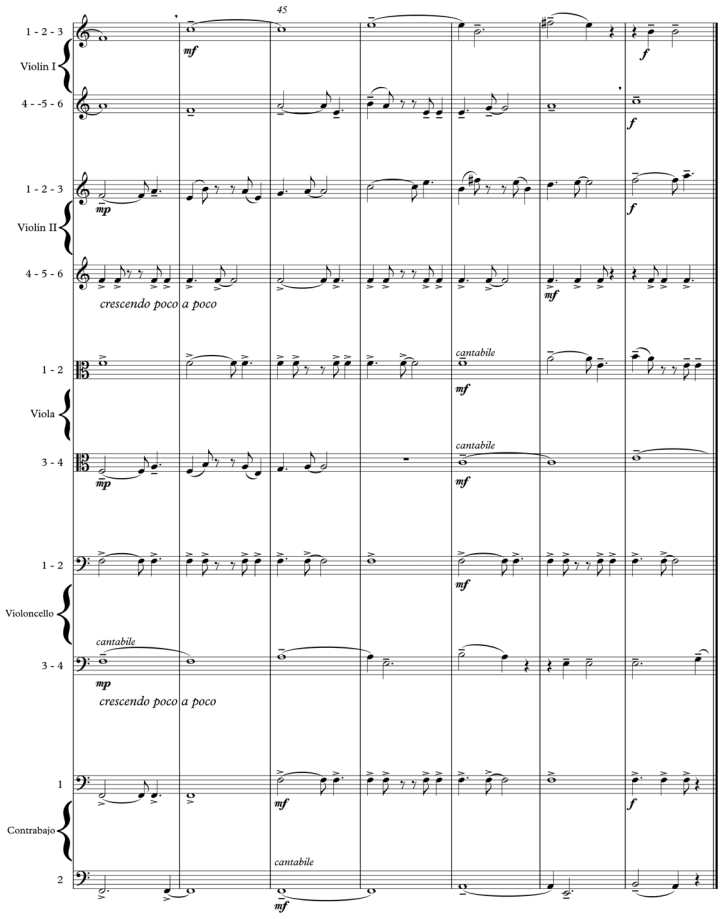
Este motivo se repite en seguida en los violines I, con los mismos valores de duración y las mismas alturas, pero con otra voz agregada una tercera mayor más abajo, que se mueve en paralelo. La dinámica sube a *piano*. El resto de la orquesta sigue formando el fondo sonoro formado por la nota *fa*, pero con duraciones poco a poco más cortas, incrementando así la tensión rítmica. En este tema está la serie de Fibonacci 8-5-3-2-1 y su espejo 1-2-3-5-8 en las duraciones de las notas.

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 52.

Ejemplo 51: Tello, *Otro elogio de Falami,* violines I, cc. 23–32.



Ejemplo 52: Tello, *Otro elogio de Falami,* c. 43.



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 el diapasón 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 c. 115. Todos los patrones rítmicos se basan en la serie de Fibonacci.

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* (ver Ejemplo 53). 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***.
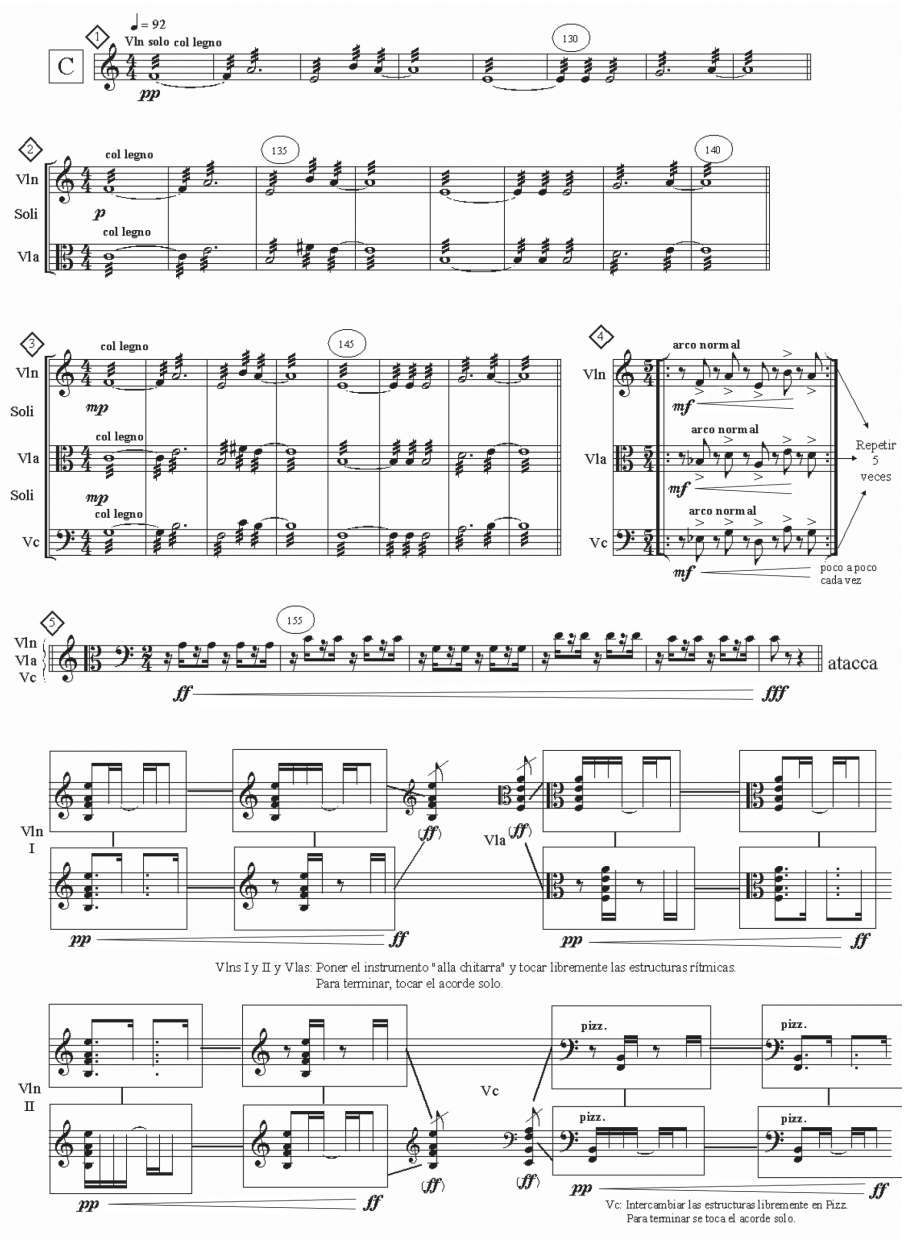
La sección D, *Andante misterioso*, está escrita casi totalmente en armónicos. Nuevamente los contrabajos empiezan en ***pp*** y sin vibrato, y a ellos se les unen poco a poco los violonchelos, luego las violas y los violines. El material presentado es nuevamente el tema en contrapunto, cuya escritura 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 el diapasón. Nuevamente se parte de un ***pp*** que va creciendo hasta el ***ff*** del c. 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 *glissandi* ascendentes (ver Ejemplo 54).
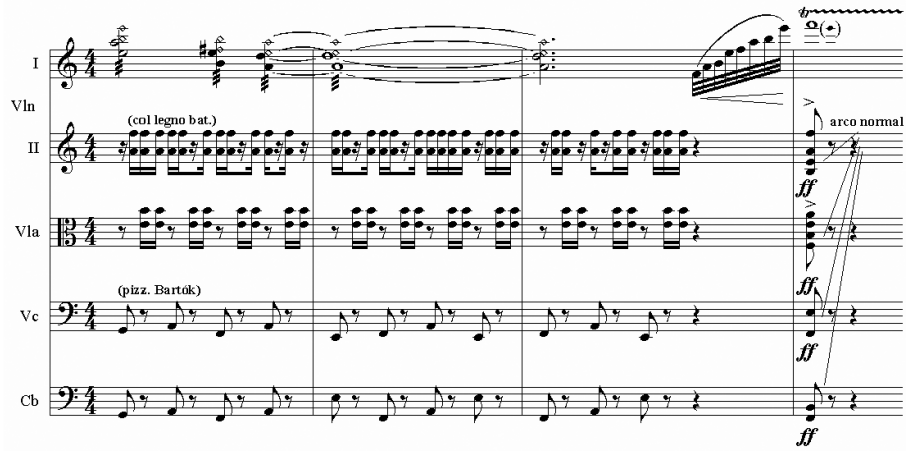
En la sección F se superponen dos elementos: las notas *fa-la-mi-si* en varios registros, rápidas tocadas con la madera del arco. El segundo elemento es el tema en valores más largos, con vibrato de un cuarto de tono, en varias transposiciones y aumentando tanto en registro como en intensidad (ver Ejemplo 55).

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*.

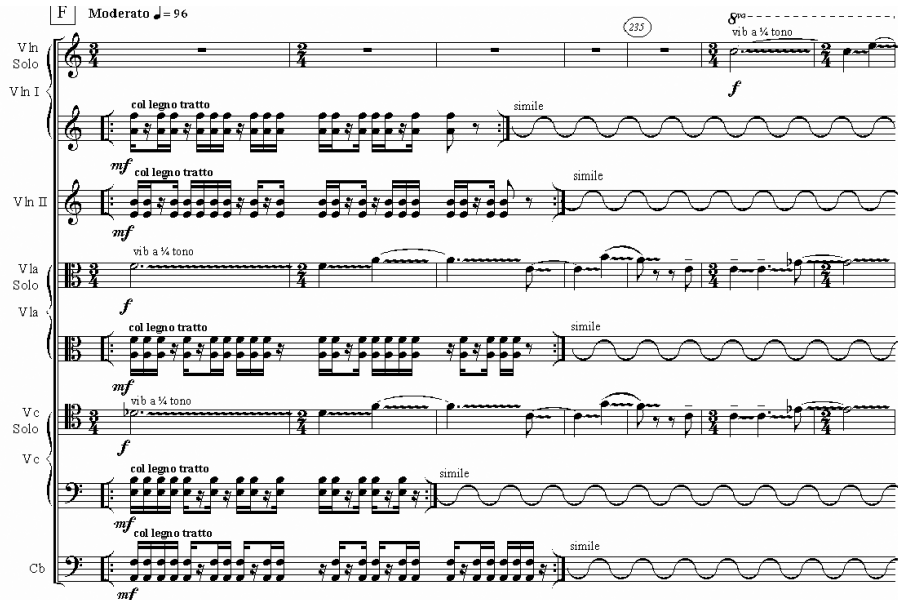
Ejemplo 53: Tello, *Otro elogio de Falami*, letra C.



Ejemplo 54: Tello, *Otro elogio de Falami,* sección E.



Ejemplo 55: Tello, *Otro elogio de Falami,* sección F.



La sección H toma este *fa* 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 un grupo de notas de significado subjetivo para él, que reflejan tanto su estética como su particular técnica compositiva, derivada del uso de la serie de Fibonacci en música.

10.

Globalización
1990-2005

El gobierno de Alberto Fujimori (1990–2000) capturó al líder de Sendero Luminoso y consiguió la pacificación del país, pero a costa de grandes desmejoras 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, por último, 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 [CVR], 2003, p. 13). 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[140] (CVR, 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 (Asociación por la Tributación de las Transacciones Financieras y la Acción Ciudadana) (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

[140] La Comisión estima en más de 69 mil el número de víctimas, de las cuales tres de cada cuatro fueron campesinos de habla quechua (CVR, 2003, Prefacio).

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 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 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.[141]

Globalización, crisis y migración, digitalización 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.

[141] 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.

La OSN y las otras orquestas regionales (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, p. 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 (p. 66). 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.

El salario de un instrumentista era, a fines del siglo XX, casi la cuarta parte del promedio pagado en Chile (Meza, 1997, p. 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. Otras 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 (pp. 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 CNM formaba tanto a los compositores como a los músicos de orquesta, y contaba con su propia orquesta sinfónica. Sin embargo, no existía 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 (USMP) existía la especialidad de dirección de orquesta.[142] 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 ya son 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 CEIDMLA de la PUCP, 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.

142 En el año 2008 inició actividades la Escuela de Música de la PUCP, 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.

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). En el 2022 se incorporaron como miembros Nilo Velarde y Aurelio Tello.

El Circomper fue fundado en 2001 y a este grupo perteneció la mayor parte de los compositores jóvenes peruanos. Algunos compositores mayores se han integrado al Círculo, así como algunos intérpretes, educadores, investigadores o productores.[143] 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. El 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 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,

[143] La autora es miembro del Circomper.

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.[144] 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.[145] 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 creó cierta demanda para visitas de artistas y fomenta la difusión de la música peruana en dichos países. 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

144 Por ejemplo, los artículos de Luis Alvarado sobre la música peruana publicados en http://elautobus.blogspot.com y en Centro del sonido https://centrodelsonido.pe/articulos/los-nuevos-compositores-en-el-peru/#:~:text=a%20der.%20%3A%20Edgar%20Valc%C3%A1rcel%2C,Luis%20David%20Aguilar%2C%20Walter%20Casas. Otro sitio que difunde la música peruana y su investigación es el de Marcela Cornejo Díaz en http://canteradesonidos.blogspot.com/

145 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 CEIDMLA de la PUCP 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. La OSN también ha grabado algunas obras importantes del siglo XX.

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.

Compositores de música orquestal de 1992 a 2005

El pluralismo de estilos siguió siendo una característica fundamental de la música orquestal peruana. La oposición entre música tonal y no-tonal perdió rigidez, de modo que muchos compositores incluyeron ambos aspectos en su trabajo, en medidas variables. La idea modernista de progreso y de arte de vanguardia encontró menor acogida en la estética de los compositores. Se generalizó, 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, siguió siendo un elemento importante en el trabajo de varios de ellos.

Las tecnologías electrónicas y por computadora eran ya de uso común entre los compositores más jóvenes, marcando 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, quizá 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 criollismo[146] 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 siguió 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

[146] Criollismo vendría a ser la ideología equivalente al indigenismo, pero relacionada con la música de Lima y la música afroperuana.

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. Aumentó 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 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.

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, p. 238).

Enrique Iturriaga continuó 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 CNM 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 OSN) 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.

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) 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 reconocimientos más importantes el Premio Tomás Luis de Victoria, importante distinción a la trayectoria de compositores iberoamericanos, otorgado por la Fundación Autor de la 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 INC. 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* (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 *ostinati*, sin excluir el uso de contrapunto y desarrollo motívico. 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 en 1999 sobre el compositor Enrique Pinilla, fallecido en 1989. Valcárcel (1994, pp. 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). 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 cusqueña, sobre todo al género del huayno, que busca ampliar hacia formas mayores mediante recursos de desarrollo motívico, armónico y contrapuntístico. Escribió 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 cromatismo y el jazz. El crítico y director **Luis Antonio Meza** ha aumentado su actividad de compositor en este período. 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 Holzmann*.

Compositores de la generación de los 60 y 70

Este grupo es menor en número que la anterior y varios de sus integrantes residieron en el extranjero. **Alejandro Núñez Allauca**, establecido en Italia y luego en Suiza, quien escribiera obras electrónicas, atonales y aleatorias en los años 60 y 70, emplea en este período melodías de origen romántico con elementos de la tradición andina, también 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 trabajó 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 estrenó en estos 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). También escribió las *Tres canciones de Brindisi* (2004) para soprano y orquesta[147] y *Memorias de Antonin* (2009, para chelo y orquesta, sin estrenar).

En el concierto para arpa, 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 motívica 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. El compositor afirma que en el concierto se unen sonoridades andinas que pueblan su memoria con el uso de la serie de Fibonacci, algunos elementos de técnica serial, las superposiciones de punto contra punto de los *organa* medievales, los cánones del Renacimiento y la técnica de sustitución de valores de Boulez (Tello, 2023a). Su referencia a sonidos de la música andina es subjetiva y no directa, rememorando maneras de tocar de los violines en la danza de tijeras, del arpa andina, del charango puneño y de las tinyas en el harawi (Tello, 2023a).

Las *Tres canciones de Brindisi* son una versión orquestal de la obra *Algunas poemas de Brindisi* (1994), dedicadas al Ensemble Bartok de Chile luego de su visita a México, oportunidad en que le encargaron una obra. Tello escogió tres poemas del poemario *Poemas de Brindisi* de Fernando Ruiz Granados. El compositor (Tello, 2022, pp. 107–120) ha escrito en la revista *Antec* un análisis detallado sobre la obra de cámara. Se basa en la misma serie de cinco notas (*fa, la, mi, si, la)* y en compases de cinco tiempos. La estructura consta de cinco secciones y el número cinco es

147 Se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=KQI_0KB2c4Q

utilizado para transponer la serie. En este artículo nos muestra cómo la serie de Fibonacci está presente en diversos parámetros: alturas, duraciones, silencios, ritmos e intervalos. Nuevamente las sonoridades andinas y ciertas fórmulas del huayno están presentes en el color orquestal (Tello, 2022).

Douglas Tarnawiecki continuó 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. **Seiji Asato** también escribió música vocal y se dedicó a la enseñanza en el CNM de Lima, al igual que **Walter Casas**. Tarnawiecki, Asato y Casas no estrenaron obras orquestales en este período. En Trujillo trabajó 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 n.º 2 (1997). **Juan Fiege Rodríguez**, violinista, ex profesor del CNM 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 n.º 1 para violín y orquesta (1994), *Amigo* para canto y orquesta (1999) y Concierto n.º 2 para violín y orquesta (1999), en un estilo tonal neorromántico sin referencias locales. Otro violinista que incursiona en la composición si bien es algo más joven es Fabián Silva Franco (F. Silva, comunicación personal, julio de 2009).

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 escribió 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 (J. C. Campos, comunicación personal, 29 de diciembre de 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). El estilo de Campos revela una 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.

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 CNM 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. Isabel Salas (2019) ha escrito una monografía sobre la obra de cámara de este compositor.

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). Fue director del programa de Tecnología Musical en la Universidad de Keele (2001–2004) y en la actualidad es Profesor de Composición en esta universidad, en la que estableció los cursos de Maestría en Tecnología Musical Digital y el Laboratorio de Música por Computadora. 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 estos 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, s.f.).

La generación de los 90 y 2000

La siguiente 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 de la siguiente década.

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 CNM 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 incluso 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 permitió 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. 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 en sus inicios o trabajan paralelamente diversos géneros (rock, jazz, fusión, música popular andina). Las músicas tradicionales y populares peruanas ejercen todavía una importante influencia en algunos compositores. Aumentó 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 e instrumentos y de las culturas que representan. 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, 1958–2015) estudió composición con Núñez Allauca y Pulgar Vidal, y por un corto período en la ENM 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 la 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 afirmó que intentaba no tener un estilo, a pesar de regresar a su material una y otra vez, para mostrarlo desde otro punto de vista (Cuentas, 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 destaca una identidad universal.

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*

Figura 46
Haladhara Dasa (izq.) y Edgardo Plasencia (dcha.)




Nota. Imágenes extraídas de la página web del Circomper.

para cuatro grupos orquestales, data de 1994, y las siguientes son más recientes. 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 CNM, graduándose en 2004. También ejerce la docencia y la investigación musicológica.

Junchaya utilizó en un primer momento un método composicional germinal que se basa en una célula motívica mínima y en el tratamiento armónico y melódico basado en cuartas y quintas (Junchaya, 2004, pp. 12, 20). Estos elementos lo relacionan al estilo de su padre Rafael Junchaya Gómez, de su profesor Iturriaga y del maestro de éste, Holzmann. El compositor rechaza el cromatismo extremo y el atonalismo por ser extraños a la Naturaleza, y propone una vuelta al diatonismo 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 peruana (Junchaya, 2004, pp. 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 de manera rigurosa, y combinándolo con una concepción formal libre que parte de la tímbrica (Junchaya, 2004, p. 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 (p. 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 *ostinati* 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).

José Luis Maúrtua (Trujillo, 1964 - Mount Pleasant, MI., 2022) 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

Figura 47

Rafael Moscoso (izq.) y Rafael Leonardo Junchaya (dcha.)





Nota. Imágenes extraídas de la página web del Circomper.

teoría en varias instituciones, la última de ellas fue la Central Michigan University. Recibió la Maestría en composición en 1996 y el Doctorado en composición en la Florida State University School of Music. Su actividad musical incluyó además la interpretación y composición de jazz y de géneros populares latinoamericanos. Maúrtua visitó su ciudad natal y trabajó allí regularmente (Central Michigan University, 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 otra 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

Figura 48

Miguel Oblitas (izq.) y José Luis Maúrtua (dcha.)





Nota. Manuel Oblitas, imagen extraída de la página web Noticias de Nasca. José Luis Maúrtua, archivo personal.

Universidad Andina del Cusco. Luego 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 piezas incluyen instrumentos populares andinos como la quena. Sus obras orquestales hasta el 2005 comprenden la sinfonía n.º 1 *Da*

codilheira ao Sertâo (2000) y la opereta *Il metallico amore* (2003) (L. E. Ochoa, comunicación personal, 2008).

Abraham Padilla Benavides (Lima, 1968) estudió piano y cursos teóricos en el CNM 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. 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, 2021).

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

Figura 49

Luis Edmundo Ochoa (izq.) y Abraham Padilla (dcha.)



Nota. Luis Edmundo Ochoa, imagen extraída del blog Forma. Abraham Padilla, imagen extraída de la página web del compositor.

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* (1993–1995), 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 INC del Perú en 2001 y 2002. Valdez se ha desempeñado sobre todo como director en Rusia, India, México y Perú, promoviendo la interpretación de obras peruanas contemporáneas para orquesta. También ha sido profesor de composición en la UNM.

Nilo Augusto Velarde Chong (Chimbote, 1964) estudió composición en el CNM, graduándose en 2005. Asistió a un curso de

Figura 50
Dante Valdez (izq.) y Nilo Velarde (dcha.)



Nota. Dante Valdez, archivo personal. Nilo Velarde, imagen extraída de la página web Cayambis Music Press.

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. En este período fue 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 la obra coral *El sinsonte*. Velarde ha escrito numerosos arreglos para orquestas, bandas, coros y otros conjuntos. Su estilo 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 instrumentales de estos años 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 se encuentran Juan Arroyo (1981), Gonzalo Garrido-Lecca (1975), Pablo Sandoval (1982), Francesca Robbiano (1980), Daniel Kudó (1977) y Álvaro Zúñiga (1980) (Circomper, 2007).

Carlos Bernales emigró a Norteamérica en 1993, donde estudió 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*

Figura 51

Carlos Bernales (izq.) y Sadiel Cuentas (dcha.)





Nota. Carlos Bernales, imagen extraída de la página web Carlos David Bernales Vilca. Sadiel Cuentas, archivo personal.

(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. En su página web se describe como *World musician* (Bernales, s.f.)

Sadiel Cuentas (Lima, 1973) fue primero instrumentista de rock, iniciando estudios académicos en 1995 con Enrique Iturriaga y Dante Valdez. Además, se dedicó a la docencia musical escolar. Cuentas (comunicación personal, 27 de diciembre de 2005) destaca el aspecto dramatúrgico 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 en esta etapa de su producción. Sus obras orquestales del período son *Crónica del Verano I*: *Lamento* para cuerdas (2000), 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, 1962) estudió trompeta en el Conservatorio Regional de Música del Norte Carlos Valderrama (Trujillo) y luego 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 (Cuentas, 2007). Ha escrito una decena de conciertos o concertinos para varios instrumentos. Varios de ellos son diferentes versiones de la misma composición, con el mismo título y formando familias de obras junto a otras versiones de cámara. Sus piezas son mayormente tonales y utilizan motivos rítmicos de las danzas populares de la costa norte peruana como la marinera, con sus figuraciones típicas de síncopas y hemiola. Fernández 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. (Cuentas, 2007)

Antonio Gervasoni (Lima, 1973) estudió inicialmente piano y empezó a componer mientras estudiaba ingeniería de sistemas. En 1997 tomó parte

Figura 52
Fernando Fernández (izq.) y Antonio Gervasoni (dcha.)




Nota. Fernando Fernández, imagen extraída de su página web. Antonio Gervasoni, archivo personal.

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 estudió con José Sosaya. Gervasoni ha escrito varias piezas musicales para teatro, cine, y música de cámara. En su primer período como compositor, hasta el 2005, sus obras orquestales comprenden: *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 adoptó en esta época 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 (Gervasoni, 2008). Los nombres de sus obras no revelan ninguna relación con géneros locales. Gervasoni ha escrito también música para cine.

Espartaco Lavalle Terry (Trujillo, 1974), compositor, violinista y director, estudió piano y violín en Trujillo y trabajó como violinista en la OS de Trujillo y la OSN. En 1996 ingresó al CNM a estudiar composición con Seiji Asato y Enrique Iturriaga. Ha compuesto para orquesta las obras *Santuarios* (2002), *Pastoral* (2004) y *Fantasía Rigoletto* para dos flautas y orquesta (2004). Trabajó como director de la ópera de Izmir (Esmirna), Turquía (Lavalle, s.f.).

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 el concurso CCA de Taiwán, recibiendo el premio de la orquesta. Otras obras orquestales de López en este período 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, s.f.). Las obras de López se caracterizan por una gran energía y exuberancia 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, 2006).

Pedro Malpica (1973) estudió guitarra en el CNM de Lima y se graduó en el Conservatorio de Música de San Juan, Puerto Rico. Estudió

Figura 53
Espartaco Lavalle y Jimmy López





Nota. Espartaco Lavalle, imagen extraída de la página web *Venezuela Sinfónica*. Jimmy López, archivo personal.

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 Juliá, 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.

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

Figura 54

Pedro Malpica (izq.) y Federico Tarazona (dcha.)





Nota. Pedro Malpica, imagen extraída de la página web *Circomper.* Federico Tarazona, imagen extraída de la página web del compositor.

de música popular de la escuela, siendo al mismo tiempo autodidacta en el aprendizaje del charango.[148] 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 CNM de Lima. Luego estudió

148 El siku y el charango son instrumentos populares andinos.

composición en forma particular 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.

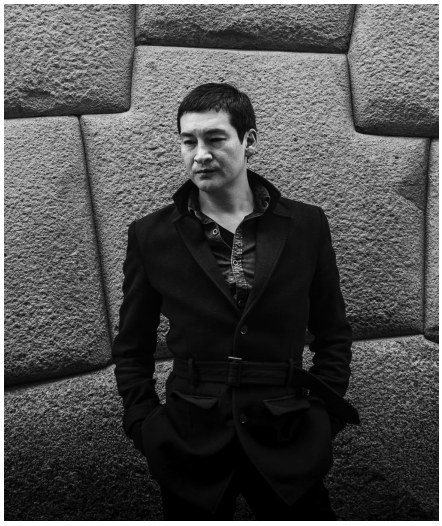
Se especializó en composición con Genady Belov en el Conservatorio de San Petersburgo, Rusia, y en composición y guitarra clásica con Sonja Prunnbauer en el Instituto Superior de Música de Friburgo, Alemania, en donde fue becado también por la Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst (KAAD). Estudió análisis y escritura musical en el Conservatorio de Nancy y electroacústica en el Conservatorio de Amiens, en Francia. Sus obras han ganado premios de composición también en el 2012 (concurso de obras para guitarra de la empresa canadiense Productions d'Oz), en el 2013 (Casa de las Américas, Cuba) y el 2014 (composición sinfónica, IBERMUSICAS, Buenos Aires, Argentina). Como virtuoso del charango ha difundido la música interpretada con este instrumento, transcribiendo obras clásicas y escribiendo obras como dos conciertos para charango y orquesta y un doble concierto para charango y quenacho (Tarazona, 2021).

Theo Tupayachi (Cusco, 1976) 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 de dirección, lutería, pedagogía y musicología, y en la actualidad 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 el 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" (T. Tupayachi, comunicación personal, 2008).

Fernando Valcárcel (Lima, 1972), compositor, director y pianista, inició sus estudios en el CNM en 1989. En 1993 recibió una beca para el

Figura 55
Theo Tupayachi (izq.) y Fernando Valcárcel (dcha.)





Nota. Theo Tupayachi, archivo personal del compositor. Fernando Valcárcel, archivo personal del compositor.

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, s.f.).

Jorge Villavicencio Grossmann (o 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* (1997–1998*), Las Ruinas Circulares*, pieza de danza en cuatro escenas (1998) y *Pasiphaë* (2000–2002). 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.

Figura 56
Jorge Villavicencio Grossman



Nota. Jorge Villavicencio Grossman, imagen extraída de la página web *Shadowofthevoices.*

Producción orquestal 1992–2005

Tabla 6
Obras orquestales peruanas 1992–2005.

Año	Compositor	Obra
1992	Rafael Leonardo Junchaya (1965)	*Estancias,* S y Orq cu. Texto Javier Sologuren
	Miguel Oblitas	*Sinfonía inkaika,* Co, insts nativos y Orq
	Luis Antonio Meza	*Variaciones sobre un tema tradicional op.* 28, pf y Orq
	Francisco Pulgar Vidal	Concierto, pf y Orq
	Edgar Valcárcel	*Ojos azules,* Cantata, Na, Covi, zps y Orq
1993	Celso Garrido-Lecca	*Laudes II*, Orq ca
		Eventos, Orq ca
	Rafael Leonardo Junchaya	*Momentos*, Orq ca
	Jorge Villavicencio (1973)	Pequeña suite, Orq cu
1994	José Carlos Campos	*Abismos*, cor y Orq
	Armando Guevara Ochoa	*Sinfonía al brujo de los Andes* (a la Gloria del Mariscal Cáceres)
	Enrique Iturriaga	*De la lírica campesina*, tres canciones, V y Orquesta. Textos: anónimos
	Federico Tarazona (1972)	*Tres paisajes andinos,* concierto n.° 1 charango y Orq
	Luis Antonio Meza	*Polkata, op.* 29
	Edgardo Plasencia (1958)	*Stereo Days* 4 grp orq
	Miguel Oblitas	*Cantautor*, obertura

Año	Compositor	Obra
1995	Rafael Leonardo Junchaya	*Movimiento sinfónico, op.* 2
	Miguel Oblitas	*En este mi país*, 24 canciones (arreglos)
		Trujillo, 7 de julio de 1932
	Francisco Pulgar Vidal	*Zaña*
1996	Fernando Fernández (1962)	*Vibos los llebaron* [*sic.*], pf y Orq cu
	Luis Antonio Meza	*Atrios op.* 30, suite
	Alejandro Núñez Allauca	*El hijo del sol*, obertura
1997	Armando Guevara Ochoa	*Valicha*
	Rafael Junchaya Gómez	Sinfonía n.° 2
	Luis Antonio Meza	*Passacaglia y fuga sobre un tema de Holzmann op.* 31
	Francisco Pulgar Vidal	*Sinfonía Nasca*
	Federico Tarazona	*Enigmaticandina*
	Dante Valdez	*Los años doblados,* sols, Co y Orqu
	Jorge Villavicencio	*Terpsychore*, suite Orq cu
1998	Fernando Fernández	Obra sin título, Orq cu
	Enrique Iturriaga	*Obertura en Do (do-mi-nus-do)*
	Luis Antonio Meza	*Valses criollos y sentimentales, op.* 32, pf y Orq
	Alejandro Núñez Allauca	*Missa Andina*, 4 sols, Co, órg y Orq
	Jorge Villavicencio	*La leyenda Ayar*
		Las ruinas circulares, pieza de danza en 4 escenas
1999	Armando Guevara Ochoa	*Urpillay*
	Fabián Silva Franco (19??)	*Crepúsculo*

Año	Compositor	Obra
2000	Sadiel Cuentas (1973)	*Lamentos* (parte I de *Crónica del Verano*), Orq cu
	Celso Garrido-Lecca	Sinfonía n.° 2 *Introspecciones*. Texto: Jorge Luis Borges
	Armando Guevara Ochoa	Concierto, vc y Orq
	Pedro Malpica (1973)	*Mi Selva 1*
	Luis Edmundo Ochoa	Sinfonía n.° 1 *Da codilheira ao Sertâo*
	Edgar Valcárcel	Concierto, sax y Orq cu
2001	José Carlos Campos	*Cuadros fantásticos andinos*
	Sadiel Cuentas	Sinfonía n.° 1
	Jimmy López (1978)	*Carnynx*
	Clara Petrozzi (1965)	*Niin pienestä kiinni* (Por poco), Orq cu
	Dante Valdez	Suite *Paco Yunque*
2002	Sadiel Cuentas	*Dos poemas de Jorge Eduardo Eielson,* Co mix y Orq
	Fernando Fernández	*Mutatis Mutandis,* fl, ob y Orq cu
		Concierto, pf y Orq
		Concierto, fl y Orq
		Concierto, ob y Orq
	Celso Garrido-Lecca	*Secuencias,* vn y Orq
	Espartaco Lavalle (1974)	*Santuarios*, tres piezas, Orq
	Federico Tarazona	*Mantaro,* cuart sax, cuart cl, arp (2), cu
	Aurelio Tello	Concierto, arp y Orq cu

Año	Compositor	Obra
2003	Sadiel Cuentas	*Variaciones concertantes* (concertino didáctico), pf, cl y Orq
	Fernando Fernández	*Heredad,* fg, perc, cu
		El jardín en las sombra, fg, perc, cu
		Concierto, cl y Orq
		Concierto, cor y Orq
		Concierto, fg y Orq
		El Norte del Sur
	Celso Garrido-Lecca	*Epitafio encendido,* Na y Orq. Texto: Pablo Neruda
	Luis Edmundo Ochoa	*Il metallico amore*, opereta
	Olga Pozzi Escot	Concierto, vn y Orq
	Francisco Pulgar Vidal	*Taki Bach*
	Edgar Valcárcel	*Coral y sicuri II*, órg y Orq cu
2004	Fernando Fernández	*El Norte del Sur,* tpt, pf y Orq cu
	Rafael Leonardo Junchaya	*Esquisse,* 3 bocetos *op. 5*, Orq
	Espartaco Lavalle	*Pastoral*
		Fantasía Rigoletto, 2 fl y Orq
	Jimmy López	*Los magos del silencio*, ballet para niños
		Varem, concierto, koto y Orq
	Alejandro Núñez Allauca	*A Moquegua*, concierto, fg y Orq
	Theo Tupayachi (1976)	Suite, Orq ca
	Edgar Valcárcel	*Concierto indio*, vc y Orq

Año	Compositor	Obra
2005	Dasa Haladhara (1958-2015)	*Tópicos de meditación*, vientos y perc
	Fernando Fernández	*El Norte del Sur,* Orq ca
	Antonio Gervasoni (1973)	*Icarus*
		Portrait, pf y Orq cu
	Rafael Leonardo Junchaya	*Sincronismos*, *op*. 10, Orq ca
	Jimmy López	*A wedding blast*
	Miguel Oblitas	*Arreglos de danzas del mundo*, Orq cu
	Pedro Malpica	*Mi Selva 2*
	Federico Tarazona	*Alpamayo*, concierto n.° 2, hatun charango y Orq
	Nilo Velarde (1964)	*Espacios*

En total se han recopilado 89 obras compuestas por 28 compositores, presentando un aumento de 21 obras y ocho compositores con respecto al período anterior. Debutantes en el medio orquestal son quince 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 (37). 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. Muchos aluden a la geografía nacional,

a la historia, a las culturas peruanas actuales o pasadas y a la música tradicional o popular. 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.

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 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 otro interés y a veces causan cambios drásticos en el estilo.

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 incluyen ejemplos de obras de compositores nuevos. Los ejemplos y análisis se presentan en orden cronológico.

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, pp. 8–9) que su proceso compositivo parte por lo común 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 sólo a eventos musicales.

La obra tiene un solo movimiento, pero consta de nueve secciones marcadas por indicaciones de *tempo:*

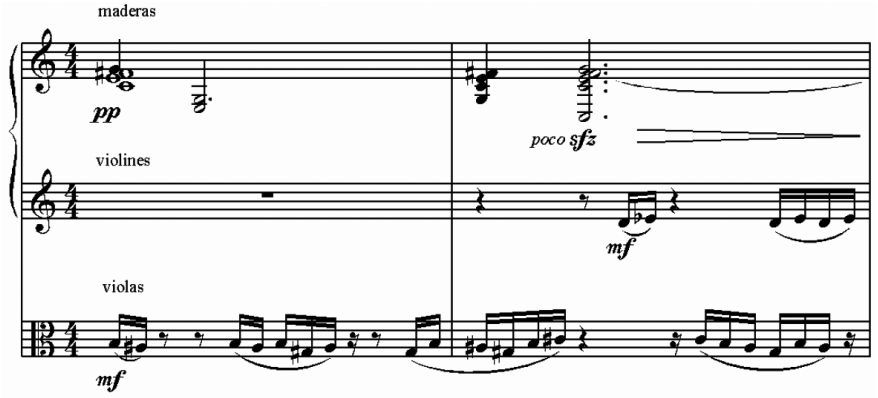
Moderado	♩ = 66	cc 1-24 (24 compases)
Más movido	♩ = 92	cc. 25-36 (11 cc.)
Poco allegro	♩ = 108	cc. 37-59 (22 cc.)
Moderado	♩ = 66	cc. 60-73 (13 cc.)
Más movido	♩ = 92	cc. 74-100 (26 cc.)
Libre	20”	c. 101
Moderado	♩ = 66	cc. 102-106 (14 cc.)
Poco allegro	♩ = 108	cc. 117-132 (15 cc.)
Allegro molto	♩ = 132	cc. 133-169 (36 cc.)

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 (ver Ejemplo 56).
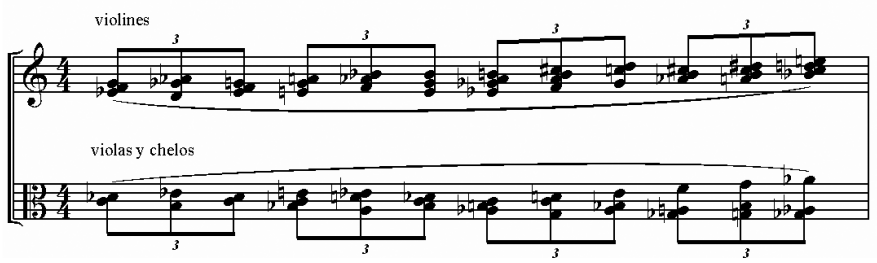
En las secciones *Más movido* las figuras cortas y rápidas van aumentando sobre los sonidos largos, hasta formar campos sonoros junto a las melodías largas o a los pedales. Las secciones *Poco allegro* están formadas principalmente por este tipo de figuras rápidas y repetidas, ya sea alternándose o traslapándose 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 (ver Ejemplo 56):

Ejemplo 56: Garrido-Lecca, *Eventos,* c. 26 (reducción).



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 *glissandi,* hasta el unísono de *do* mayor en que termina la obra.

Ejemplo 57: Garrido-Lecca, *Eventos,* c. 160, cuerdas.

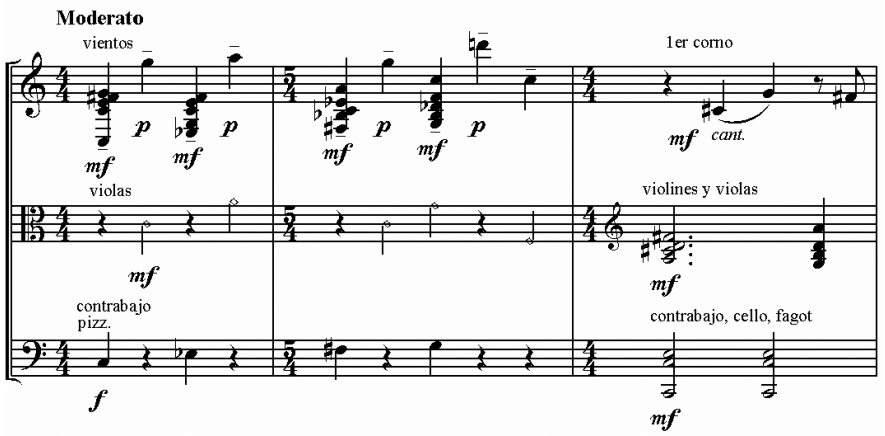


La armonía se basa en el conjunto de notas mencionado. De él, el compositor deriva varios elementos melódicos. Este acorde tiene la característica de incluir, además de la triada mayor, todos los intervalos, lo cual le da flexibilidad y posibilidades de variación.

Según el compositor, este tipo de acorde ha sido por muchos años una base armónica importante para sus creaciones. 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.
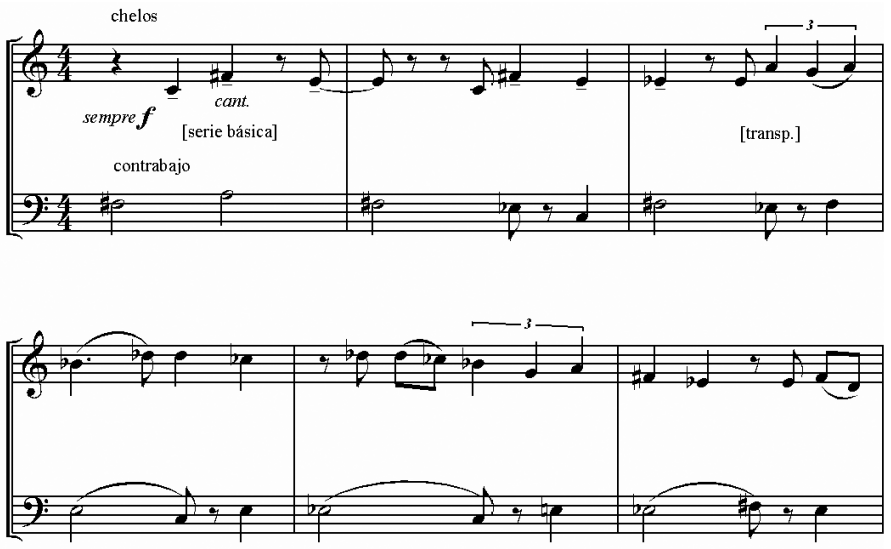
La música se inicia con la repetición del acorde básico en notas largas, y se repite en varios lugares de cambios de sección. En el ejemplo 58 se ve el tercer *Moderado* del c. 102.

Ejemplo 58: Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 102.

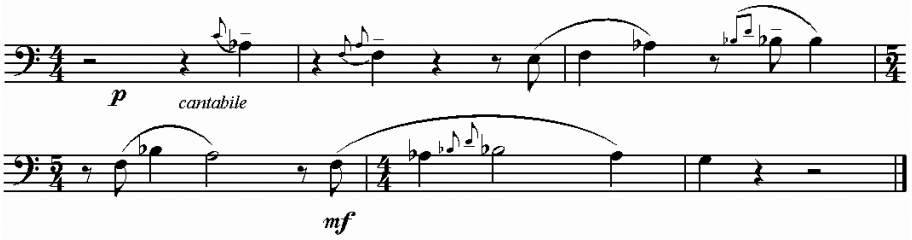


En el ejemplo 59, la línea melódica de los chelos se construye con el mismo material del acorde básico. Los elementos melódicos son importantes en esta obra, y funcionan también creando continuidad entre las secciones debido a su similitud. Este énfasis en lo melódico es una superficie importante de 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 61.

Ejemplo 59: Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 11, chelos y contrabajos.
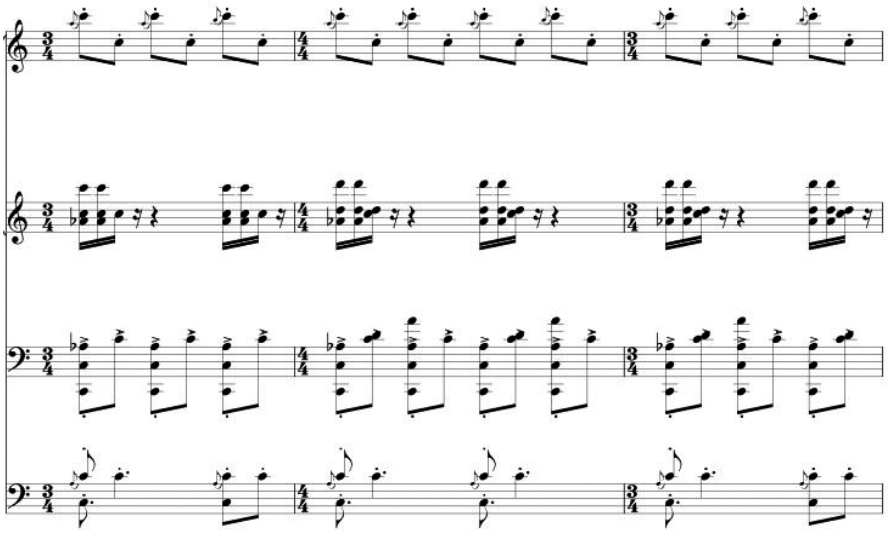


Ejemplo 60: Celso Garrido-Lecca, *Eventos,* c. 61: fagot.



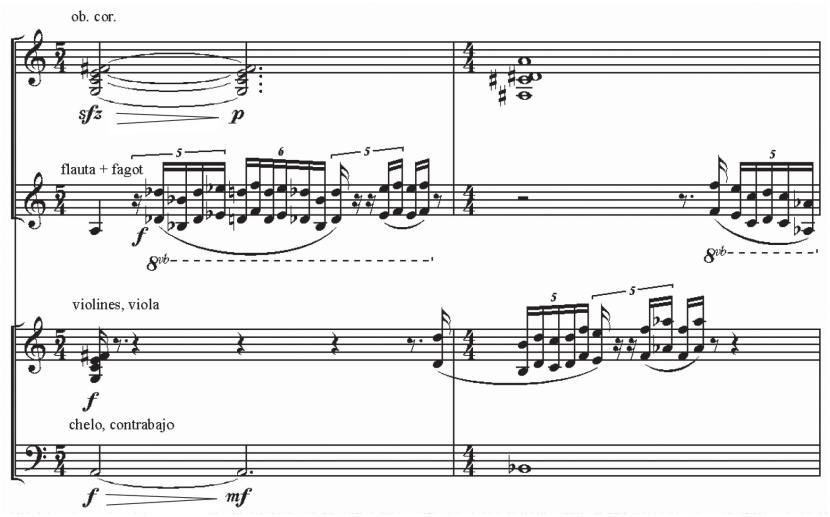
La rítmica es, según el compositor, uno de los parámetros centrales de sus obras, y uno que lo relaciona concretamente con la música popular. En varios lugares se encuentran secciones de *ostinato* rítmico, y todo el *Allegro molto* se construye en gran medida sobre estos *ostinati*. En el ejemplo 61 se ve uno de estos pasajes.

Ejemplo 61: Celso Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 135.



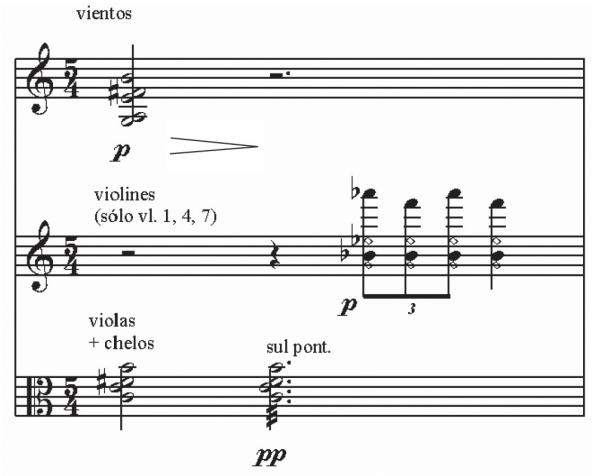
La obra está escrita en $\frac{4}{4}$, pero a menudo se le agrega o sustrae un tiempo, apareciendo compases de $\frac{5}{4}$ o $\frac{3}{4}$ aislados. El uso de grupetos rápidos de medida variable es característico, como en el ejemplo del c. 33 (ver Ejemplo 62).

Ejemplo 62: Celso Garrido-Lecca, *Eventos*, c. 33.



Algunos tipos de textura que son propios al compositor están presentes en *Antaras* (Tello, 2001), y aparecen aquí también: figuras cortas y rápidas, armónicos y *glissandi* 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, *glissandi*, *sul ponticello*, *sul tasto*, *legno battuto* y *pizzicato* Bartók. También los vientos tienen por momentos *glissandi* y *frullati*. Una manera de hacer transparente la textura es el uso de solistas en las cuerdas.

Ejemplo 63: Celso Garrido-Lecca, *Eventos,* c. 18.



En el ejemplo 63 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 *ostinati*. En menor medida se encuentra una textura contrapuntística, como en el c. 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 (cc. 14–18, 26–32); flauta y fagot (cc. 33–36); violines I y III, violas y violines II (cc. 34–37); oboes (cc. 37–43), etc. La figuración rítmica es la misma, pero a distancia de una segunda o una tercera en varios lugares (cc. 6–12, oboes; cc. 36–43, cuerdas; cc. 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.

En el tratamiento rítmico se destaca una relación espontánea con la música, no "especulativa" en palabras del compositor (Martínez, 2002, p. 9). La música tiene un pulso constante, y el compás es mayormente de $\frac{4}{4}$, 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 muy rítmicos. También están presentes elementos rítmicos típicos a la música popular como los *ostinati*, la hemiola y las figuras sincopadas. El compás regular y los *ostinati* 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 *ostinati* 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.
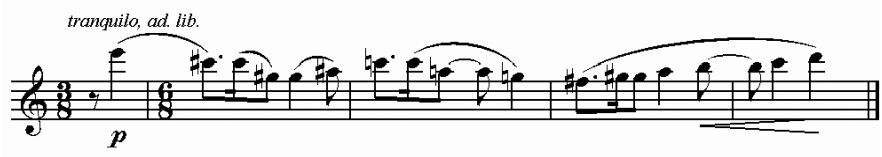
Enrique Iturriaga: *De la lírica campesina* (1995)

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 con 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.[149][10]

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 variable entre los $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$ (en su mayor parte), $\frac{9}{8}$, $\frac{2}{4}$ y $\frac{4}{4}$. El motivo rítmico característico del movimiento es presentado ya en la introducción por la flauta:
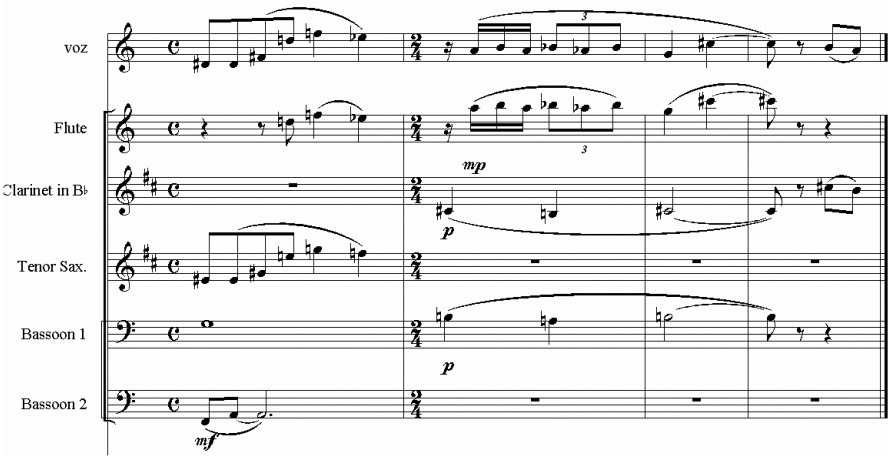
Ejemplo 64: Iturriaga, *De la lírica campesina,* inicio: flauta.



149 I. "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 / centellante vuelva la luz del sol / haciendo huir la noche oscura. / Me recordarás / cuando en alguna parte baja / de la tierra, / cansado y ardiendo 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 hojas 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 / sabes seguramente que ya me voy, / que ya me voy.

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 64, la flauta tiene primero la quinta *do*♯-*sol*♯ y en el compás siguiente *do-sol*. Esto resulta en acordes donde se presentan simultáneamente la nota natural y la alterada, en algunos casos formando triadas mayores y menores.

Ejemplo 65: Iturriaga, *De la lírica campesina*, I, c. 26.



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*♭-*mi-sol-si*♭, 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*.

El segundo movimiento, *Lento ad lib.*, tiene igualmente una métrica de carácter libre, determinada por la prosodia del canto. El compás varía entre los $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ y $\frac{7}{4}$.

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♭-do-re♭-mi♭*. En el cuarto compás se forma un acorde típico, *do-re♭-mi-fa♯-sol-si♭*, 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♭-do-re♭-mi♭* (c. 2) o *do-re-mi-fa-sol-sol♯-la si♭-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 por lo general en valores más largos.
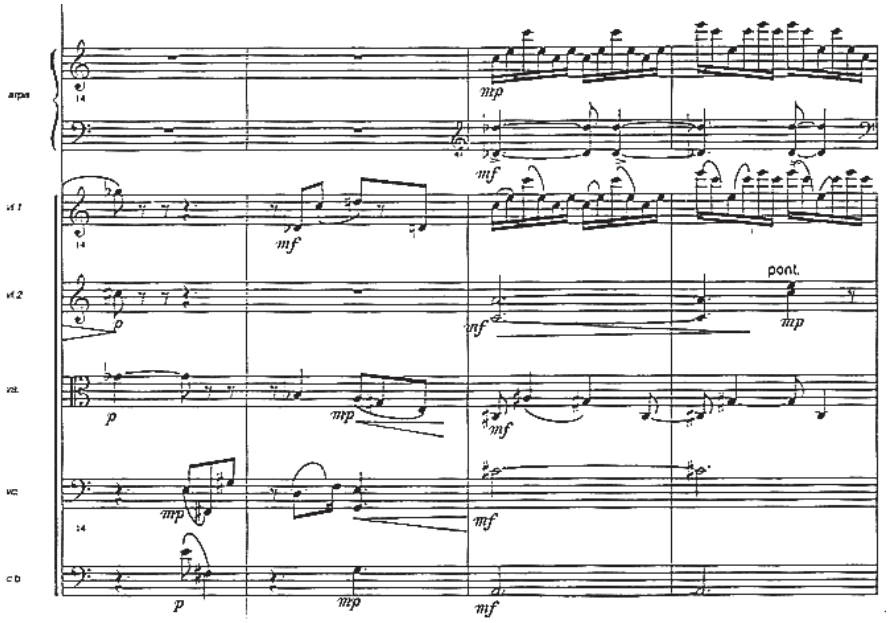
En el ejemplo 67 se pueden ver estas características de la melodía que se mantienen a lo largo de la canción. El acompañamiento es transparente y sirve de fondo sonoro o de apoyo al canto, sin intermedios instrumentales extensos. No se aprecian elementos de la música popular de una manera inmediata.

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.
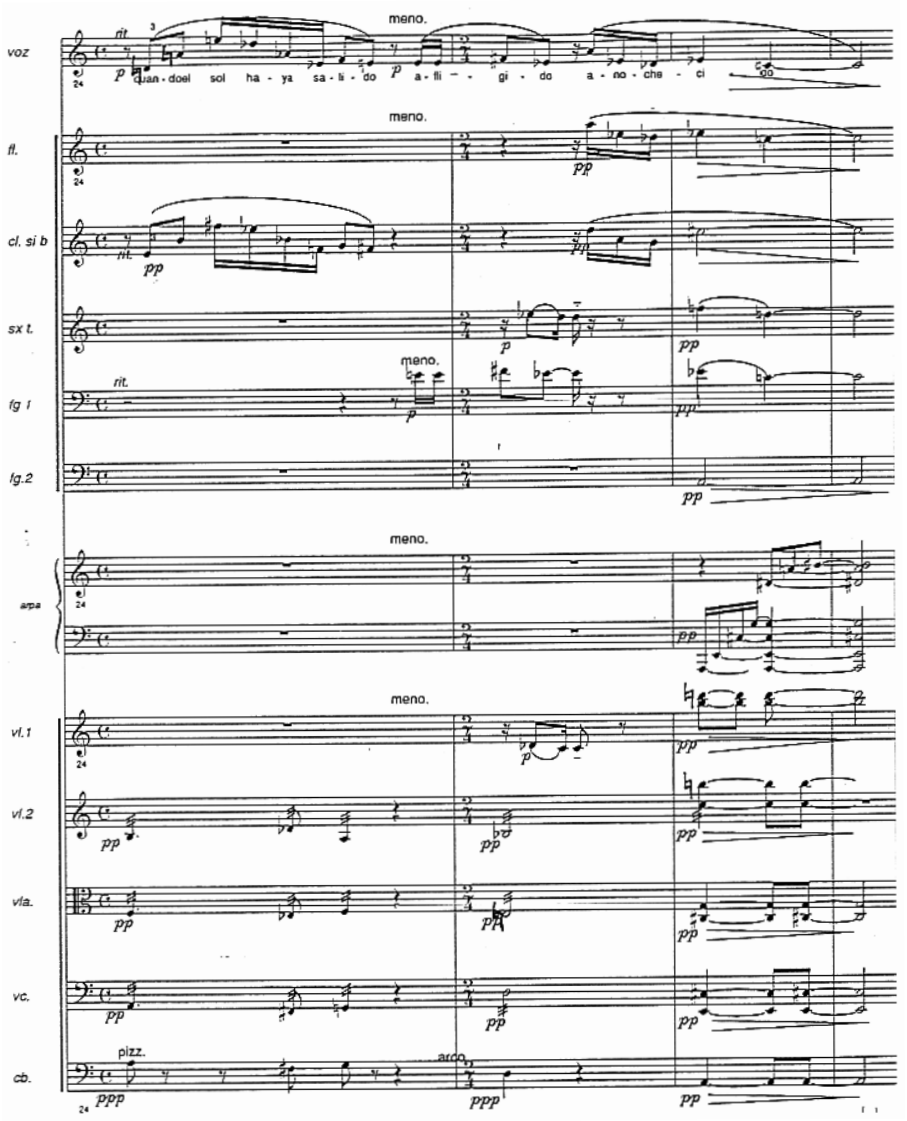
La armonía tiene su centro en *mi* menor, evidente al principio y al final de la canción. Sin embargo, como en las canciones anteriores, constantemente están presentes elementos bitonales o modales y ambigüedad entre los acordes mayores o menores. Por ejemplo, al inicio del movimiento se superponen los acordes *re-fa-la-do* y *do-mi-sol-si*. En el ejemplo 68 se ve la superposición de *mi* y *mi♭*.

En la canción alternan momentos recitativos con otros casi danzantes, siguiendo el carácter del texto. En el ejemplo 69 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.

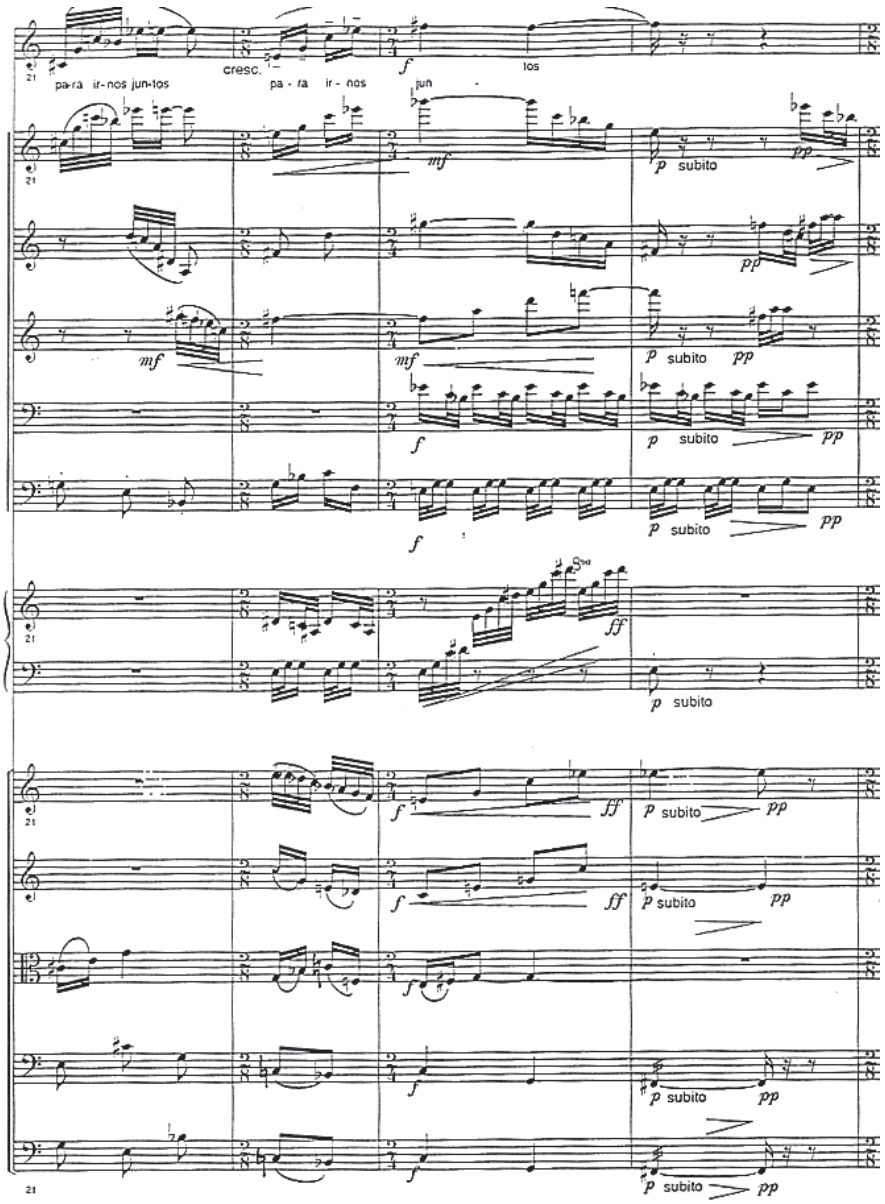
Ejemplo 66: Iturriaga, *De la lírica campesina*, I, c. 16: arpa y cuerdas.
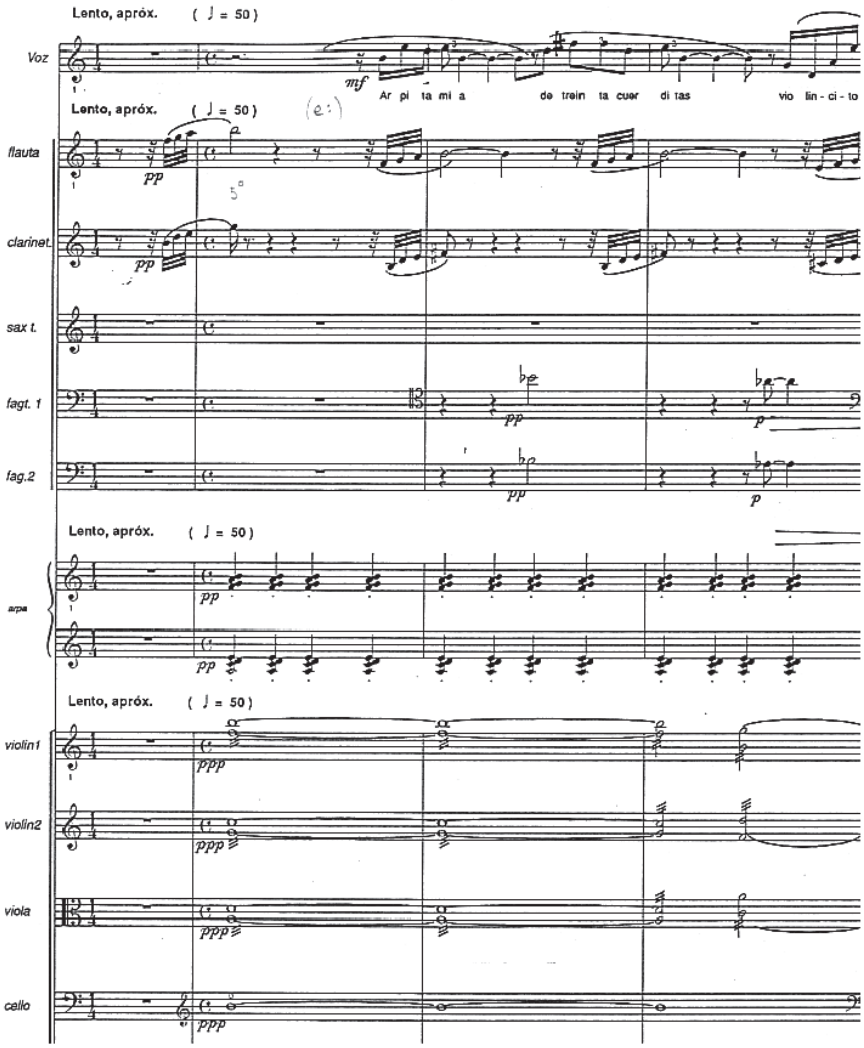


Ejemplo 67: Iturriaga, *De la lírica campesina*, II, cc. 24–27.



Ejemplo 68: Iturriaga, *De la lírica campesina*, III, c. 21.



Ejemplo 69: Iturriaga, *De la lírica campesina*, III, c. 1.



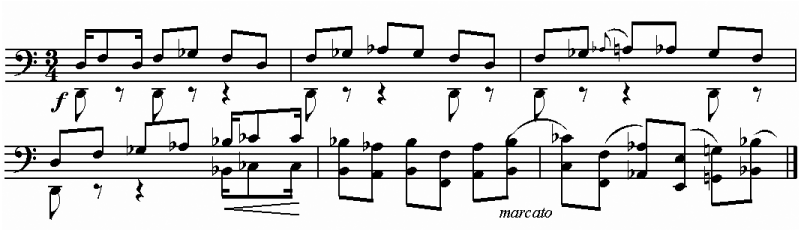
Francisco Pulgar Vidal: *Sinfonía Nasca* (1996–1997)

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 brio*). 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.
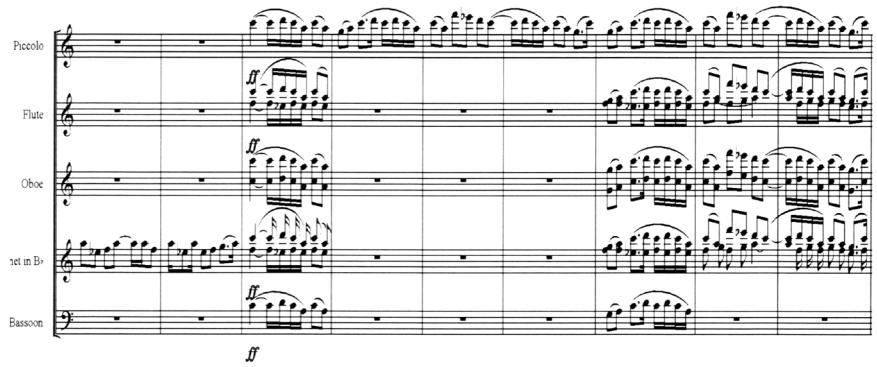
En esta sinfonía destaca el uso de ritmos populares andinos (ver Ejemplo 70) y de *ostinati* rítmicos. La orquestación utiliza grandes bloques de cuerdas o vientos. La armonía incluye cromatismos y elementos de modalidad. La obra no tiene un centro tonal definido, sino que éste va variando mediante constantes 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 70 desarrollado alrededor de la nota central *re*.

Ejemplo 70: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, inicio: solo de fagotes.
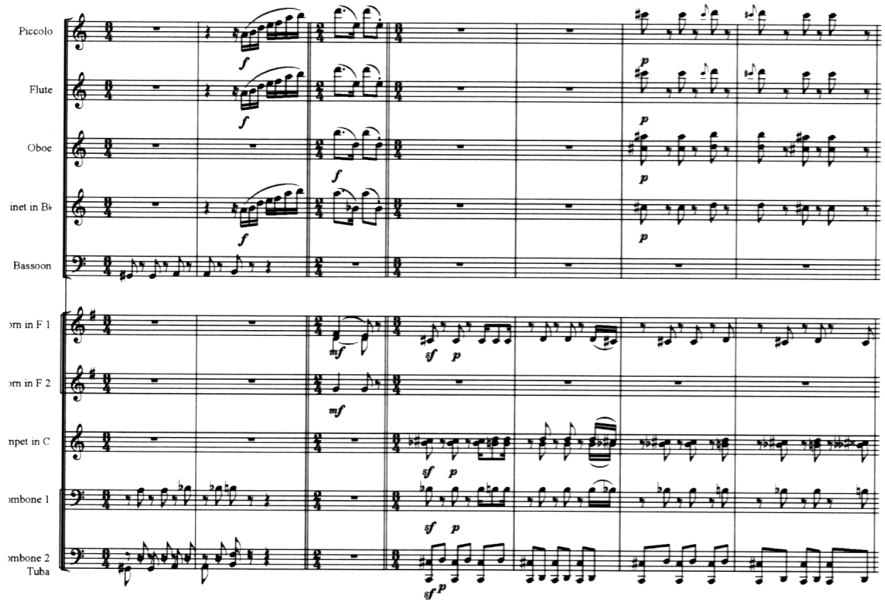


Ejemplo 71: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, I, n. e. 20, maderas.



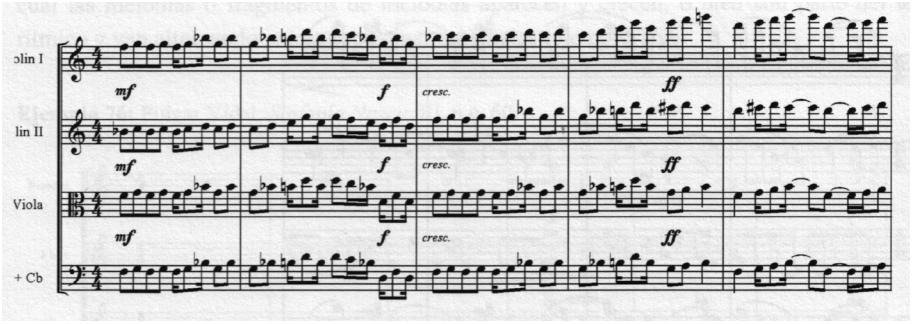
Este tema da paso a un segundo tema en el n. e. 19, acompañado por un *ostinato* rítmico, al cual se unen las maderas en el n. e. 20 (ver Ejemplo 71). El tema se sigue repitiendo y subiendo en registro y en volumen hasta un primer clímax en el n. e. 23 con las cuerdas y las maderas. Luego de algunos 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 motívicos 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 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (ver Ejemplo 72).

Ejemplo 72: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, I, n. e. 27.
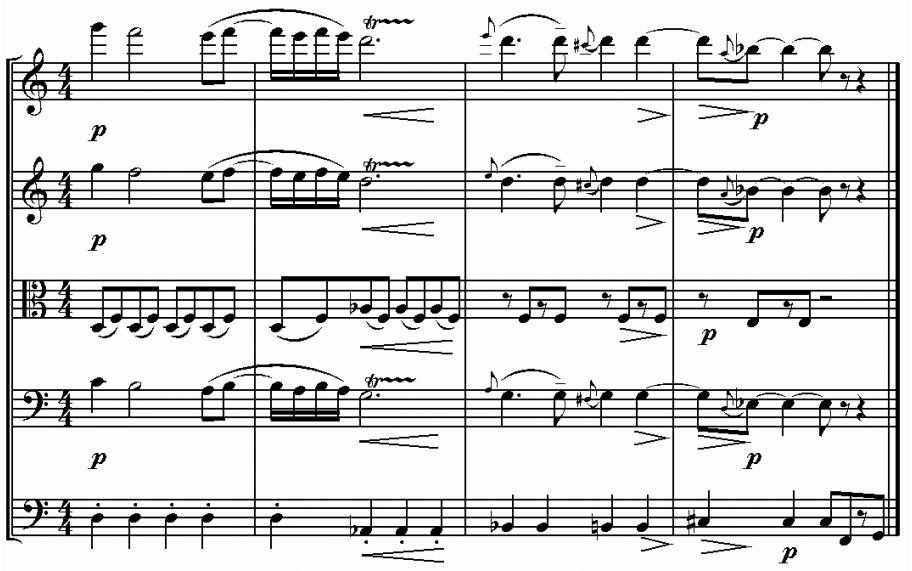


Luego de esta sección central, en el n. e. 40, se retoma el primer tema, nuevamente tocado por el fagot, seguido del segundo tema en las maderas, a manera de recapitulación. Como al inicio del movimiento, el segundo tema se repite modulando luego de un intermedio entre los números de ensayo 43 y 45, 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 73 se ve un fragmento de esta sección final.

Ejemplo 73: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, I, n. e. 47, cuerdas.

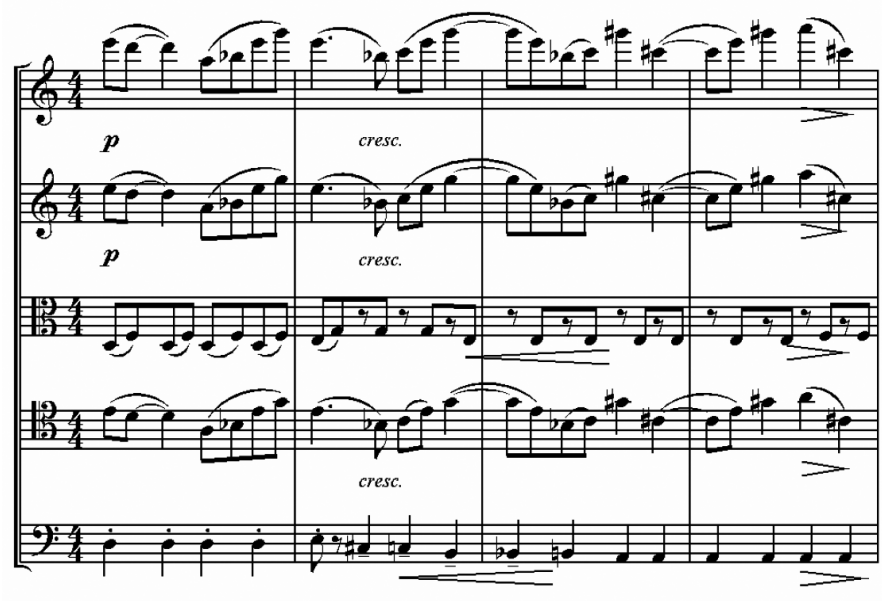


El segundo movimiento, *La Araña* (*Andante*), empieza con *soli* de flauta y clarinete acompañados por violines que tocan detrás del puente en trémolo y ***pp***. Esta introducción da paso en el n. e. 48 a una sección de acordes *marcato* y *pesante*, sobre los cuales se destaca el *solo* de oboe y 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 74 y 75.

Ejemplo 74: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, II, cuerdas, 6 cc. antes de 50.

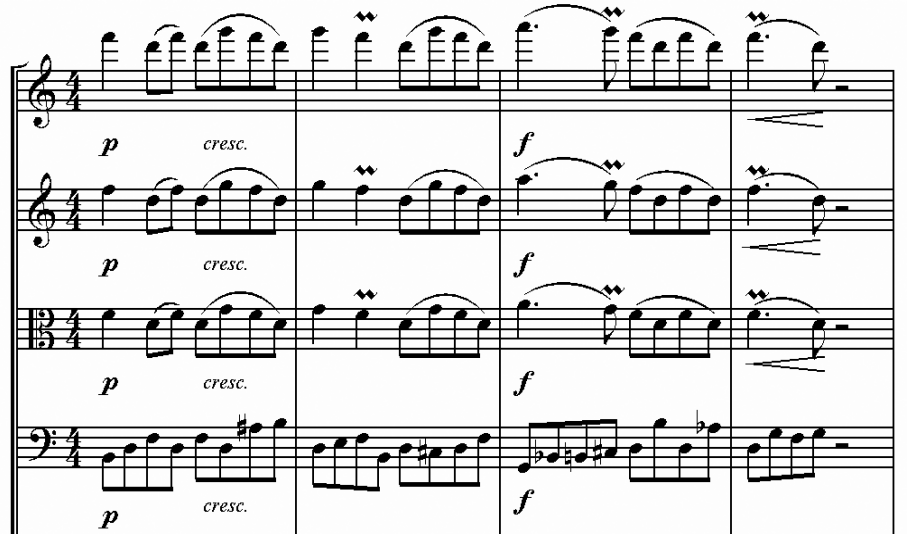


Ejemplo 75: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, II, n. e. 50.



A esta melodía le 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.
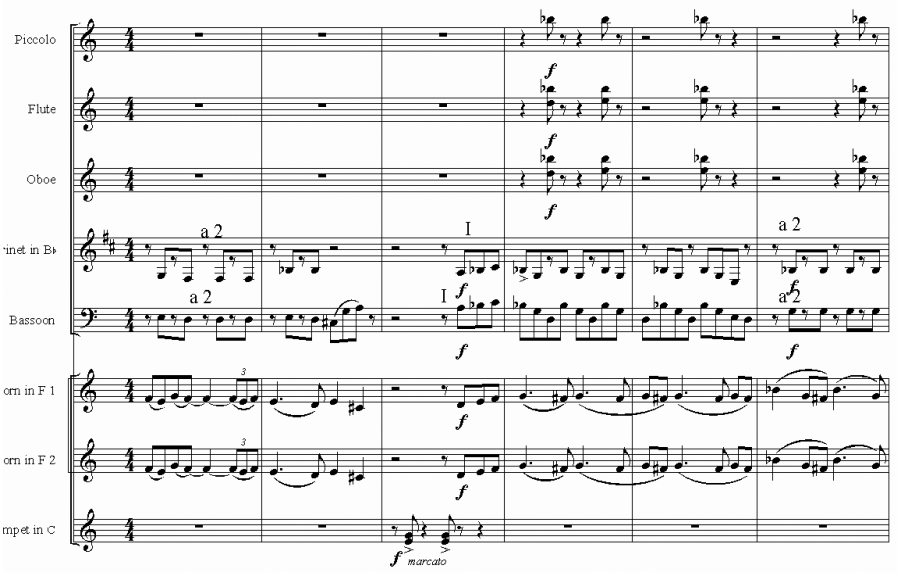
Ejemplo 76: Pulgar Vidal, Sinfonía Nasca, III, n. e. 59, cuerdas.



El tercer movimiento, *Espirales*, consiste de nuevo 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 (ver Ejemplo 76):

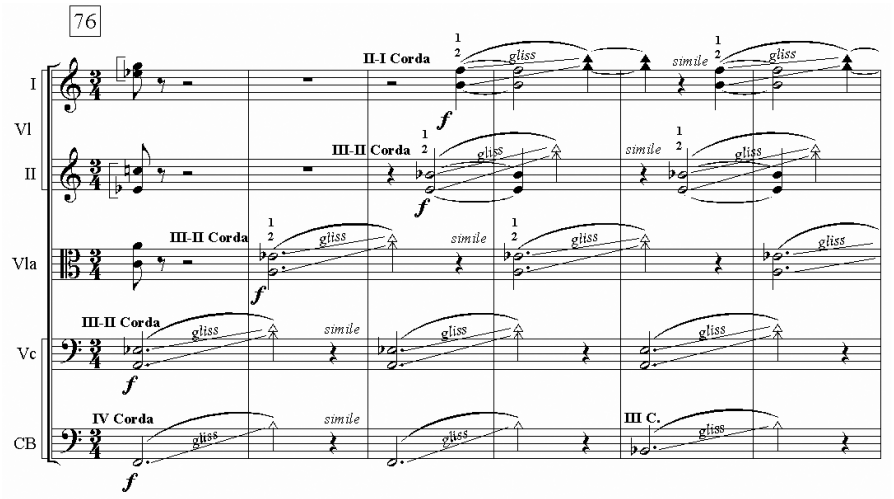
El movimiento está también caracterizado por un pulso rítmico constante, sobre el cual las melodías o fragmentos de melodías aparecen y crecen, o bien son parte del tejido rítmico y van alternando entre grupos instrumentales (ver Ejemplo 77).

Ejemplo 77: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, III, n. e. 60.



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 *glissandi* a los sonidos más altos posibles. La obra termina con una serie de acordes con las notas *si-do-fa*♯. En el ejemplo 78 se ven estos efectos en las cuerdas.

Ejemplo 78: Pulgar Vidal, *Sinfonía Nasca*, III, n. e. 76.
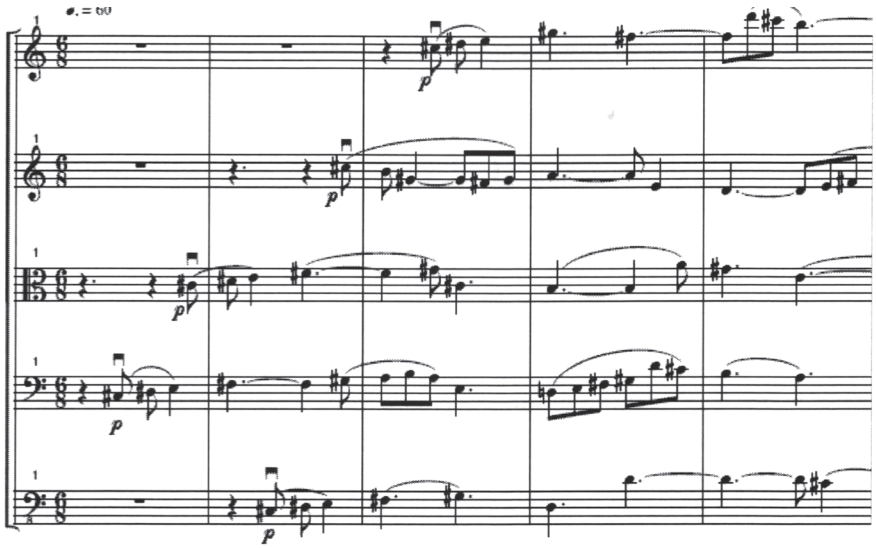


Sadiel Cuentas: *Crónica del Verano,* I: Lamento (2000)

Sadiel Cuentas cultiva en este período 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 de motivos 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 (S. Cuentas, comunicación personal, 27 de diciembre de 2005).
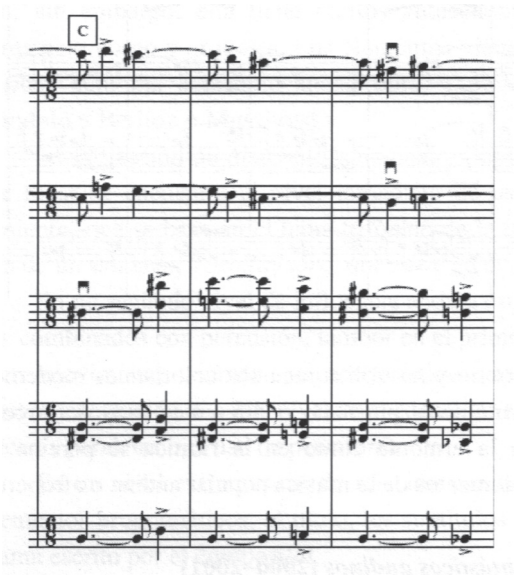
Lamento para orquesta de cuerdas es parte de una obra más extensa y consta de 82 compases. Está compuesta por dos secciones, una que llega hasta la letra de ensayo B y la siguiente hasta el final. La técnica básica de la obra es el contrapunto imitativo (ver Ejemplo 79), que en la letra de ensayo A es 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 79: Cuentas, Lamento, principio.



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 80: Cuentas, Lamento, letra de ensayo C.
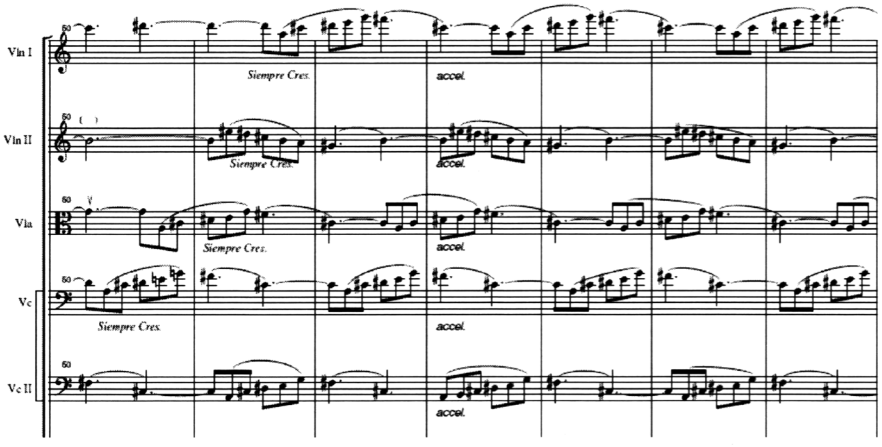


El carácter de la textura es horizontal y enfatiza el contrapunto de las voces. El material melódico muestra una preferencia por intervalos pequeños como segundas y terceras y pocos saltos, y con un carácter *cantabile* en las frases como la que se muestra en el ejemplo 81.

Ejemplo 81: Cuentas, Lamento, c. 77, violonchelo solo.



La rítmica tiene un pulso regular y se mueve en un *tempo* moderado (♩. = 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 (ver Ejemplo 82).

Ejemplo 82: Cuentas, Lamento, c. 50.



El uso de los instrumentos es sobrio y no utiliza recursos coloristas 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.

José Carlos Campos: *Cuadros fantásticos andinos* (2000–2001)

Esta composición fue encargada por la Sociedad Filarmónica de Lima con motivo de celebrar su nonagésimo quinto 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, subtitulada Suite para gran orquesta, se compone de cuatro movimientos: I, *Allegro*: Llamadas para un santiago; II, *Fluído y brillante*: Danza a la montaña sagrada y *Yawar Fiesta*; III, *Adagio spirituoso* [*sic.*]: *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 (2002b). Esto es algo excepcional en el medio artístico peruano, donde esta tradición nacional ha permanecido prácticamente desconocida.

La relación directa de esta obra con la música andina es nueva en la producción de Campos; 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.
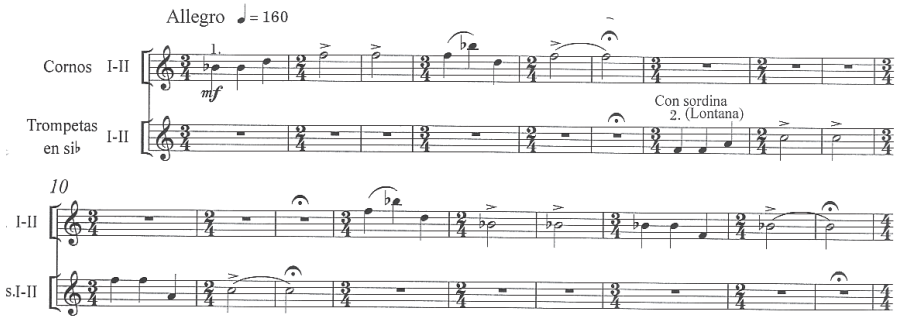
La utilización de material tradicional y popular en esta obra tiene varios niveles. En primer lugar se encuentra el nivel inmediato de uso del tema andino, como en el primer movimiento, que se basa en el tema trifónico

de la trompa andina *waqrapuku* utilizada en la música de un santiago,[150] *Torollay toro*, que se ve en el ejemplo 83.

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 83: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, I, inicio.
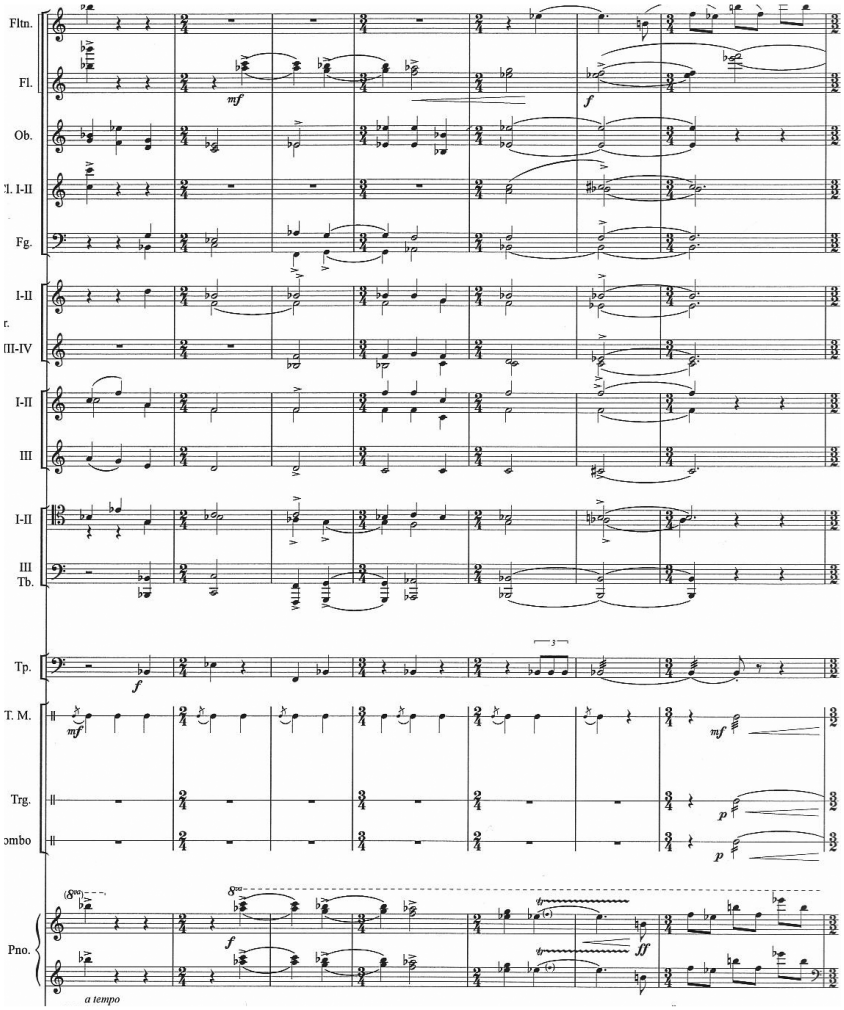


Los elementos de la cultura popular andina a los cuales se hace referencia no son propios de una sola zona, sino de varias: el compositor menciona el *santiago* de la región de Huancayo (ver Ejemplo 83), la *yawar fiesta*[151] de Apurímac, Cusco y Ayacucho, los pájaros de la región andino-amazónica Q'ero 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 de los Andes.

150 El santiago es un género andino relacionado con la fiesta ritual de la herranza del ganado en los Andes centrales del Perú.
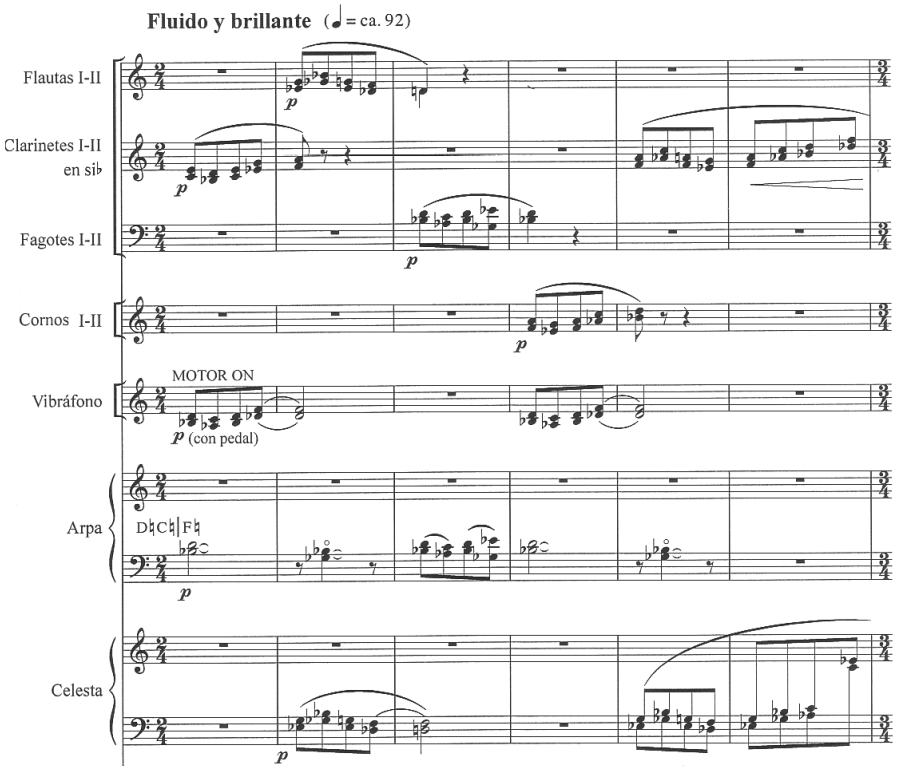
151 Corrida de toros ritual, en la cual un cóndor es amarrado sobre la espalda de un toro.

El primer movimiento es básicamente tonal, centrado alrededor del acorde de *si* bemol, al estar estructurado sobre la triada mayor del motivo trifónico presentado (ver Ejemplo 83) 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 (ver Ejemplo 84).

Ejemplo 84: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, I: c. 181, vientos y percusión.



Ejemplo 85: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, II, inicio, vientos y percusión.
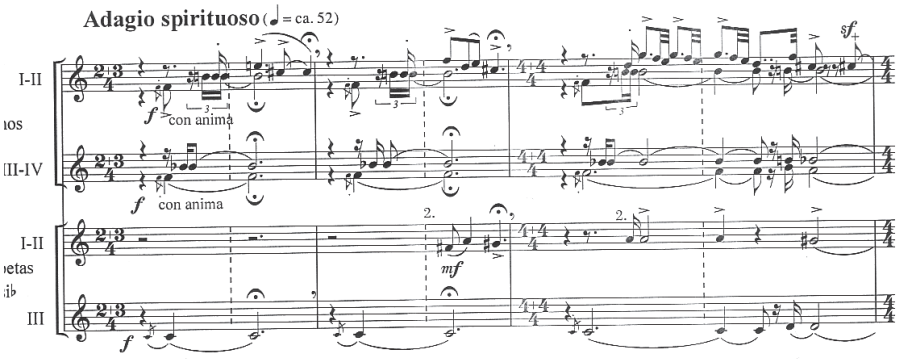


El segundo movimiento es de mayor extensión y elaboración armónica, rítmica y de color. El compositor reconoce en él la influencia de la escuela francesa y de Debussy. Se basa en armonías de terceras y escalas pentatónicas que son desarrolladas con técnicas contrapuntísticas, variación de colores y duraciones, 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 (ver Ejemplo 85).

El tercer movimiento emplea, según el compositor,

> el modo simétrico octofónico, la ambigüedad armónica por superposición de cuartas, adición de modos pentatónicos, armonías con notas 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 86 se ve el inicio del movimiento. El ejemplo 87 presenta un pasaje hacia el final del movimiento, en el que Campos construye una de estas texturas mediante figuras rápidas en los vientos.

Ejemplo 86: Campos, *Cuadros fantásticos andinos,* III.
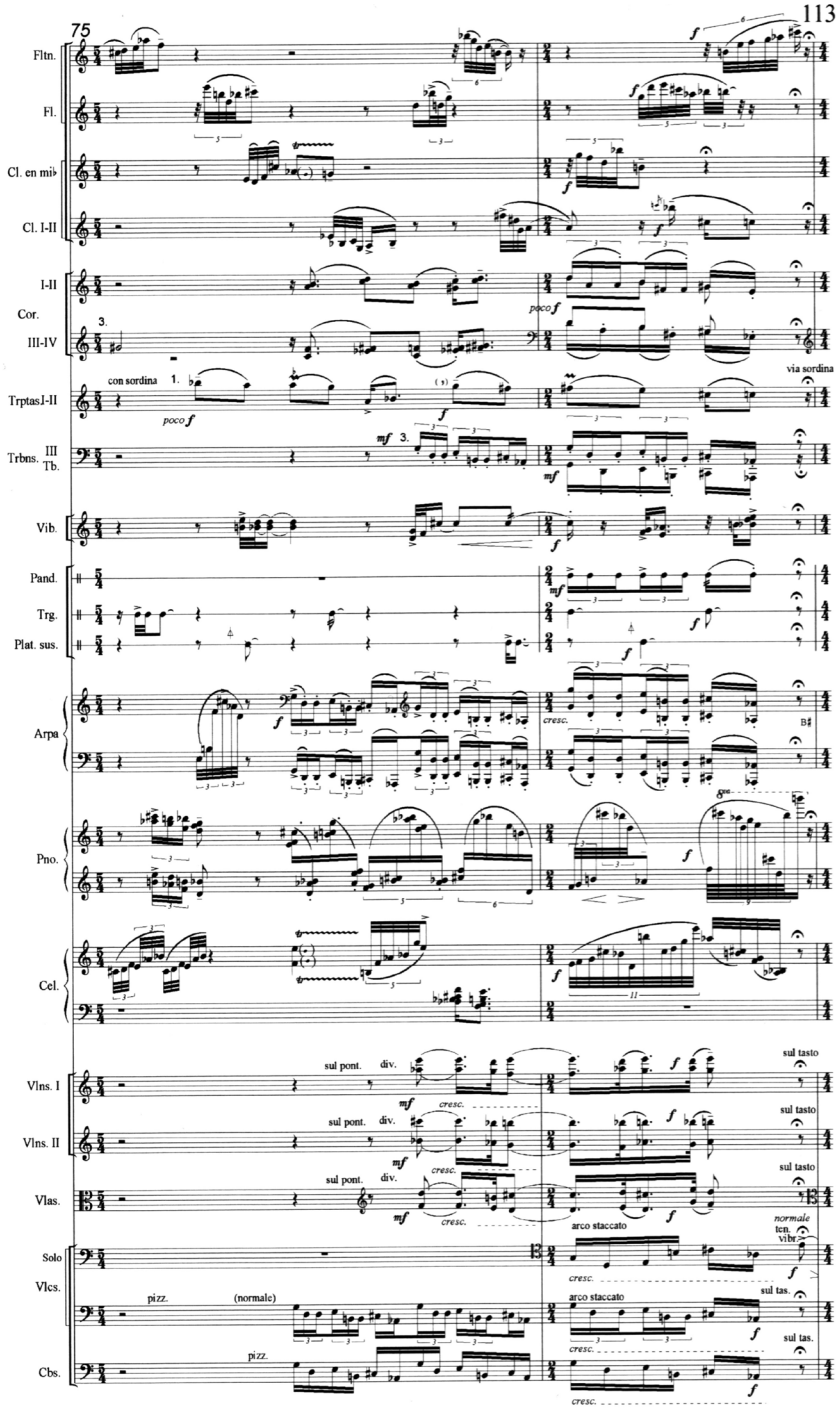


Campos emplea material temático o armónico para dar unidad a la obra entre los movimientos. Así, la melodía de los violines en el tercer movimiento es "la serie interválica retrógrada del tema de danza del segundo movimiento y sobre la cual se organiza el desenvolvimiento de la forma" (Campos, 2002b). También en el segundo movimiento se utiliza material armónico del primero.
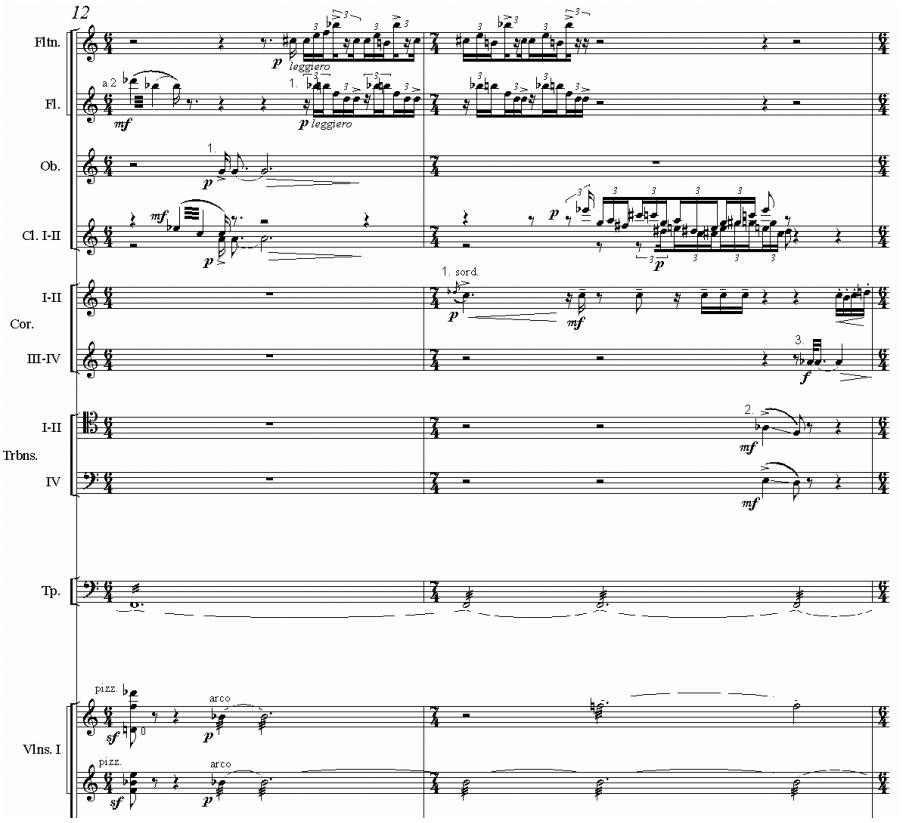
Campos usa recursos técnicos como imitación, aumentación y disminución de temas y motivos, recapitulaciones y desarrollo de material. La rítmica consta de elementos reconocibles, repetitivos y en gran parte regulares. Todo esto lo emparienta con la tradición clásico-romántico-impresionista. La influencia 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 87: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, III, c. 75

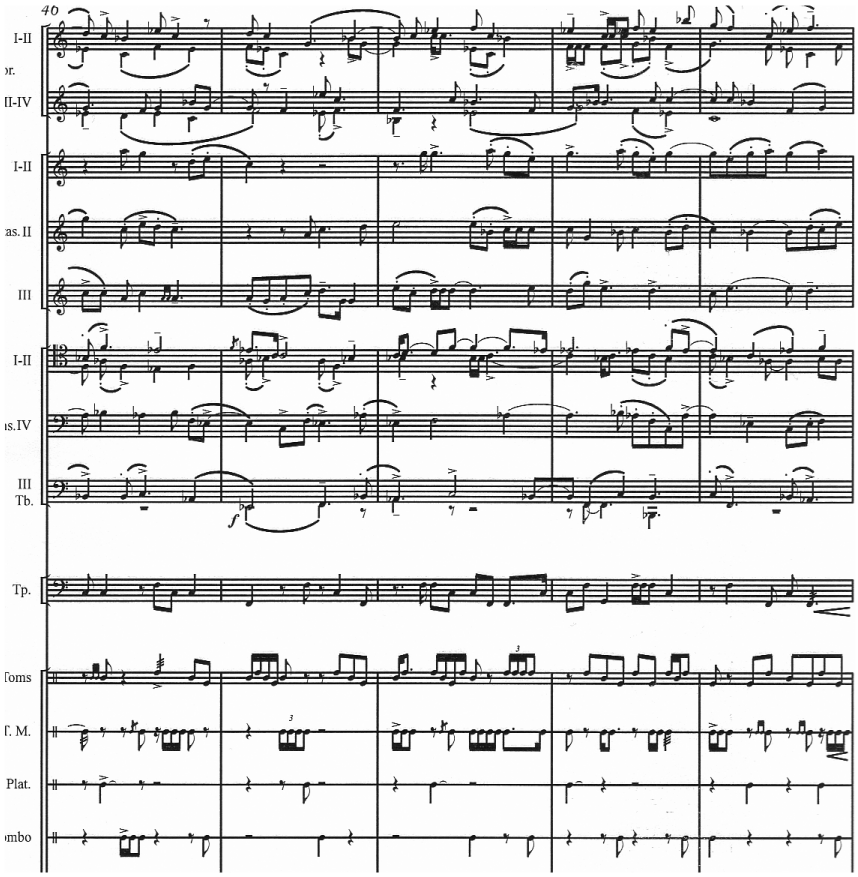


Ejemplo 88: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, IV.



El cuarto movimiento da a los vientos una participación solista sobre un fondo de acordes sostenidos de las cuerdas (ver Ejemplo 88). 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 89 muestra parte de los metales y percusión en el c. 46. Las cuerdas se incorporan al *tutti* en el c. 51. El movimiento desarrolla con amplitud su material, en pasajes de exuberancia 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 a los conjuntos populares andinos.

Ejemplo 89: Campos, *Cuadros fantásticos andinos*, IV, c. 46.
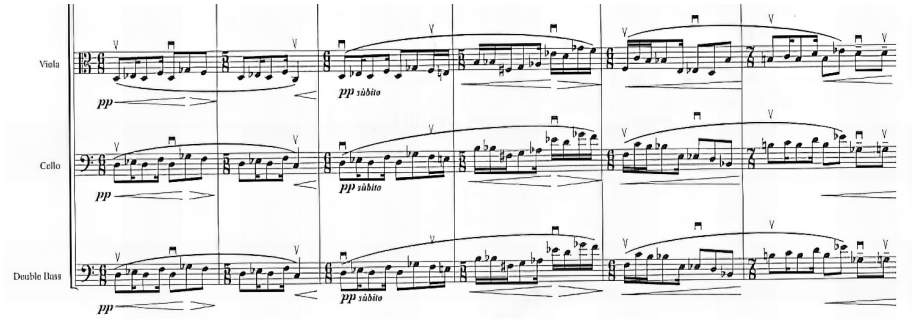


Jimmy López: *Carnynx* (2001)

Carnynx fue seleccionada para la final del concurso convocado por la asociación CCA de Taiwán junto con otras cinco 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 estaba en proceso y recibiría un movimiento más. La orquesta incluye 222d2–3200, timbales, percusión y cuerdas.

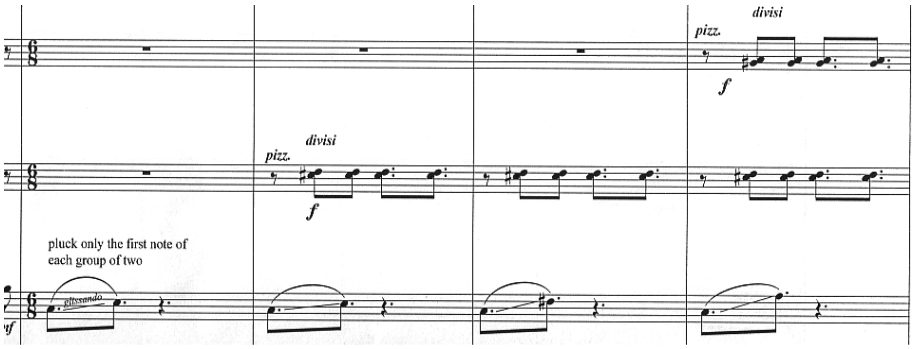
El primer movimiento es, como lo indica el subtítulo, de carácter dinámico, con un empuje rítmico constante que conduce al tema principal desde el inicio. Este tema es elaborado y trabajado de varias maneras. En el ejemplo 90 su primera aparición en las cuerdas graves.

Ejemplo 90: 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.
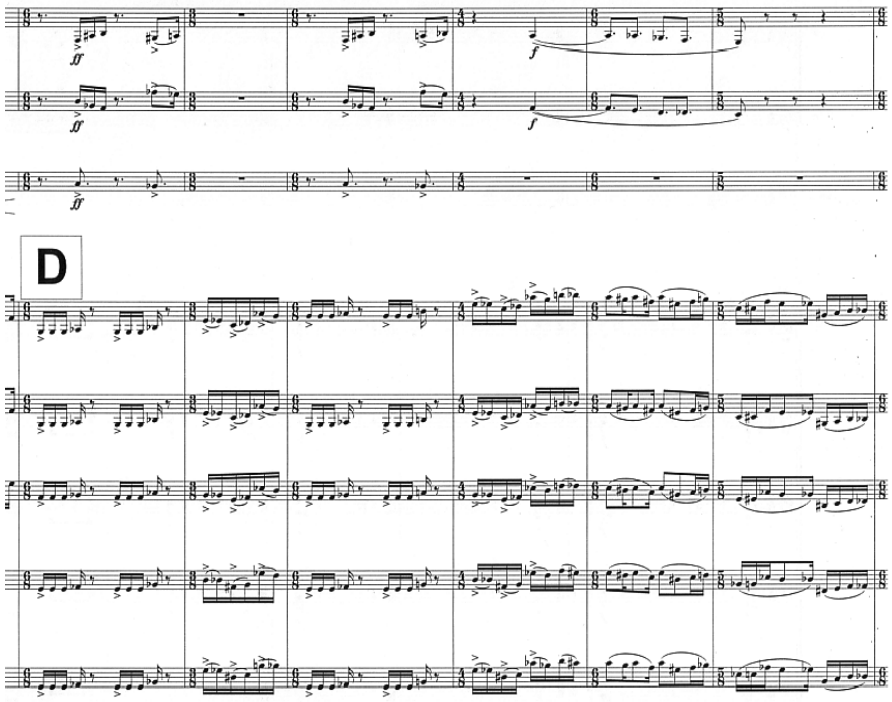
Ejemplo 91: López, *Carnynx,* letra B, cuerdas graves.



En C el compás cambia de $\frac{6}{8}$ a $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$ y nuevamente $\frac{6}{8}$ 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 92 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 92: López, *Carnynx*, letra D, corno, trompeta, timbal y cuerdas.
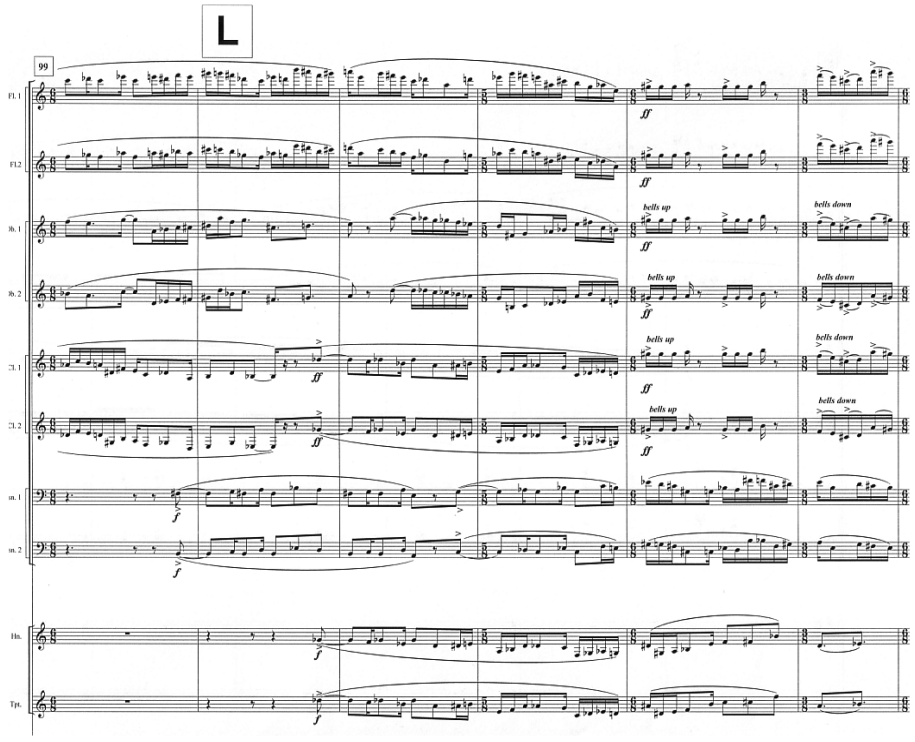


La letra E consiste en un solo de cuerdas en ***p*** sobre los motivos anteriores, a las que se unen los vientos y la percusión en F, creciendo hasta llegar a tres acordes en ***ff***, un compás antes de G. A partir de G se desarrollan los motivos rítmicos ya presentados, elementos del tema y fragmentos cromáticos. Las frases consisten en varios *crescendi* sucesivos, con una energía dinámica creada por la síncopa y hemiola. Este desarrollo no se interrumpe, aunque aparece una sección en ***p*** que se inicia en I y continúa en J con una textura menos densa por algunos compases. Un nuevo *crescendo* se inicia tres compases 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 93 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 93: López, *Carnynx*, letra L.
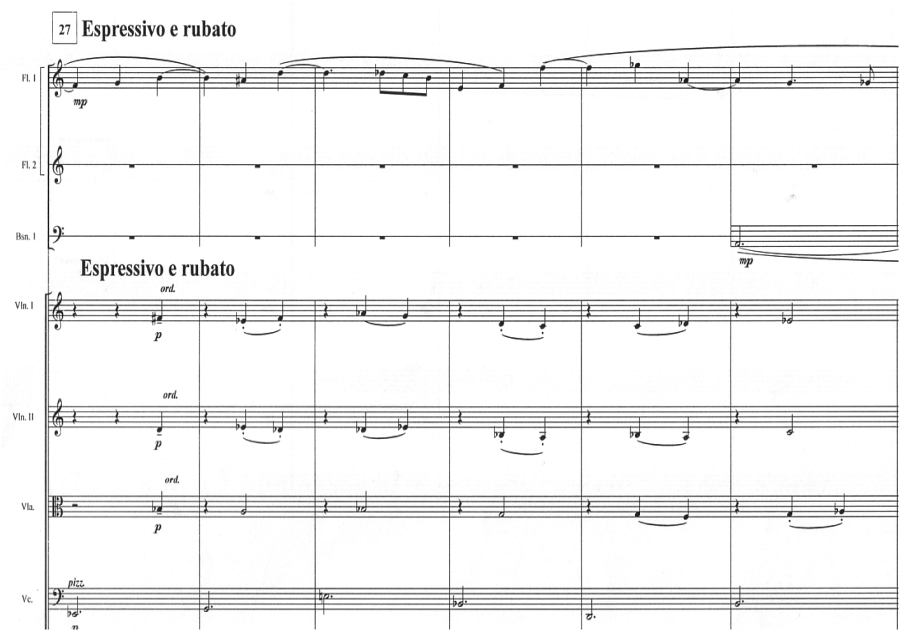


Característicos a este movimiento son el impulso rítmico y la energía que se transmiten al oyente a través del fluir del ritmo, las síncopas y las figuras continuadas de un instrumento a otro; y, por otro lado, las técnicas contrapuntísticas utilizadas (imitación, inversión, transposición) y el trabajo 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 cromatismo constante: el mismo tema es cromático por naturaleza. El compositor busca una nueva relación con la tonalidad (López, 2006).

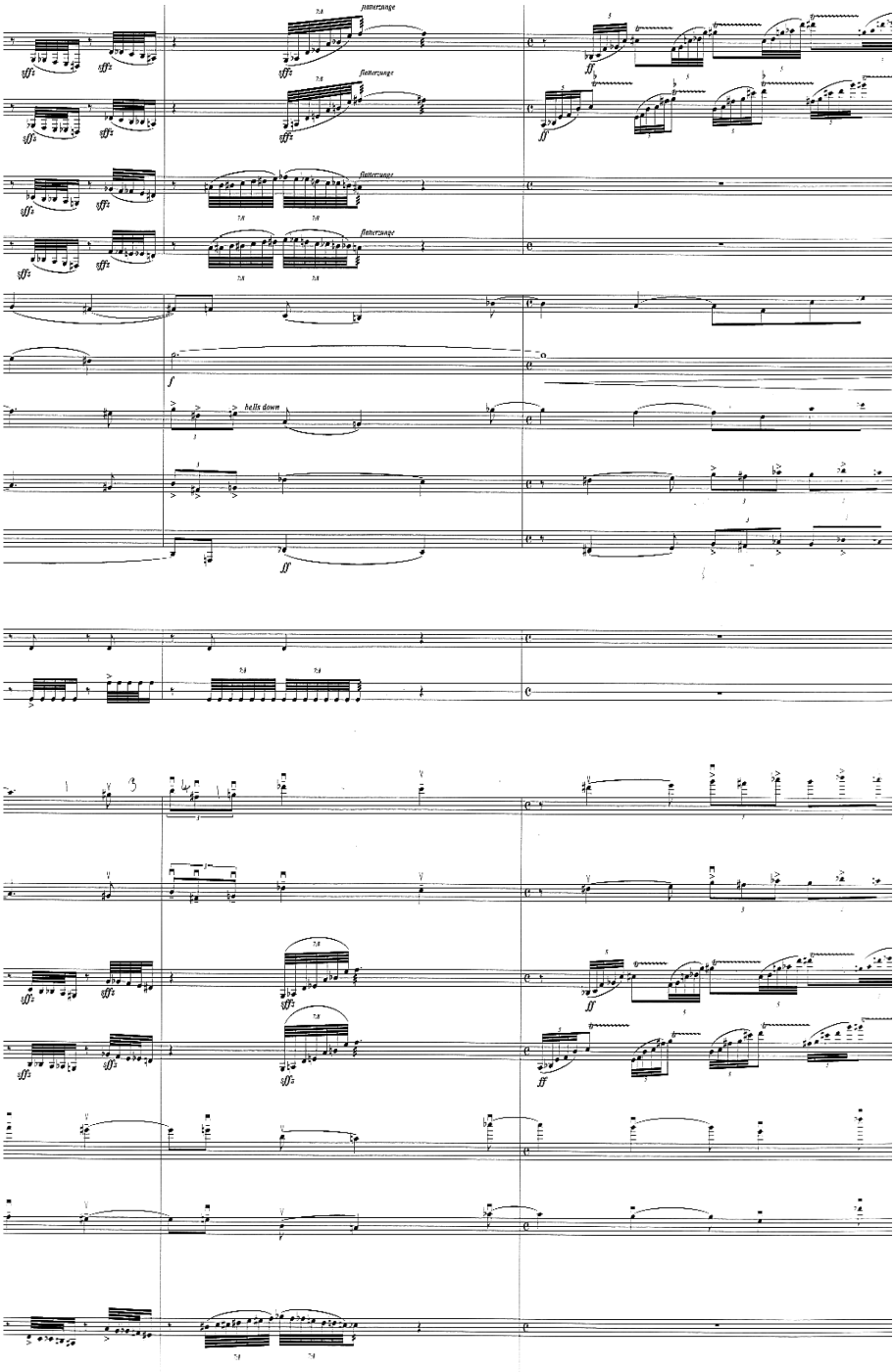
El segundo movimiento, *In the darkness*, empieza con una atmósfera totalmente distinta en la que prevalecen los colores sin un pulso regular, si bien tiene un compás definido ($\frac{4}{4}$ y luego $\frac{3}{4}$). Si el primer movimiento era un estudio de trabajo motívico y contrapunto, el segundo lo 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 con sordina en ***pp***, los tom-toms se frotan con dos pedazos de papel en movimiento circular, y las cuerdas tocan *glissandi* 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 94.

Ejemplo 94: López, *Carnynx*, II, c. 27, flautas, fagot y cuerdas.



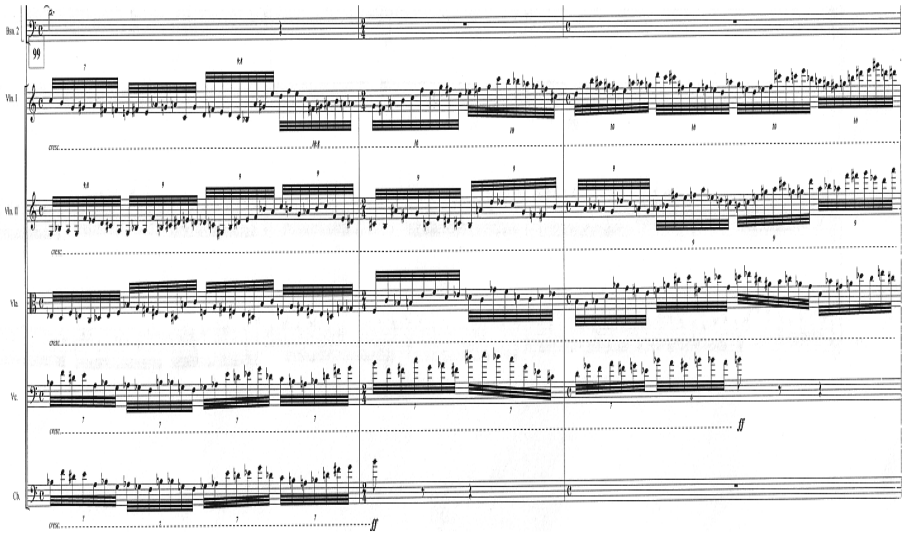
Al extinguirse esta melodía se regresa al *Tempo I* con notas largas y solo de *pizzicati* del contrabajo; el color se trabaja con variantes en la presión del arco de las cuerdas. En el c. 44 aparecen figuras más rápidas y dinámica ***f*** en los cornos y fagotes; en el c. 47 nuevas texturas en ***pp*** como trémolo en los contrabajos, *flatterzunge* 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 (ver Ejemplo 95).

Ejemplo 95: López, *Carnynx*, II: c. 58.



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 96: 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.

Jorge Villavicencio Grossmann: *Pasiphaë* (2002)

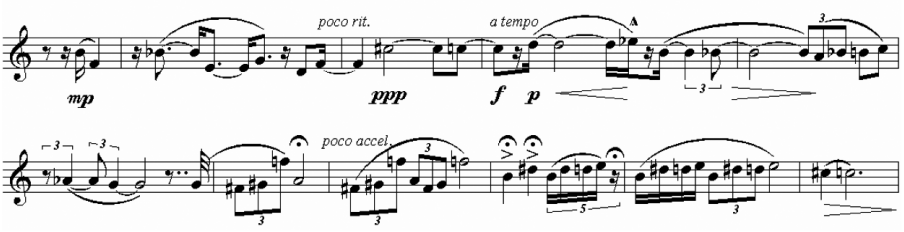
El título de la obra hace referencia a una leyenda mitológica griega. Pasiphaë, reina de Creta y esposa de Minos, se enamora de un toro blanco que Poseidón le había regalado al rey para que se lo sacrifique. Al negarse el rey a sacrificarlo por apreciar tanto al toro, Poseidón hechiza a Pasiphaë, quien no halla descanso hasta consumar 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, cuatro cornos, tres trompetas en *do*, tres trombones y tuba, cuatro percusionistas, celesta, arpa y cuerdas.

Villavicencio se sirve de los recursos de esta gran orquesta para explorar la belleza tímbrica, la melodía expresiva y el trabajo motívico 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 *glissandi* en trémolo y armónicos en las cuerdas. La notación es igualmente convencional; sólo se encuentra un pasaje de *glissandi 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 *glissandi* o grupetos rápidos de las cuerdas o maderas.

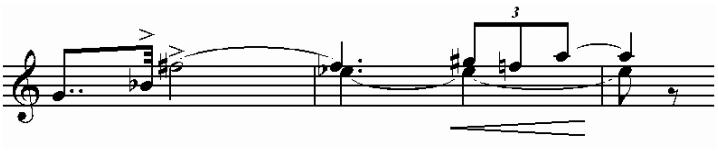
La obra comienza con una corta introducción de dos compases, formada por un acorde *in crescendo* de las maderas y cuerdas y un motivo rítmico en los metales y timbales, luego de lo cual se presenta el tema a cargo del corno inglés, con el que se inicia y termina la obra (ver Ejemplo 97).

Ejemplo 97: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, corno inglés, c. 2.
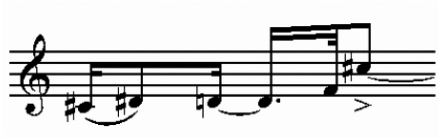


En este fragmento se encuentran muchos elementos importantes para toda la obra. El motivo ascendente *sol-si♭-fa♯* del segundo compás de la melodía del corno inglés se repite con otras notas en varios instrumentos y con ritmos diferentes; aquí, como parte de la melodía del corno inglés, tiene un carácter lírico. En el ejemplo 98, tocado por los cornos, tiene un carácter de señal que se repite luego en el c. 166 marcando uno de los momentos de clímax finales de la obra. El ejemplo 101 presenta una variante, que contiene los mismos intervalos en una figuración rápida.

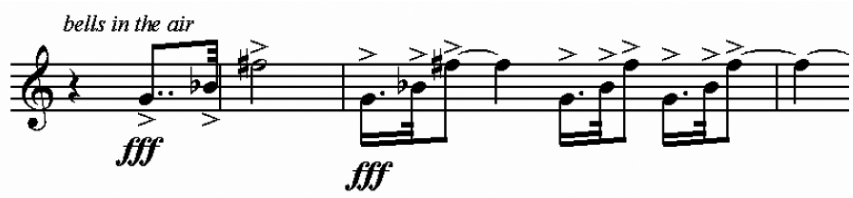
Ejemplo 98: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, cornos, c. 16:



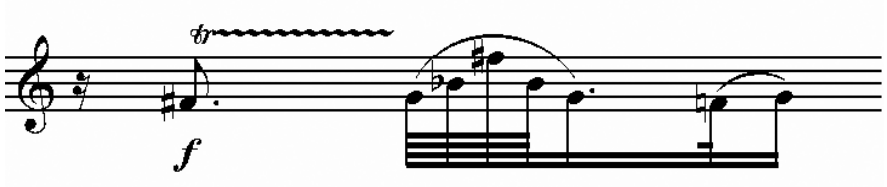
Violines segundos, c. 36:



Cornos cc. 167–170:

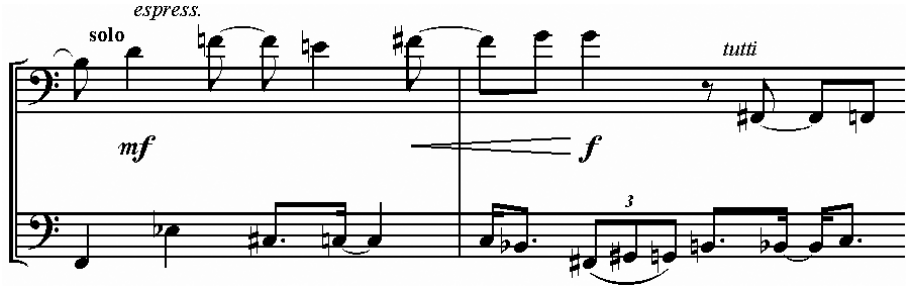


Ejemplo 99: Villavicencio Grossman, *Pasiphaë*, clarinete 1 en *si*♭, c. 20.



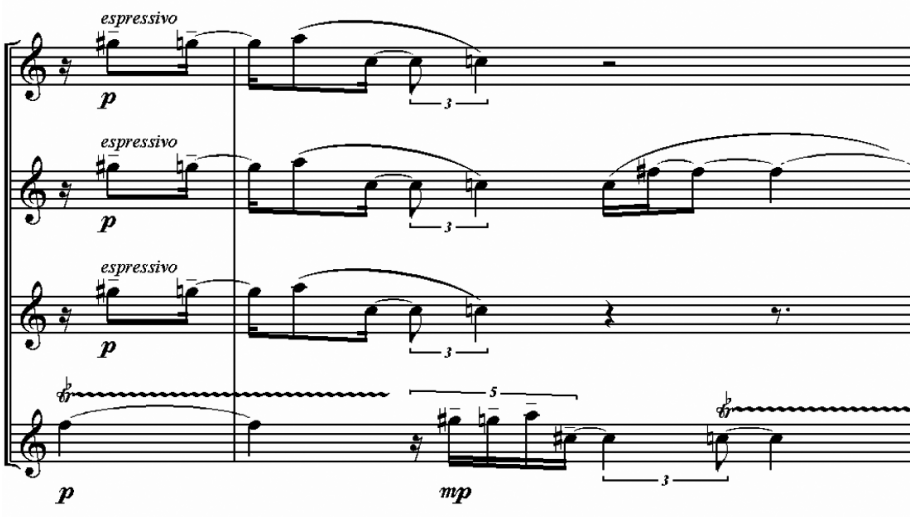
Otro motivo incluido en el solo inicial del corno inglés es el formado por sus últimas notas: *fa-sol*♯*-sol-si*♭*-fa*♯, que se ve en el ejemplo 99 en el clarinete, y que tiene parentesco con el anterior. Este motivo cromático y de línea sinuosa se repite, por ejemplo, en el c. 39 en las cuerdas graves (ver Ejemplo 100).

Ejemplo 100: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, Violonchelo *solo* y contrabajos segundos, cc. 39–40:
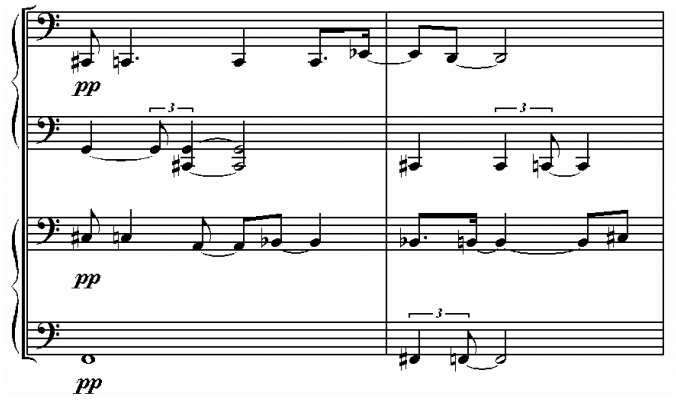


De este motivo surge una melodía expresiva en el c. 20 en las maderas (ver Ejemplo 101):

Ejemplo 101: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, maderas, c. 20.
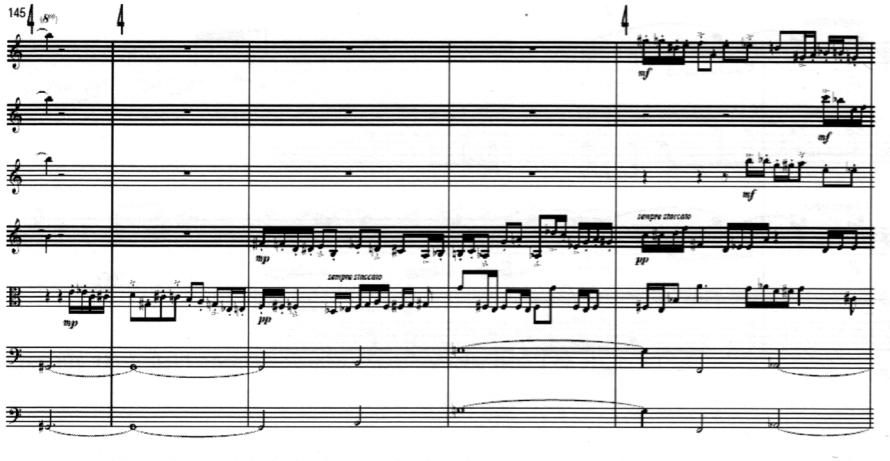


Un motivo emparentado con el anterior es el que aparece inmediatamente después del *solo* inicial, primero en las cuerdas y vientos graves y luego a lo largo de la composición en múltiples situaciones y registros. Este motivo, de ámbito de una tercera, llena el espacio cromático interior en un movimiento zigzagueante (ver Ejemplo 102).

Ejemplo 102: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, violonchelos y contrabajos (*divisi*) c. 12.
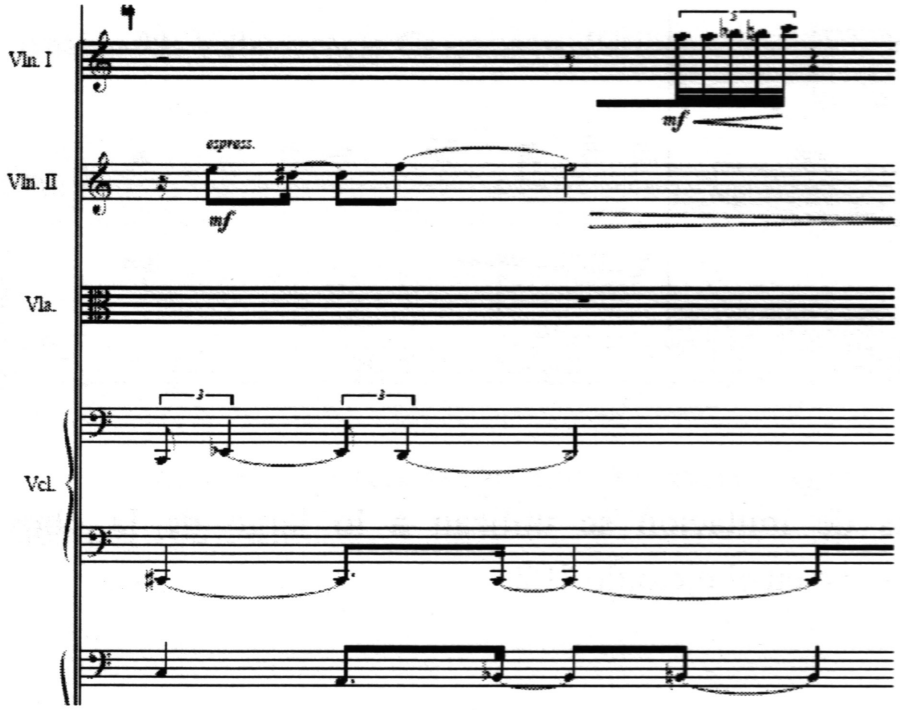


Las técnicas contrapuntísticas de imitación se utilizan a lo largo de la obra, notoriamente en el *Vivo* del c. 145 que se ve en el ejemplo 103.

Ejemplo 103: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, c. 145, cuerdas.
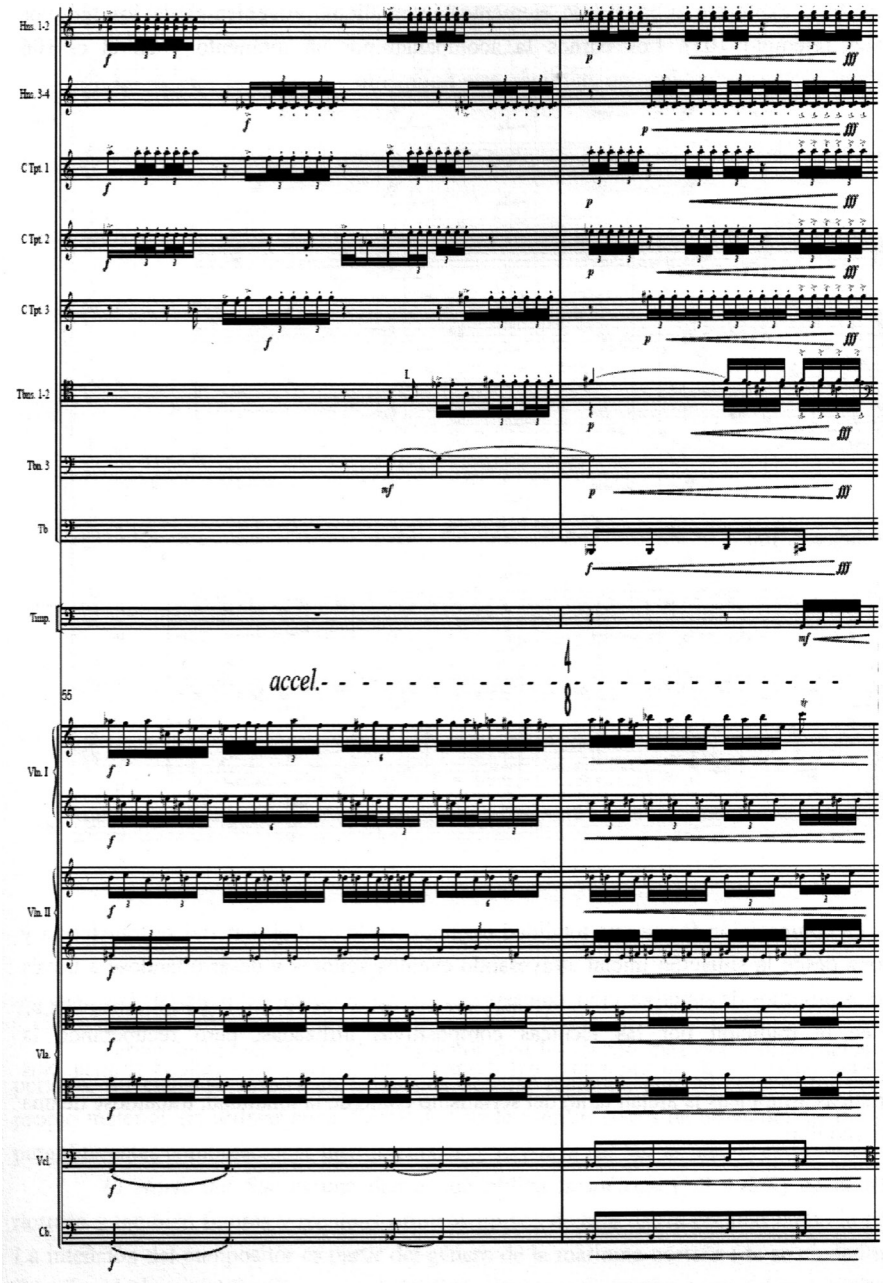


La obra presenta diferente tipo de texturas. Una frecuente es la construida sobre una base de notas largas en los instrumentos de registro grave. Sobre éstas se ubican figuras más rápidas, rítmicas o melodías expresivas. En el ejemplo 104 se ve esta base sonora grave en los chelos y contrabajos, la melodía expresiva en los segundos violines y la figura rápida en los primeros violines.

Ejemplo 104: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, c. 20, cuerdas.



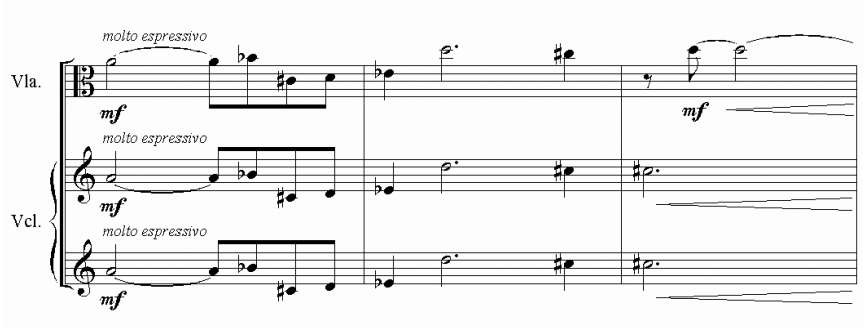
Otra textura es la de notas rápidas repetidas o en un ámbito muy pequeño; este tipo de textura se acumula hasta llegar a uno de los momentos de mayor intensidad en el *Mosso ed Energico* del c. 57 (ver Ejemplo 105).

Ejemplo 105: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, c. 55, metales, percusión y cuerdas.

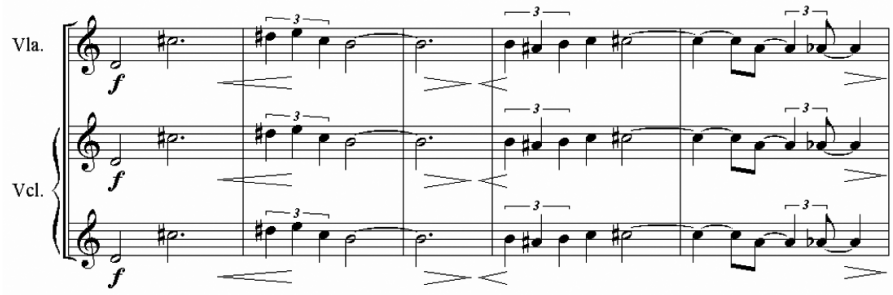


Luego de este pasaje se vuelve al *pianissimo* y a los valores largos, regresando en el *A tempo* del c. 82 a la textura inicial. La melodía que surge en el c. 95 en las violas y los chelos es muy expresiva y consta de elementos interválicos provenientes de los motivos principales (ver Ejemplo 106). Los cornos la acompañan por un momento y en el c. 106 nuevamente las cuerdas en unísono culminan este fragmento.

Ejemplo 106: Villavicencio Grossmann, *Pasiphaë*, violas y chelos, c. 95.
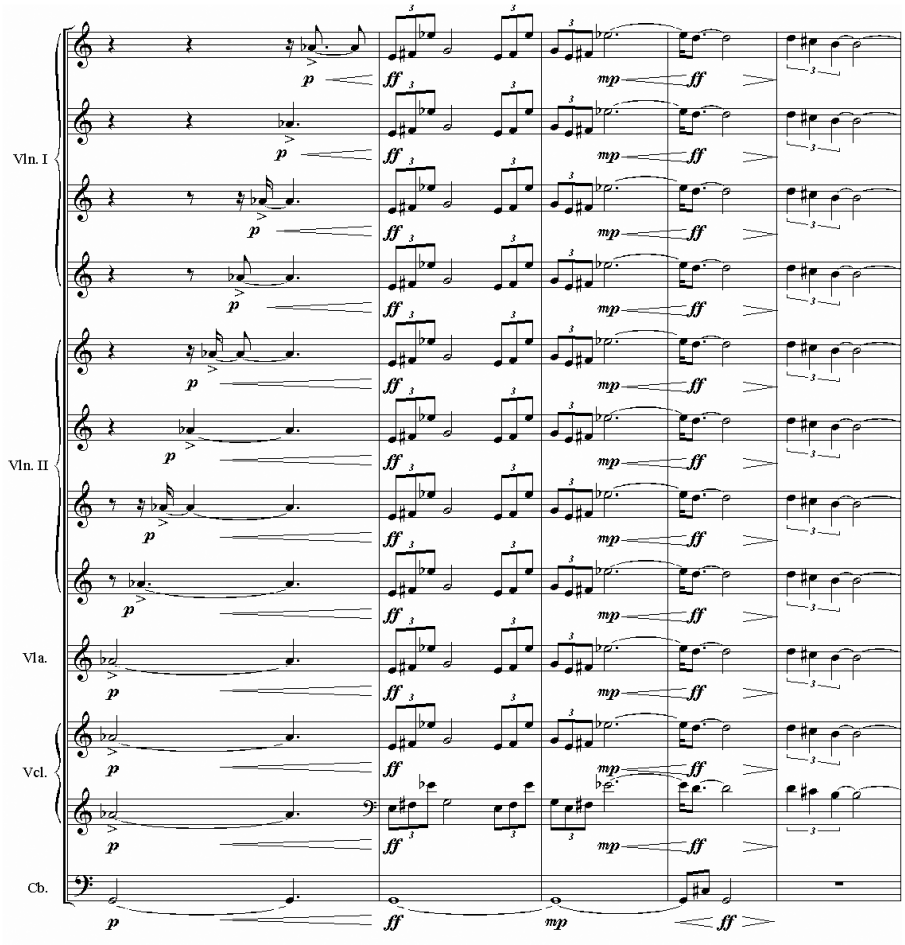


Violas y chelos, c. 100.



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 motívico y su vitalidad rítmica. Sus características armónicas la alejan tanto del serialismo como de la tonalidad, tratándose de una no-tonalidad libre.

Cuerdas, c. 105.



Fernando Fernández: *El Norte del Sur* (2003)
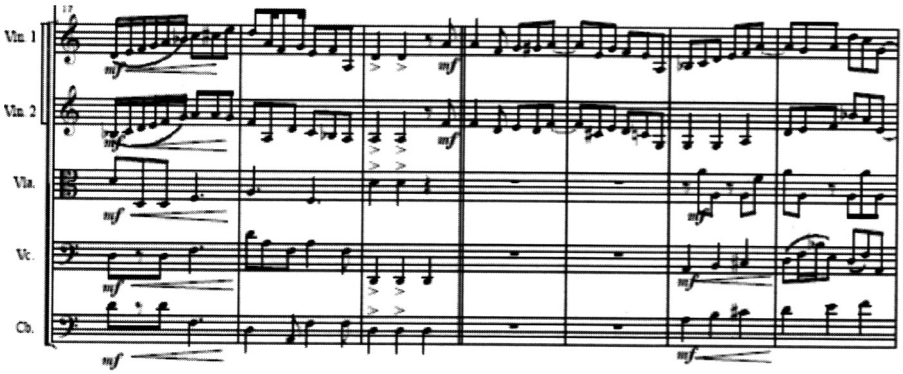
Fernando Fernández es el compositor que ha escrito más obras orquestales en este período. Su estilo se inspira en la música popular regional, pero el compositor escribe su propio material sin utilizar citas. Fernández suele escribir series de obras del mismo nombre para diferentes combinaciones instrumentales, y *El Norte del Sur* es una de estas series.

El Norte del Sur es una danza que utiliza la métrica $(\frac{6}{8} + \frac{3}{4})$ 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 (Cuentas, 2007).
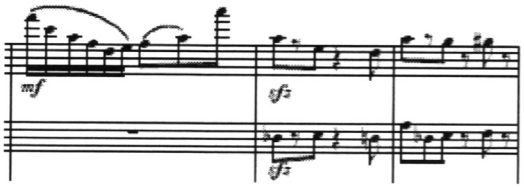
El elemento que más caracteriza a esta composición es el rítmico. El pulso y la medida de compás son regulares, y se destacan mediante acentos. En el ejemplo 107 se observan algunas figuras rítmicas típicas de la marinera.

Ejemplo 107: Fernández, *El Norte del Sur*, cuerdas, cc. 19–25.
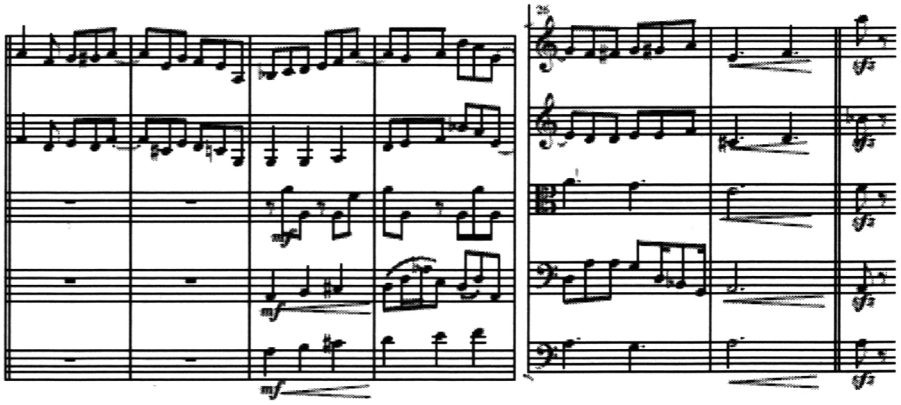


La obra está escrita para orquesta sinfónica cuya instrumentación es 2232–4231, timbales, percusión y cuerdas. Su duración es de aproximadamente 4' 43". La obra está estructurada en pasajes cortos (de seis a trece compases) marcados en la partitura con letras de ensayo (A-R). La técnica compositiva es de desarrollo motívico y temático. El motivo inicial se ve en el ejemplo 108 en las flautas, se repite en A, con algunas notas añadidas al centro; en C y en J solamente las corcheas iniciales.

Ejemplo 108: Fernández, *El Norte del Sur*, inicio, flautas.



En la letra de ensayo B se presenta otro tema en las cuerdas (ver Ejemplo 109):

Ejemplo 109: Fernández, *El Norte del Sur,* c. 22.



Este material temático se desarrolla 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 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 cromatismo presente en el segundo tema se presta a esto. Otro recurso para suspender la armonía es el silencio general o de casi toda la orquesta.
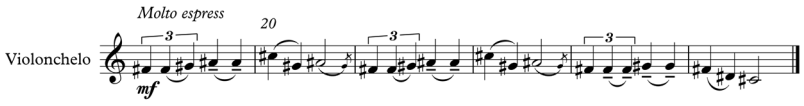
La variación se da a nivel melódico, por ejemplo, añadiendo notas, fragmentos de escalas o arpegios, y a nivel rítmico, con la diferente combinación de figuras características de la marinera, que se intercalan de varias maneras.

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.
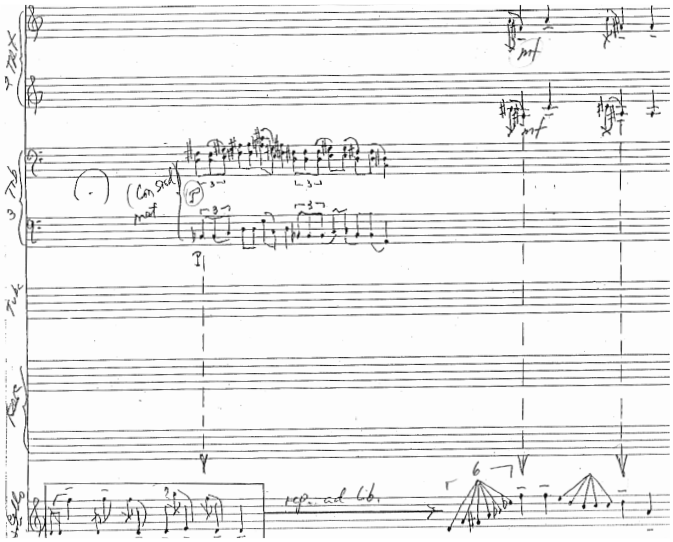
El primer movimiento, Fanfarria pastoril–Lamentos, está orquestado sólo para metales y timbales, sugiriendo los conjuntos puneños formados por vientos y percusión, reforzado por el uso en la armonía de líneas paralelas en diversos intervalos. Los metales presentan varios colores y dinámica, moviéndose en grupos por instrumento en las líneas paralelas mencionadas. Valcárcel utiliza recursos de aleatorismo controlado, 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 (ver Ejemplo 110) se repite en diferentes registros, en dobles cuerdas sobre un pedal, en terceras o en sextas, fragmentada o con los intervalos modificados.

Ejemplo 110: : Valcárcel, *Concierto indio*, I, tema, c. 19, solista.
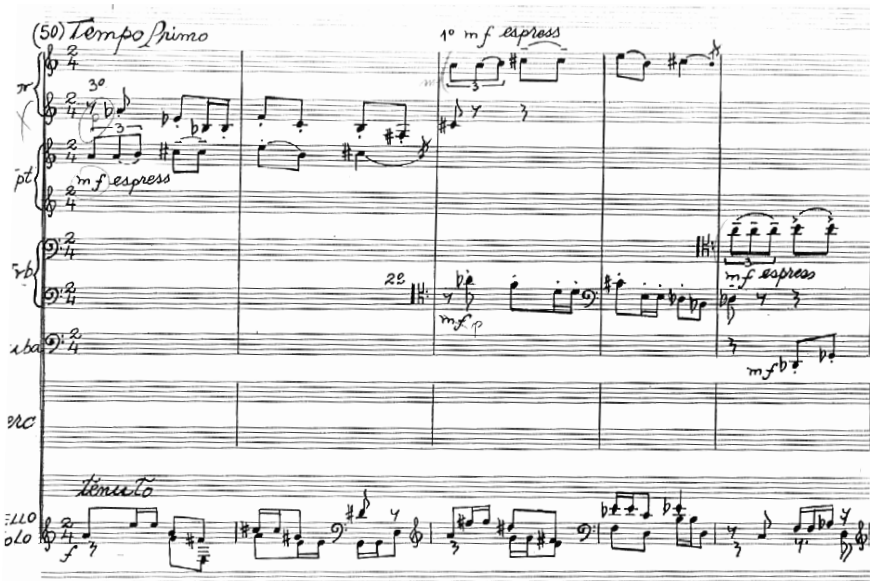


Elementos básicos del tema que se usan en todo el movimiento son la oposición del tresillo contra dosillo y el uso de apoyaturas, que se ven en el ejemplo 111.

Ejemplo 111: Valcárcel, *Concierto indio*, I, Lamentos, sección A.
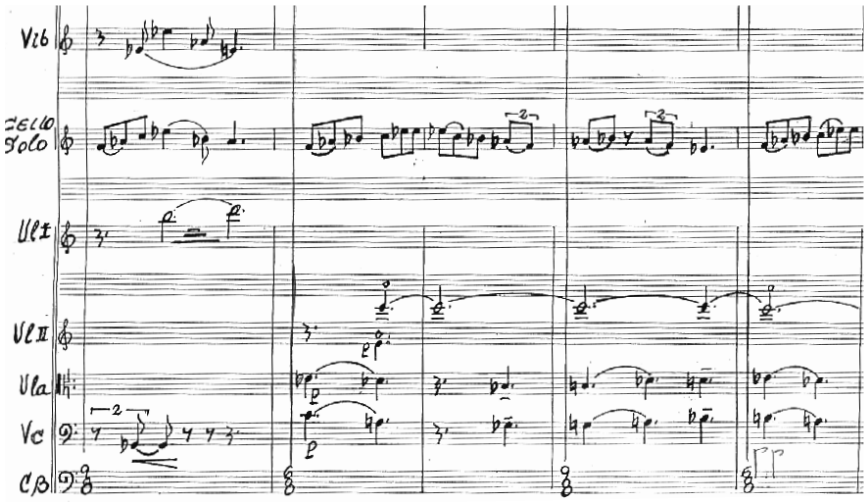


Ejemplo 112: Valcárcel, *Concierto indio*, I, c. 50.
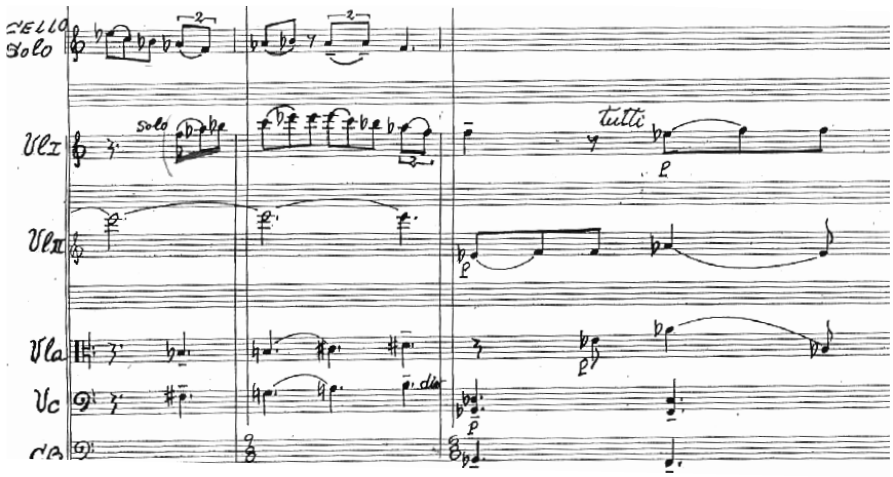


El compás mantiene su carácter regular, pero a la vez es flexible, igual que el *tempo*, *Allegretto* (♩ = 84) al inicio, que cambia varias veces. El segundo movimiento se titula *Chulluni* (*Canción de cuna*), *Calmo e sostenuto* (♩ = 88). La instrumentación incluye cuerdas, maderas, metales y vibráfono. Aquí, la textura es aún más simple, iniciándose con largos acordes de armónicos en los violines, sobre los cuales el chelo comienza su introducción con pasajes ascendentes. La dinámica general es suave. El compás de $\frac{6}{8}$ y la figuración ♩♪♩♪ le dan un carácter de siciliana. Luego, el compás alterna los $\frac{6}{8}$ y los $\frac{9}{8}$ correspondiendo a la contraposición entre las figuras de dos y tres corcheas en la melodía (c. 6 en adelante, ver Ejemplo 113).

La línea melódica es pentatónica, con notas añadidas ocasionalmente; se mueve en varias circunstancias en contrapunto, por ejemplo, entre el solista y los fagotes (cc. 9–11) los cornos (c. 11), la flauta (c. 14) o los violines I (cc. 17–23) en el ejemplo 114.

Ejemplo 113: Valcárcel, *Concierto indio*, II, c. 12, cuerdas.
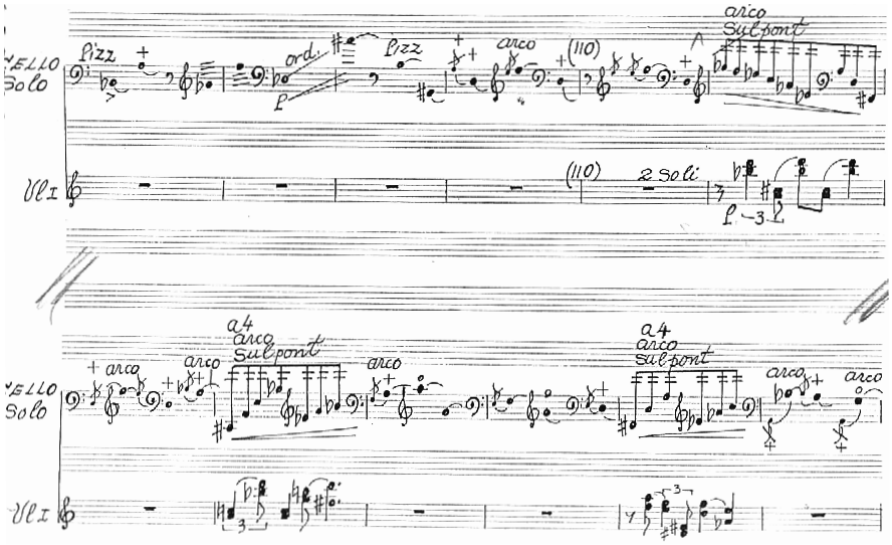


Ejemplo 114: Valcárcel, *Concierto indio*, II, c. 17, cuerdas.



El tercer movimiento, *Agüita, agüita* (*Huayno*) es un *Allegro* (♩ = 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* (♩ = 72). En el c. 101 la cadencia del chelo solista está acompañada por un solo de violín (ver Ejemplo 115), luego de lo cual el *tempo primo* (♩.=120) regresa en el c. 138, con una mayor participación de la orquesta.

Ejemplo 115: Valcárcel, *Concierto indio*, III, cadencia, c. 106.



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.

Rafael Leonardo Junchaya: *Sincronismos II op.* 10 (2005)
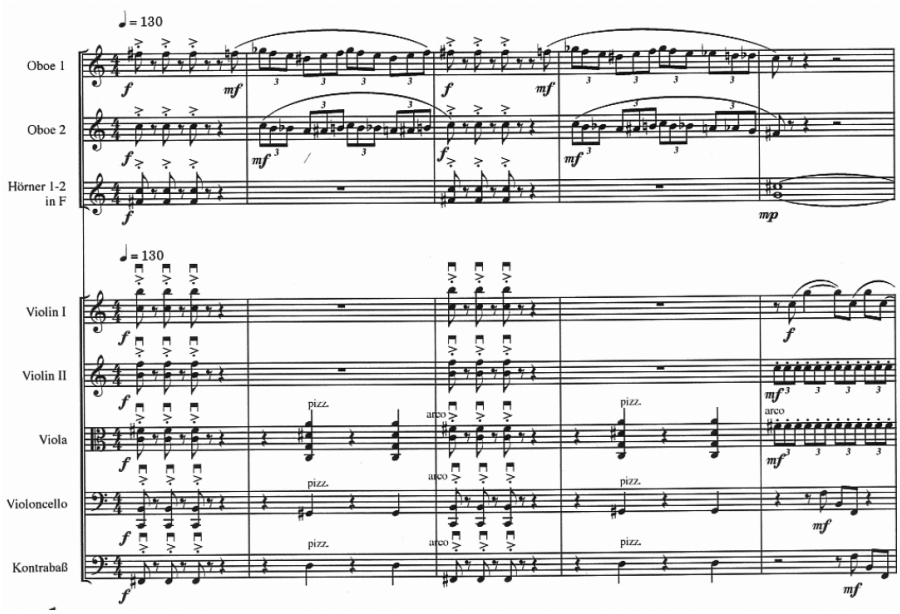
Rafael Leonardo Junchaya ha compuesto varias obras orquestales, siendo la orquesta un medio cercano a él como director. Entre los rasgos principales de su lenguaje están una relación con la música andina elaborada, pero reconocible, combinada con un ideal de unidad del material a lo largo de la obra 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 (R. L. Junchaya, comunicación personal, 2008), se aprecian 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). En ellas, Junchaya propone el diatonismo como una alternativa para hacer música más

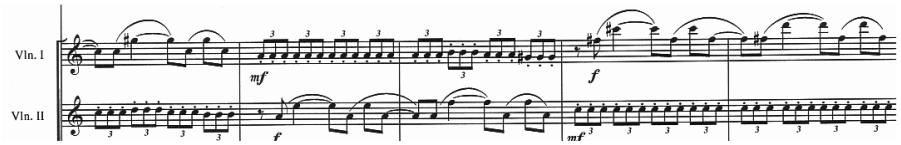
accesible al oyente. La aplicación concreta de esta idea consiste en la utilización de la escala andina pentatónica, comprendida como una serie de quintas o cuartas justas superpuestas. Otro elemento importante de su trabajo consiste en estirilizar motivos rítmico-melódicos de las músicas populares de 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 motívica mínima, mediante recursos como la reiteración, el contraste y el desarrollo, técnica que denomina composición generativa (Junchaya, 2004, pp. 12, 20). En obras posteriores, este enfoque ha variado en algunos aspectos, y el compositor ha explorado también otras técnicas (R. Junchaya, comunicación personal, 2008).

En *Sincronismos II* es característico el 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 (ver Ejemplo 116). 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 116: Junchaya, *Sincronismos II*, inicio.
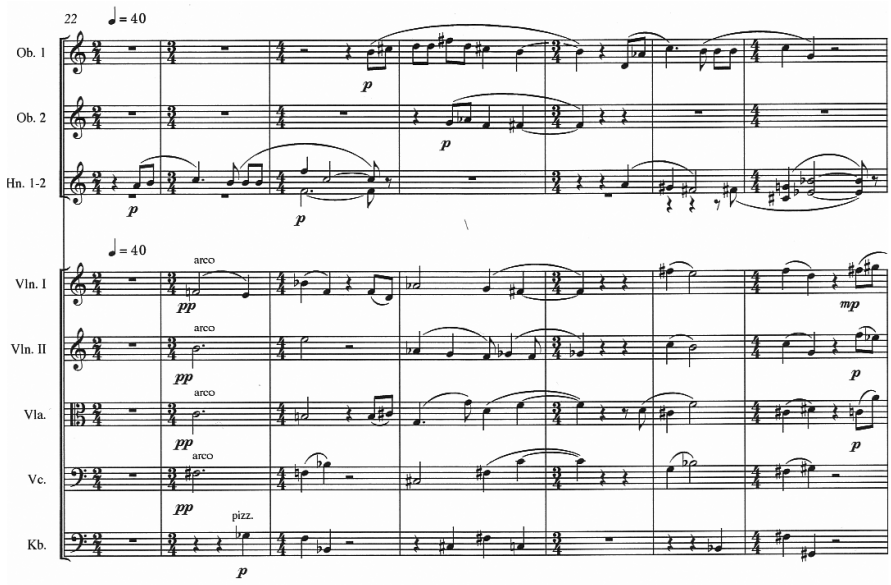


Motivo de quintas y sextas, violines, c. 6.



La segunda sección se inicia en el c. 22 en un *tempo* más lento, ♩ = 40 (ver Ejemplo 117). El material de esta sección proviene de un proyectado cuarteto de cuerdas (R. Junchaya, comunicación personal, 2008). En el c. 67 se retoma el tema inicial a lo largo de doce compases, y la tercera sección, en 𝄋 (𝅗𝅥. = 80) se extiende hasta el c. 104, casi al final de la obra (ver Ejemplo 118); los últimos compases (106–129) retornan al segundo motivo de quintas del inicio.
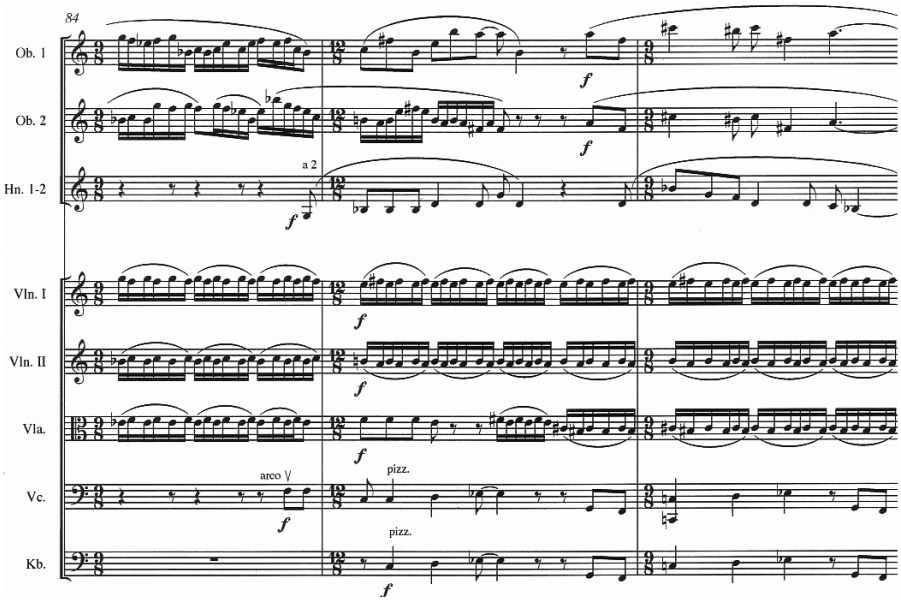
Los temas relacionados con la música popular peruana se encuentran en la sección lenta central (c. 22, ver Ejemplo 117), un yaraví (R. L. Junchaya, comunicación personal, 2008), y una marinera en la sección en 𝄋 que se inicia en el c. 79 (corno y oboes, ver Ejemplo 118).

Ejemplo 117: Junchaya, *Sincronismos II*, c. 22.



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 quiere 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 acaso 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 las haya practicado personalmente y él mismo no sea un miembro de la cultura andina.

Ejemplo 118: Junchaya, *Sincronismos II*, c. 84.



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 motívico 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 color orquestal parece haber abandonado un experimentalismo radical para volver 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 recurrentes. Sin embargo, varios compositores no apelan a este recurso en sus obras o no lo utilizan en absoluto, sugiriendo otros marcos de referencia en el mundo globalizado que la dimensión nacional o regional.

11.

Nuevo milenio, retos y promesas

2005-2020

En lo que va del siglo XXI no se puede hablar de un estilo dominante en la música académica. Más que uno común, prevalece el individualismo estilístico. Si hay algo similar, esto puede ser, tal vez, el que Internet y los medios digitales hayan acercado a nosotros tanto el museo de la música de la tradición occidental, desde el Medioevo hasta hoy, como la música de diversas culturas de todo el planeta, y todos los géneros de música existentes. En una situación de tal desborde informativo, los compositores reciben influencias variadas que pueden ir cambiando durante su carrera, o de una obra a otra. La música orquestal académica no sólo recibe influencias del pop, el jazz, el rock, las músicas populares bailables y las músicas tradicionales de diferentes culturas. También, en muchos casos, busca tender puentes o borrar fronteras entre un género y otro. Así como los estilos, las maneras de ver el mundo están todas a disposición de quien se interese por ellas. Diversas religiones y sus músicas influyen en las composiciones académicas, así como la literatura y otras artes de épocas diversas. En ocasiones, esto puede llevar a una técnica de *collage* o yuxtaposición, de citas o de superposiciones que constituyen la esencia del posmodernismo musical. Estas influencias pueden también estar integradas al propio lenguaje y no ser explícitas. Otra tendencia creciente es la preocupación por el cambio climático, que nos amenaza a todos los seres vivos del planeta, que lleva a algunos compositores a escribir obras que tratan esta problemática.

En cuanto al medio musical peruano, el aislamiento de muchas décadas, tal vez de siglos, ya no existe. La relación de la comunidad de compositores peruanos con sus colegas en todo el mundo es más cercana que nunca, debido a la revolución digital que se ha acelerado. No solamente se comunican entre sí compositores de diferentes países, sino que los compositores peruanos lo hacen más entre ellos. Nunca como en las primeras dos décadas del siglo XXI se han formado tantos grupos, colectivos, asociaciones y realizado festivales de composición en el Perú. A esto se agrega el aumento en la oferta de carreras profesionales de composición (y otras como musicología) en universidades y a la conversión del Conservatorio Nacional de Música de Lima a UNM. Este cambio plantea ciertos ajustes en la enseñanza y también ventajas para sus estudiantes, como la posibilidad de continuar estudios en el extranjero luego del pregrado, posibilidades de intercambio con otras universidades, etcétera. También los músicos y compositores que residen fuera del país permanecen en contacto con la vida musical peruana según sus posibilidades, y contribuyen a presentar la música de compositores peruanos en otros escenarios. En el caso concreto de la música orquestal, esta labor corresponde en buena parte a los directores de orquesta, varios de los cuales han llevado obras peruanas a otros países.

El número de orquestas no profesionales o semiprofesionales en aumento en varios lugares del país, supone una mejora en las condiciones para los compositores, ya que estas orquestas pueden colaborar en ciertos proyectos pedagógicos que familiaricen a los jóvenes músicos y a su audiencia con la música nueva, tanto como sirvan de práctica real de composición orquestal a los estudiantes de composición.

La música académica peruana está recibiendo más atención de los mismos músicos, llevándose a cabo varios proyectos de grabación de repertorios peruanos para diversos instrumentos y conjuntos, y algunos encargos de obras.

Instituciones y contexto

Las instituciones son fundamentales para la actividad orquestal, pues ésta requiere un fuerte apoyo para su existencia y continuidad. Además de los sueldos de los músicos, directores, solistas y demás personal, las orquestas necesitan instrumentos, partituras, un lugar de ensayo y salas para presentarse. La formación de compositores y directores de orquesta influye en las obras que se escriban e interpreten. Las actividades orquestales dirigidas a niños y jóvenes con objetivos educacionales y sociales tienen importancia, además de cumplir con sus objetivos primarios, para la creación de públicos y de difusión de repertorio nacional, así como de brindar una posibilidad de colaboración a estudiantes de estas especialidades. En todos estos aspectos, el período que se trata aquí ha mostrado mucha actividad y cambios notables.

En primer lugar, debe resaltarse la creación de una institución de gobierno que incide directamente en la actividad orquestal: el Ministerio de Cultura, creado en el 2010. En 2001 el gobierno de Alejandro Toledo creó la Comisión Nacional de Cultura, presidida por el artista Víctor Delfín. Dicha Comisión tuvo como encargo la preparación de los Lineamientos de Política Cultural. Estos lineamientos señalaban la necesidad de la creación del Ministerio de Cultura.

Durante el segundo gobierno de Alan García, se generaron varios proyectos de Ley en el Congreso de la República con el fin de crear el Ministerio de Cultura. El punto de discusión se enfocaba en la incorporación de las organizaciones existentes, pues mientras que la propuesta de la Comisión que presidió Delfín buscaba la consolidación de las instituciones ligadas con la ciencia y la cultura (Concytec, INC, Biblioteca Nacional, entre otros), en el Congreso se buscaba adicionalmente la incorporación de las organizaciones relacionadas con los derechos de las comunidades andinas y amazónicas. Al final, fue esta última propuesta la que el Congreso aprobó.

La función del Ministerio de Cultura es la de regir el sector cultural, con la función de diseñar, establecer, ejecutar y supervisar la política nacional y del sector cultural mediante dos vice-ministerios: Interculturalidad y Patrimonio Cultural e Industrias Culturales. El antropólogo Juan Ossio Acuña juró como el primer ministro de Cultura en la historia peruana. Los siguientes han sido: Susana Baca, Luis Peirano, Diana Álvarez-Calderón, Jorge Nieto, Salvador del Solar, Alejandro Neyra, Patricia Balbuena, Rogers Valencia, Ulla Holmquist, Luis Jaime Castillo, Francisco Petrozzi, Sonia Guillén, Alejandro Neyra, María del Carmen de Reparaz, y Alejandro Neyra nuevamente. Los tiempos agitados que se han vivido en estos últimos años en la política peruana se han reflejado en esta lista, ya que en dos años (entre 2018 y 2020) el país tuvo diez Ministros de Cultura. Otro detalle interesante es que todos los ministros referidos aparecen como independientes y no militan en algún partido.

> La Dirección General de Industrias Culturales y Artes (DGIA), fundada en 2012 tiene a su cargo formular, coordinar, ejecutar y supervisar las políticas, estrategias y acciones orientadas a estimular la creación artística y fomentar la actividad artística en los más diversos campos; así como promover la productividad y competitividad de las industrias que están directamente vinculadas con la creación artística; la producción audiovisual, editorial, fonográfica y de los nuevos medios; la distribución de bienes y servicios culturales; actividades usualmente protegidas por el derecho de autor. La DGIA depende funcionalmente del Despacho Viceministerial de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales del Ministerio de Cultura y cuenta con cuatro direcciones de línea: Dirección del Audiovisual, Fonografía y Nuevos Medios; Dirección de Artes; Dirección del Libro y la Lectura y Dirección de Elencos Nacionales (DEN). También es la Dirección General a cargo del Gran Teatro Nacional (GTN). (MINCUL y UNESCO Perú, 2019, p. 28)

Esta Dirección ha convocado desde el 2018 a los Estímulos Económicos para la Cultura, que en su primer año apoyó 358 proyectos y al siguiente organizó talleres en diferentes localidades para fomentar la descentralización de esta medida, entrenando a posibles postulantes en diferentes contextos. El Proyecto Artes en la Escuela (PASE) funciona desde el 2013 para capacitar maestros y también para diseñar proyectos culturales para niños y jóvenes. La DEN es la que tiene a su cargo el funcionamiento de la OSN, de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario (OSNJB) y de otras agrupaciones de música y danza. Del Ministerio también dependen las orquestas de Trujillo y del Cusco.

El GTN se inauguró en el año 2012. Esta sala es primordial para el trabajo de la OSN y de la OSNJB. El teatro ha desarrollado una política

de formación de públicos que incluye a estos elencos y a otros como los coros nacionales.

Fernando Valcárcel (Lima, 1972) es el actual director titular de la OSN desde el año 2011 y como tal es una figura clave para la interpretación de la música orquestal nacional en Lima. Valcárcel, él mismo compositor e hijo de compositor, ha puesto en programa numerosas obras peruanas, incluyendo estrenos absolutos. También ha interpretado con la OSN mucha música del siglo XX. Otra faceta de su trabajo es que ha programado conciertos con figuras importantes de la música popular y tradicional peruana de diversos géneros, tales como Raúl García Zárate, "Manuelcha" Prado, Dina Páucar y Tania Libertad, para mencionar sólo algunos. Estos conciertos atraen un público nuevo y también sirven para cambiar la imagen institucional de la OSN, demostrando apertura a otras manifestaciones musicales del país.

Las orquestas profesionales y los directores de orquesta peruanos en el país y en el extranjero son agentes centrales en la divulgación y promoción de la música orquestal peruana. Ya Armando Guevara Ochoa viajó en su momento hasta China a dirigir obras propias. También José Malsio, Luis Antonio Meza, Leopoldo La Rosa y Armando Sánchez Málaga fueron compositores-directores que, en su momento, buscaron apoyar a los creadores nacionales. Varios de ellos han hecho grabaciones de obras orquestales peruanas, aunque esto fue por mucho tiempo una labor difícil. Un director peruano de carrera larga y exitosa que ha fomentado la música peruana interpretando en numerosas ocasiones obras nacionales e incluso encargando obras, pionero en fundar orquestas juveniles, en organizar festivales internacionales y en formar alumnos de dirección fue David del Pino Klinge, fundador y director por varios años de la Camerata de Lima, quien en la actualidad trabaja principalmente en Chile y Argentina, visitando el Perú en algunas ocasiones, la última en el 2019.

El director Miguel Harth-Bedoya ha grabado dos álbumes de música popular peruana en versiones orquestales y algunos discos compactos con obras peruanas originales para orquesta. En *Inti: Three centuries of Peruvian music* (2012)[152] incluye las primeras grabaciones de la *Obertura para una comedia* de Iturriaga y de *Fiesta!* de Jimmy López, además de versiones de la *Sinfonía Junín y Ayacucho* de Iturriaga, *Vilcanota* de Guevara Ochoa y una suite de danzas del Códice Martínez Compañón, estas últimas en orquestaciones propias, y la obra *Elegía andina* de la compositora norteamericana de ascendencia peruana

152 FWSO Live, 25.7.2012, B00A1BBYNA

Gabriela Lena Frank. En el álbum *Sur* (2012)[153] incluye los *Retablos sinfónicos* de Celso Garrido Lecca y la *Rapsodia peruana* de Claudio Rebagliati. En el 2015 publicó un disco de obras de Jimmy López por Harmonia mundi[154] y en el 2019, otro por el sello MSR Classics con dos estrenos.[155] En *New South American Discoveries*[156] incluye *Wayra* (2011) de Jorge Villavicencio Grossman e *Icarus* (2003) de Antonio Gervasoni. Finalmente, ha publicado un disco de obras de Celso Garrido Lecca en Naxos,[157] permitiendo que el gran público acceda a algunas de las obras orquestales más importantes del maestro. Entre los proyectos de Harth-Bedoya está el catálogo de música orquestal de Latinoamérica y el Caribe, Latin Orchestral Music – A Catalog,[158] que ha recopilado con Andrés F. Jaime desde el año 2008. Este catálogo continúa y amplía la labor desempeñada por la editorial Filarmonika,[159] también un proyecto de Miguel Harth-Bedoya, al igual que la asociación cultural sin fines de lucro Caminos del Inka.[160]

Carmen Moral fue una de las primeras mujeres directoras de orquesta del mundo y actualmente es profesora de dirección en la escuela de música de Berklee en Boston, Estados Unidos. Ha tenido una larga y exitosa carrera dirigiendo orquestas en muchos países de Sudamérica, Europa y Asia. Ha sido titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, de la Frauen-Kammerorchester von Österreich de Viena, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Mimar Sinan de Estambul, y en dos ocasiones, de la OSN del Perú, que la nombró Directora Emérita y Honoraria. Es Doctora Honoris Causa por la Universidad Femenina del Sagrado Corazón de Lima, y Profesora Honoraria del CNM (hoy UNM). Ha dirigido como invitada a más de setenta orquestas en todo el mundo. Ha estrenado entre otras obras tres composiciones de Rodolfo Holzmann y el Concierto para piano n.º 1 de Jorge Villavicencio.

Otros directores que han fomentado el conocimiento y la difusión de la música orquestal peruana son Zoila Vega, también musicóloga, quien ha dirigido durante varios años la orquesta de Arequipa; Theo Tupayachi, el director y fundador de la OS del Cusco (2009) y los directores de la OS de Trujillo, Teófilo Álvarez Álvarez, Espartaco Lavalle, Oscar Palomino y Francis Alarcón.

153 FWSO Live, 10.12.2012, B00B6LSX2O
154 Harmonia mundi, 14.8.2015, B00Y3MP24
155 MSR Classics, 9.7.2019, B07TPYXV7S
156 Harmonia mundi, 11.10.2016, B01LWAA2J5
157 Naxos, 2.12.2016, B01MRL4YPY
158 http://www.latinorchestralmusic.com/
159 filarmonika.com
160 https://www.caminosdelinka.org/mission-and-vision

Las otras orquestas sinfónicas profesionales del país son las de Arequipa, Cusco y Trujillo. Éstas dependen del Ministerio de Cultura y de sus Direcciones Desconcentradas de Cultura. Además, existe una orquesta en Piura que está patrocinada por la Caja Piura.

La OS de Trujillo ya tiene más de cinco décadas de existencia. Se ha presentado en todo el territorio nacional. Destacan sus participaciones en las Pampas de Ayacucho, Semana Santa de Huancayo, Arequipa, Machu Picchu - Cusco, Festividades de Chachapoyas, Semana Turística de Moyobamba, Rioja y otras ciudades como Talara, Sullana, Piura, Lambayeque, Chiclayo, Cajamarca, Chimbote y Lima; dentro de la región de La Libertad se realizan actividades descentralizadas en las diferentes provincias y distritos.

Figura 57

Orquesta Sinfónica de Trujillo



Nota. Imagen extraída de la página web *gob.pe*.

La OS de Arequipa estuvo dirigida hasta el año 2012 por Zoila Vega Salvatierra y entre 2012 y 2017 por Pablo Sabat Mindreau. El director titular actual (2021) es Enrique Victoria Obando. Esta orquesta tiene una constante actividad en la región sur del país. Debido a la pandemia desde el 2019–2020 estuvo organizando y presentando constantemente conciertos virtuales, charlas o entrevistas didácticas a sus músicos que explican al gran público las características de sus instrumentos, en la red social Facebook. La orquesta ya tiene 82 años de existencia y un público entusiasta en la ciudad. Ha producido dos discos compactos, uno de música puneña y otro de música arequipeña.

Figura 58
Orquesta Sinfónica de Arequipa



Nota. Imagen extraída de la página de Facebook de la Orquesta Sinfónica de Arequipa.

La OS del Cusco fue creada el 2009 para promover y difundir el patrimonio musical regional, nacional y clásico universal. Realiza más de sesenta conciertos al año: de gala, didácticos para niños, temáticos, de música de cámara, sinfónico-corales, de proyección social, rock sinfónico, sinfonía intercultural, espectáculos escénicos, ópera, ballet, festivales de música. Se ha presentado en diferentes provincias de la región del Cusco y en las ciudades de Arequipa, Abancay, Puerto Maldonado, Puno, Tacna, Ayacucho y el GTN del Perú en la ciudad de Lima; así como en el Santuario Histórico de Machupicchu. Ha realizado cuatro producciones discográficas de compositores peruanos.

Su director, Theo Tupayachi Calderón (Cusco, 1967), docente, investigador, director de orquesta y compositor, fundó en diciembre de 2005 la Orquesta Sinfónica Juvenil del Cusco, teniendo entonces como objetivo la fundación de una orquesta sinfónica profesional para la ciudad (Tupayachi, 2009). Con un trabajo constante y comprometiendo a diversos agentes, instituciones y personas privadas, y la formación de la Asociación OS del Cusco, este objetivo se logró cuatro años más tarde. Por su labor a favor de la cultura ha sido distinguido con becas, premios, reconocimientos y medallas. Los discos que ha grabado la OS del Cusco están parcialmente disponibles para la escucha en la página de la Dirección Descentralizada de Cultura del Cusco y han sido producidos por la Sub-Dirección de Industrias Culturales y Artes. Además, los cuadernillos de información se pueden descargar libremente. Estas

grabaciones de composiciones locales son muy valiosas, ya que muchas de estas piezas no son accesibles de otra manera; los discos incluyen uno con obras de José Bernardo Alcedo, uno de los primeros en la historia, en colaboración con el Coro Nacional, y otro de música cusqueña del siglo XX.

Figura 59
Orquesta Sinfónica de Cusco



Nota. Imagen extraída de la página web del diario *Correo*.

Orquestas juveniles e infantiles

Después de la creación de numerosas orquestas escolares en colegios de ciudades grandes, sobre todo Lima, y de algunas iniciativas de orquestas juveniles con objetivos sociales que se vieron en el capítulo anterior, en este período aumenta el número de orquestas juveniles e infantiles en todo el país. El modelo ha sido muchas veces el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, que ha alcanzado fama mundial. Sin embargo, las organizaciones que mantienen dichas orquestas son variadas, dependiendo algunas de municipios, otras de ministerios u otras entidades públicas, y otras de fundaciones privadas. Estas orquestas son importantes por muchos motivos: crean una demanda de obras orquestales apropiadas y arreglos; entrenan a los alumnos en la práctica orquestal, siendo a veces su único lugar de aprendizaje de teoría y de instrumento, sobre todo entre la población de menores ingresos; crean un nuevo público para la música orquestal entre estos niños y jóvenes y su entorno familiar; el aspecto formativo musical de las orquestas en muchos casos llena un vacío, ya que la oferta de profesores de arte no es suficiente para todo el país y hay muchos niños y jóvenes que no reciben educación artística de calidad en sus escuelas. Salas (2018) ha sido una de las primeras en estudiar uno de estos casos de aplicación del Sistema de Venezuela en la región de Huacho y Huaura, a través de una ONG llamada **Portal Norteño Music Perú**. Salas (2018, pp. 33-36) describe los diferentes pasos que se dieron en Huacho bajo diversas organizaciones y con la injerencia de varias personas hasta llegar a la fundación de esta ONG. La diferencia básica con El Sistema de Venezuela es la ausencia de una financiación continua y segura asumida por el Estado; en este proyecto se depende de donaciones y auspicios, lo cual eventualmente compromete la continuidad de éste y otros proyectos similares. En la actualidad, el gobierno municipal asume los costos de las clases a los niños y facilita los locales de ensayo. El objetivo de Portal Norteño es social, educativo y artístico, de inclusión social y de desarrollo emocional para sus participantes. Salas describe todos los beneficios que esta actividad les reporta.

Figura 60

Orquesta Sinfónica de Huacho, Portal Norteño



Nota. Imagen extraída de la página web Portal Norteño Music Perú.

Figura 61

Arpegio Perú, Orquesta Juvenil



Nota. Imagen extraída de la página web de Iberculturaviva.

La Asociación Cultural Arpegio, que fundó la Orquesta de Barro en el norte del Perú en Trujillo, ha expandido su trabajo a varias localidades y mantiene diversas orquestas según el modelo de Venezuela, que ha brindado capacitación a algunos de sus profesores. Cuenta con una academia que otorga becas a alumnos sin recursos económicos y además diferentes núcleos. Otra iniciativa interesante de esta asociación es que ha buscado la colaboración de voluntarios en jóvenes músicos de otros países en diferentes oportunidades (Asociación Cultural Arpegio, 2021).

Sinfonía por el Perú es una organización fundada por el tenor Juan Diego Flórez en 2011 con un objetivo social, el de mejorar la calidad de vida y educar en valores a los jóvenes en situaciones de riesgo. A través de su trabajo, Sinfonía por el Perú está alineada con 10 de los 17 objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas. Tanto Sinfonía por el Perú como su presidente Juan Diego Flórez han recibido varios premios por esta labor.

Al escribirse este texto (Sinfonía por el Perú, 2021), la organización mantiene 16 núcleos. El núcleo es un centro de formación donde se llevan a cabo todos los programas instrumentales y corales. Estos centros tienen una función social, ya que utilizan la música como herramienta de transformación en tres ámbitos: educativo, personal y familiar. El núcleo atiende a beneficiarios desde los 5 años. Además, tiene 12 módulos que son extensiones del núcleo musical que buscan convocar a niños y jóvenes en zonas más alejadas.

El programa está descentralizando la actividad, aunque por supuesto en la capital haya varios núcleos y módulos, ya que Lima concentra a un tercio de la población nacional. Además de los programas coral orquestal y de banda, tiene un programa de educación musical para niños pequeños, un programa de educación especial, un taller de luthería, una plataforma digital para educación musical y un programa llamado Puro Perú que fomenta la práctica de géneros musicales populares. Otra característica interesante es que la organización ha hecho mediciones a cargo de empresas externas del impacto de sus actividades en los ámbitos personal, familiar y comunitario de los jóvenes participantes ya en dos ocasiones, demostrando así los beneficios de la práctica musical para sus estudiantes. Dentro de sus actividades incluyen, además de las clases, ensayos y presentaciones, reuniones para los padres y capacitaciones para su profesorado (Sinfonía por el Perú, 2021).

La Organización Filarmónica de Orquestas Juveniles e Infantiles del Perú es una Institución privada sin fines de lucro, cuyos elencos son la Orquesta Filarmónica Infanto-Juvenil del Perú y Orquesta Filarmónica Infantil del Perú. Ha funcionado desde el 2003. Está dirigida por Lila Arroyo, y con ella colaboran conocidas figuras de la música peruana popular en diferentes géneros como Julie Freundt, Damaris y Saywa.

Para ello han encargado arreglos orquestales a músicos como César Humberto Vega. Sus orquestas han participado en eventos en otros países como Argentina y Francia. Los niños pueden recibir cursos de nivelación y teoría musical y la organización emplea a instructores en diversos instrumentos. También enseñan instrumentos no sinfónicos y organizan grupos de música popular y bandas. Esta enseñanza se ofrece en coordinación con la escuela Acordes de Julie Freundt. La organización colabora con otras como Iguazú Sinfónico de Argentina (Batallé, 2019).

Orquestando es otra red de elencos y núcleos de formación musical a través de orquestas y otros grupos. Su actividad comenzó en el año 2008, cuando el maestro Wilfredo Tarazona presentó al Ministerio de Educación una iniciativa para encontrar maneras nuevas e imaginativas de involucrar a niños y jóvenes en actividades musicales, creándose así la Red de Orquestas Sinfónicas y Coros Infantiles y Juveniles del Perú. Desde el año 2012, el Ministerio de Educación reconoció la necesidad de incorporar esta labor a la política educativa y asumió la implementación de la iniciativa, naciendo así el nombre de Orquestando, una actividad educativa complementaria que brinda talleres de formación musical fuera del horario de clases, dirigidos a estudiantes de todos los niveles de la Educación Básica en escuelas públicas y privadas. Hoy, Orquestando cuenta con 11 elencos oficiales que participan de recitales, festivales y otras actividades.

Figura 62

Niños músicos de Sinfonía por el Perú



Nota. Imagen extraída de la página web de Sinfonía por el Perú.

Figura 63

Orquesta Sinfónica Infanto-Juvenil del Perú y Damaris



Nota. Imagen extraída de la página de Facebook de la Organización de Orquestas Juveniles e Infantiles del Perú.

Orquestando plantea un enfoque de enseñanza y aprendizaje que busca fortalecer el desarrollo de las competencias del área curricular de Arte y Cultura planteadas en el Currículo Nacional de la Educación Básica (CNEB), mediante cuatro grandes aprendizajes articulados entre sí, los cuales son: escucha y apreciación musical, interpretación vocal e instrumental, lectura y escritura y creación musical. Asimismo, promueve la práctica musical individual y colectiva en los estudiantes, contribuyendo a su desarrollo integral (Ministerio de Educación, 2021).

El Ministerio de Educación, a través de Orquestando, busca ampliar el acceso a la formación musical. Por ello, desde 2016, Orquestando implementó trece instituciones educativas núcleo ubicadas en Lima, Arequipa y Junín. Además, desde el año 2017 se atiende a estudiantes con habilidades diferentes a través de talleres de formación musical en tres núcleos en Centros de Educación Básica Especial. Asimismo, se atiende a estudiantes privados de libertad en tres Centros de Educación Básica Alternativa (Ministerio de Educación, 2021).

La Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario, dirigida por Pablo Sabat, trabaja en Lima en el GTN, y es considerada uno de los elencos nacionales dependientes del Ministerio de Cultura. Es una orquesta de cámara que está formada por jóvenes músicos de nivel avanzado, y la orquesta colabora con los otros elencos como el Coro Nacional.

Figura 64
Niños flautistas de Orquestando



Nota. Imagen extraída de la página de Facebook de Orquestando.

Como se puede apreciar, hay diversas organizaciones que utilizan la música orquestal como una herramienta poderosa de educación y de trabajo social. Entre estas instituciones que patrocinan orquestas juveniles e infantiles están dos ministerios diferentes (Educación y Cultura), municipalidades, empresas y fundaciones privadas, escuelas y escuelas de música. En parte estas instituciones llenan un vacío de educación artística en las escuelas públicas. La metodología y la capacitación de los profesores varía y es un tema demasiado amplio para ser tocado aquí, pero es de gran importancia ya que incide directamente en la formación de los jóvenes.

En ocasiones el trabajo de algunas instituciones se superpone, causando algunos problemas por la asistencia de los jóvenes instrumentistas a una u otra de ellas. El director del CNM en 2013, Fernando De Lucchi, manifestaba en una entrevista con David Aguilar para la revista *Conservatorio* (2013b) su preocupación por "el boicot indirecto que se hace en contra del Conservatorio al ofrecer pagos por tocar o enseñar a jóvenes que aún se encuentran en plena etapa formativa, la selección de repertorios inadecuados para el nivel técnico de los estudiantes" (p. 7) y los riesgos para la salud que implica demasiadas horas de práctica y de

escucha de volúmenes altos. Afirmaba también que varios jóvenes eran a la vez alumnos del Conservatorio y participaban en una o varias orquestas juveniles adicionalmente (Aguilar, 2013b). Estos problemas deberían solucionarse con la coordinación entre las diferentes organizaciones, los alumnos y sus familias, para permitir a los niños y jóvenes beneficiarse de estos programas, pero eliminar los efectos negativos que pudieran tener.

Varias de estas instituciones han optado por una estrategia que incluye también instrumentos y conjuntos no sinfónicos, música popular afroperuana, andina, amazónica o costeña, pero también ocasionalmente repertorio popular internacional, como música de cine o de videojuegos. En el año 2010 aparece *Animatissimo*, fundada por Gabriel Vizcarra, una orquesta que se dedica con exclusividad al repertorio de *anime* y videojuegos. *Animatissimo* ha colaborado con otras orquestas como la Orquesta de Barro en Trujillo y la OSNJB en el GTN y participado en un festival en Chile. Uno de sus objetivos es formar un público para la música orquestal en general a través de este repertorio familiar para los niños y jóvenes (Animatissimo, s.f.).

Figura 65
OSNJB y Pablo Sabat



Nota. Imagen extraída de la página web Lamula.pe.

Formación profesional de compositores, músicos y directores de orquesta

La escritura de obras orquestales exige una preparación específica, y la interpretación de las obras de los estudiantes es muy importante para su aprendizaje. En los años 2006 a 2020 varios cambios institucionales y algunos agentes privados han influido en la formación de los estudiantes de composición. Entre los segundos se puede destacar al movimiento *Germina.Cciones – primaveras latinoamericanas* dirigido por Luca Belcastro. Desde el 2007, este compositor italiano ha fomentado un movimiento que incluye seminarios, clases maestras, conciertos, charlas y talleres de composición e interpretación. Su objetivo es crear un espacio de participación colectiva en el proceso creativo, lo cual era algo nuevo en la educación superior de los compositores en el Perú. Estéticamente no favorece un estilo o técnica particular, sino que se fomenta el desarrollo de un lenguaje propio para cada participante. *Germina.Cciones* tiene varias características, de las cuales tal vez la más importante es precisamente este carácter participativo y colectivo, que sólo el Circomper había perseguido antes en el Perú. Además, es una actividad descentralizada. Belcastro realizó seminarios en varias ciudades el primer año: Lima, Arequipa, Cusco, Puno, Trujillo y Chiclayo, y consiguió la colaboración de las escuelas de música y conservatorios de todas estas ciudades. Otra característica importante es su dimensión regional latinoamericana. El proyecto no se limitó al Perú; *Germina.cciones* también funciona en varios países vecinos: Chile, Bolivia, Ecuador, Colombia y Brasil, varios países de Centroamérica y México.

> El objetivo es contribuir a abrir espacios de formación y encuentro e invitar a la coparticipación en el proceso creativo.
> Estas actividades, en las cuales han participado miles de artistas, han permitido la creación en decenas de cursos y la ejecución en más de cien conciertos de sobre 300 nuevas obras de jóvenes creadores del continente. En los cursos, que llevan nombres de flores nativas de los países donde se efectúan, elabora una propuesta innovadora que no se basa en la imposición de una visión técnica compositiva específica, sino que invita a cada participante a aportar con sus experiencias y desarrollar su propio lenguaje.
> Junto a los profesionales que se han involucrado durante estos años, ha favorecido así el intercambio, la creación, la ejecución, la vinculación entre personas e instituciones y ha realizado todo esto en forma desinteresada y con actividades gratuitas. (Belcastro, s.f.)

Germina.Cciones sigue en actividad, si bien en los años 2019 y 2020 por causa de la pandemia por el coronavirus sus actividades sufrieron una interrupción. En agosto del 2018 organizó un taller en el Perú, en Puno y Lima (Belcastro, s.f.).

La Universidad Nacional de Música, institución que tuvo por décadas casi el monopolio de la educación de compositores como CNM, ha logrado el ansiado reconocimiento de su nivel universitario tras un proceso que duró varios años. En 2008 el Congreso de la República aprobó un proyecto de ley que faculta al CNM a otorgar grados de bachiller y título profesional de licenciado, reconociendo su equivalencia con los estudios universitarios. En 2014 se entregó el grado de bachiller y título de licenciado en música a docentes y egresados que cursaron un Programa de Complementación Universitaria. En 2017 se dio la ley que le otorga el nuevo nombre de UNM a la institución; gracias a esta ley se puede ofrecer estudios de posgrado en música. En 2019 inicia su trabajo la Comisión Organizadora de la UNM para adecuar su estatuto y órganos de gobierno. Es imposible evaluar aún todas las consecuencias de este cambio, que todavía está en proceso. La UNM ofrece además de la carrera de interpretación, incluyendo la de dirección, las especialidades de composición, musicología y educación musical. Tiene convenios con numerosas instituciones extranjeras (UNM, s.f.a). Uno de los problemas que presenta es que sólo acepta un número reducido de estudiantes al año, y éste es uno de los motivos para la creación de escuelas y programas de música en otras universidades de la capital.

Según Rodrigo Muñoz Rentería (2020, p. 4) las universidades que enseñan música en Lima son: UNM (antes CNM), PUCP, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), USMP y la Universidad San Ignacio de Loyola (USIL).

La facultad de Artes Escénicas de la PUCP fue creado el 2 de noviembre del 2012. En la actualidad cuenta con las especialidades de creación y producción escénica, danza, música y teatro. La especialidad de música es abierta a cualquier género. Los intérpretes pueden concentrarse en género clásico o popular, y los compositores pueden elegir entre jazz, *songwriting*[161] o composición libre. La Escuela de Posgrado de la PUCP ofrece una maestría en musicología.

El Instituto de Arte de la USMP es otra institución que brinda la carrera universitaria de música en diversas especialidades, incluyendo tanto instrumentos sinfónicos, así como de música popular, dirección y composición.[162]

[161] Composición de canciones de géneros populares, incluyendo arreglos e instrumentación.

[162] https://www.usmp.edu.pe/institutodearte/

La UPC ofrece una carrera de música que pone un mayor énfasis en el aspecto de industria cultural y en géneros populares urbanos contemporáneos; incluye la especialidad de producción además de interpretación y composición.

Desde el año 2018, también la USIL ofrece la carrera de música, dirigida por Carlos Ramírez Núñez. Las menciones que ofrece son las siguientes: Performance, Music Business, Producción de Música Electrónica y Home Studio. Este programa enfatiza el aprendizaje del inglés y la internacionalización.

Todas las universidades mencionadas tienen numerosas alianzas, programas de intercambio y posibilidades diversas que se les ofrece a los estudiantes para realizar estudios en el extranjero. En cuanto a la investigación, el examen de los repositorios de tesis de estas universidades demuestra que en la PUCP[163] hay ya 34 trabajos de investigación sobre temas musicales (Repositorio de tesis PUCP); en la UPC, otro tanto, incluyendo temas relacionados, como tesis de arquitectura con asuntos musicales (Repositorio académico UPC). Hasta el año 2021 el repositorio de tesis de la UNM contenía 50 trabajos, de los cuales 18 han sido realizados en los últimos diez años, en comparación a las dos tesis publicadas entre los años 2000 y 2009 (Repositorio de tesis y trabajos de investigación UNM).

En otras ciudades del país también existen escuelas superiores y universidades que ofrecen carreras de música. La Universidad San Agustín de Arequipa tiene una Escuela de Artes que se creó en 1982, e inició su funcionamiento al año siguiente en el antiguo Claustro del Convento de San Agustín. Sin embargo, solamente forma instrumentistas, igual que la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno. El Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama" de Trujillo tiene rango universitario desde el 2010. Ofrece las carreras de educación musical y de música, la segunda en las especialidades de canto, dirección de banda, composición, dirección coral y ejecución instrumental.

Agrupaciones de música nueva y colectivos de compositores

El Circomper fue el primer grupo de compositores que se reunía periódicamente con la finalidad de intercambiar conocimientos y discutir sobre las obras propias y de otros compositores contemporáneos, además de organizar actividades como conciertos, festivales, grabación

[163] http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7736

de videos y discos. El Circomper continúa su existencia, pero a este grupo se han sumado otros, constituyéndose en agentes importantes para la actividad de los compositores y estudiantes de composición. Entre las nuevas agrupaciones y colectivos que surgen a partir de la segunda década del siglo XXI están: Opus XXI, grupo de compositores arequipeños; la Comunidad Peruana de Música Nueva; Musuq;[164] Red sonora, colectivo establecido en el Cusco; La Trenza Sonora, y una de las más recientes: Retama, colectivo de compositoras (Almenara, 2021). Otros grupos promueven obras que incluyen diferentes formatos como videos, instalaciones, etcétera, y organización de eventos de intercambio, diálogo y formación; como un ejemplo de ellos se puede mencionar a asimtria.org.[165] Centro del sonido[166] es otra nueva organización dedicada a la investigación sobre arte sonoro y música experimental.

Fundado el 4 de junio del 2011 en Arequipa, Opus XXI es un colectivo de composición que desarrolla actividades artísticas y pedagógicas para

[164] "La Asociación Cultural Musuq se dedica a la creación y difusión de Nueva Música Académica en el Perú de acuerdo con las tendencias compositivas del siglo XXI. A través de presentaciones colectivas, charlas, reuniones de compositores, talleres y colaboraciones con artistas extranjeros buscamos generar un espacio donde compositores peruanos jóvenes expongan su trabajo y de esta manera presenten al público nuevas formas de expresión musical. Nuestro enfoque involucra además el uso de nuevas tecnologías para explorar los límites del arte, en la integración de elementos electrónicos, multimedia, digitales, interactivos y generativos, así como la interacción con otras disciplinas artísticas." (Asociación Cultural Musuq, s.f.)

[165] "asimtria.org es una plataforma transdisciplinar abierta, enfocada en investigar, realizar, transferir y compartir diversas formas de creación basadas en el uso, apropiación y desarrollo libre de tecnologías aplicadas a la música contemporánea experimental, la escucha, el audiovisual, y al desarrollo de medios que mantengan en circulación constante la información suficiente para que, de manera autónoma, diversas comunidades logren sus propósitos, desde una perspectiva territorial, en identificación con la Cultura Libre y con los valores del Sumaq Yachay y el Sumaq Kawsay.
Funciona desde el año 2006 en el Perú, a través de experiencias en la gestión y producción de festivales y encuentros, talleres y espacios formativos, ciclos de proyecciones, ciclos de conciertos y acciones sonoras, espacios de investigación y desarrollo de tecnologías electrónicas, análogas y digitales, experiencias de aplicación alternativa, colectiva y colaborativa de diversas tecnologías, gestión de archivos sonoros y audiovisuales, y realización de diversos contenidos como documentales, videocreaciones, piezas sonoras, prototipos tecnológicos, entre otros. Trabaja colaborativamente con muchas personas, organizaciones y proyectos de diversas partes del mundo, en actividades a distancia y presenciales, propiciando el intercambio y trabajo en red, habiendo colaborado en el desarrollo de proyectos diversos en el Perú, Ecuador, Colombia, México y Chile." (asimtria, s.f.)

[166] "Centro del Sonido es un archivo digital y centro de documentación para la promoción del arte sonoro y las músicas experimentales en el Perú. El proyecto busca articular una historia sobre nuestras innovaciones musicales y las aplicaciones de nuevas tecnologías y métodos de creación disruptivos en el desarrollo de la música peruana" (Centro del Sonido, s.f.).

el fomento de la creación y difusión de la nueva música. Su objetivo es difundir las nuevas obras de compositores locales, nacionales y latinoamericanos, creando un espacio de apoyo y soporte a la creación musical para, a futuro, instaurar una nueva escuela de composición en Arequipa. Opus XXI está integrado por su director Aldo Rojas, Javier Vizcarra, Omar Carrazco, Néstor Ríos, Jonathan Chirinos, Luis Fernando Ruiz Pacheco, Sofía Carrasco, Víctor Sotomayor, Yuliana Martínez, Johann Lazo y Alejandro Rueda. Entre sus actividades se destaca su labor como grupo en residencia del Conservatorio Luis Duncker Lavalle de Arequipa, donde han promovido más de 15 conciertos y 8 talleres anuales de composición. Han organizado, por ejemplo, la serie *Compositores arequipeños de ayer y hoy*. El concierto *Arequipa resuena* (2019) en conjunto con la OS de Arequipa, presentó obras de sus miembros y de otros compositores arequipeños. El festival *Encuentros* (2019) constó de conciertos y conferencias de diversos temas; en este festival colaboró también el Conservatorio Luis Duncker Lavalle. Varios de los miembros de Opus XXI son también intérpretes. Javier Vizcarra (2018) analiza las circunstancias en las cuales Opus XXI nace en Arequipa. Existía en varios jóvenes un interés en la composición académica, pero ésta no se enseñaba y los compositores profesionales no se quedaban en la ciudad, sino emigraban a Lima o a otros países. Para cambiar este estado de cosas se necesitó el entusiasmo de un joven compositor, Aldo Rojas (n. 1981) quien volvió a su ciudad natal luego de graduarse en el Conservatorio de Puerto Rico. Rojas empezó a enseñar en el Conservatorio Luis Duncker Lavalle de Arequipa y a organizar talleres abiertos de composición. Además, reunió a los interesados en esta actividad artística para conversaciones sobre cómo fomentar la composición, su enseñanza y la difusión de la música nueva no sólo local, sino nacional y regionalmente. Esto coincidió con el evento de talleres de composición *Cantuta,* en Lima, dirigido por el compositor italiano Luca Belcastro. Como dice Vizcarra (2018):

> Germina.Cciones... Primaveras Latinoamericanas, bajo la dirección del compositor italiano Luca Belcastro, en los conocidos conciertos Prismas. De hecho, Aldo Rojas había sido partícipe en 2009 de Cantuta, la edición peruana del curso de composición de Belcastro, impartida en Lima, y cuyo modelo se adaptó en los talleres de Rojas. El modelo de Germina. Cciones... consiste en la oferta de una serie de seminarios libres que reúnen a las figuras locales más relevantes de la composición musical, para compartir sus experiencias y orientar el trabajo compositivo de los participantes. (p. 29)

Destaca esta apertura de Opus XXI a otros músicos locales y su colaboración con diversas instituciones, ya sea en forma individual o grupal. La colaboración con las orquestas de la ciudad a su vez ha

permitido que miembros de Opus XXI hayan podido estrenar varias obras orquestales (Vizcarra, 2018, p. 31). En los conciertos organizados por Opus XXI sus miembros han estrenado numerosas obras para solista y grupos de cámara (Vizcarra, 2018, p. 32).

Durante la época de la pandemia (2020-2021), Opus XXI ha tomado contacto con agrupaciones de nueva música de otros lugares del país a través de medios sociales. Esto es significativo para evitar el aislamiento que ha ocurrido en otros momentos de la historia en las escuelas regionales de composición. Vizcarra (2018, p. 31) presenta como retos que enfrenta la agrupación: la falta de tiempo de los miembros para reunirse regularmente debido a la carga laboral, el hecho de depender económicamente de auspicios por ser una asociación sin fines de lucro, la falta de un local y de un ensamble propios.

Una presencia importante de compositoras marca una diferencia notable con años anteriores. Revelada en parte por el empuje del colectivo Retama, la visibilidad de las mujeres compositoras peruanas ha sido además impulsada por diversos sucesos tales como los encargos de óperas de cámara hechos por Maritza Núñez, libretista y poetisa peruana residente en Finlandia. Las estudiantes de composición son más numerosas, y es posible que la mayor oferta educativa universitaria haya sido un factor que ha colaborado en ello. Retama se forma en el año 2019 en plena pandemia, pero gracias a las posibilidades de la digitalización y los medios sociales, sus miembros realizan una labor importante y reconocida. La colaboración con artistas de otras especialidades en proyectos como *Figuras* (danza y música), *Trazos sonoros* (música y dibujo) o *Imaginario fonético* (música, *collage* y poesía) y una buena organización y publicidad de sus actividades, tales como su concierto virtual por el primer aniversario del colectivo, para el cual colaboraron algunas agrupaciones de cámara, han dado buenas muestras de las posibilidades que ofrecen la colaboración y el trabajo conjunto por objetivos comunes. Gran parte de las compositoras de Retama son jóvenes profesionales o todavía estudiantes, por lo cual no están presentes en gran número en el catálogo orquestal. Sus integrantes son Yemit Ledesma, Elizabeth Gil Díaz, Gabriela Díaz Gamboa, Claudia Sofía Álvarez Cuba, Isabel Otoya Sánchez, Darlene Neyra León, Tania Valle, Isabella Calmet, Macri Cáceres, Pía Alvarado Arróspide, Wendolyne Guerra Álvarez, Pamela Cavero y Rosa Naid Cruz Tica. Otras compositoras activas ya con anterioridad, pero que no han compuesto para orquesta en estos años son María Alejandra Castro, Ania Paz, Jacqueline Paredes y la autora de este trabajo. Mónica Cárdenas es pianista y compositora residente en Alemania y escribe sus primeras obras para orquesta después del 2010. También entre los miembros de Opus XXI hay dos mujeres compositoras. Podemos concluir de todos estos datos que la presencia de compositoras

en la música peruana de concierto es ya una norma y no una excepción, como lo fue en décadas anteriores.

Otro aspecto novedoso y profundamente influyente en la vida musical es la digitalización y distribución de contenidos en redes sociales, canales de YouTube, Soundcloud, etc. Ellos multiplican el acceso a música de otros compositores, países, tiempos y estilos, y ofrecen una vía rápida y fácil para ofrecer la música propia al resto del mundo. La producción de videos cortos (por ejemplo, de una sola obra) ha crecido mucho en los últimos años. También se pueden encontrar discos antiguos digitalizados. Gran parte de la difusión de música peruana se hace de manera particular y utilizando estos canales. La pandemia ha acelerado la incorporación de las entidades oficiales a este universo digital, obligando a las orquestas a dar conciertos virtuales, que a la vez quedan como documentos de las obras interpretadas.

Otro formato novedoso para comunicar música y conversaciones sobre ella son los *podcasts*. Entre ellos destacan los del Centro de Sonido, con temas como la música para cine, grabaciones de compositores peruanos de los años 1960 y 70, música reciente, etc. Las emisoras de radio no han abordado la música académica en sus *podcasts*. La programación de Radio Nacional del Perú no incluye un espacio dedicado exclusivamente a la música académica peruana (Radio Nacional, s.f.). Radio Filarmonía, empresa privada, dedicada sobre todo a la música clásica, tiene una sonoteca de obras peruanas y las difunde por su estación, además de haber incorporado a su programación algunas emisiones de música tradicional y popular peruana.

En estos años se ha grabado la producción musical del Perú para diversos instrumentos. Ya se mencionaron los discos compactos grabados por la OSN, la OS de Arequipa y la OS del Cusco. La UNM ha publicado un disco compacto de música popular y tradicional para banda de metales, y otro de obras de Rosa Mercedes Ayarza de Morales. Carlos Johnson y Katia Palacios han grabado dos discos compactos de música para violín y piano, y César Vivanco con sus alumnos, una gran cantidad de música para flauta traversa, ambos con apoyo de la UNM, y la autora de este libro, un disco de música para viola y piano (UNM, s.f.b). Esta es una gran diferencia respecto a años anteriores: la música empieza a estar disponible para ser escuchada, tanto en vivo como en grabaciones.

La disponibilidad de material escrito (partituras) sigue siendo en muchos casos un problema. No tanto tratándose de compositores vivos, ya que es fácil hoy en día contactarlos y comprar o alquilar el material, sino con obras más antiguas, que han sido escritas en papel y deben ser editadas. Este trabajo se ha empezado con algunos compositores del siglo XIX como Alzedo y Ximénez de Abril, pero es solamente un

comienzo. La biblioteca de la UNM está digitalizando material poco a poco y es esperanzador constatar el aumento de trabajos en este rubro.

Compositores de música orquestal 2006-2020

Los años posteriores a 2005 han revelado un buen número de composiciones nuevas para orquesta escritas por compositores peruanos tanto en el país como en el extranjero. Una nueva generación inicia su actividad, y algunos de sus miembros ya han escrito obras orquestales. Los colectivos de compositores mencionados han fomentado la difusión y creación de música sinfónica, por ejemplo, coordinando con alguna orquesta para promover la ejecución de sus obras.

La Generación del 50, que definió por décadas el discurrir de la música académica peruana, en estos años ya no ha escrito para orquesta. La excepción la constituyen dos obras de Jaime Díaz Orihuela (1926–2020). En la segunda década del milenio perdieron la vida, además de Díaz Orihuela, Edgar Valcárcel (2010), César Bolaños, Francisco Pulgar Vidal y Leopoldo La Rosa (2012), Armando Guevara Ochoa (2013), Luis Antonio Meza (2014), y el más longevo, Enrique Iturriaga (2019).

Los compositores de los 60 y la Generación del 70, que inician sus actividades en estas décadas, ha estado dedicados en su mayoría a otros campos además de la composición: la enseñanza, la investigación, la dirección de coros, la promoción cultural, y en el caso de Rafael Junchaya Gómez, la psiquiatría. Además de este compositor, que escribe en estos años un concierto para piano, ha publicado varias obras orquestales el trujillano Teófilo Álvarez Álvarez. Un caso particular es el de Jorge Betancourt (1945), quien había estudiado en el CNM (o Escuela Nacional de Música) en la década de 1970. En los 2000, volvió a estudiar en el Conservatorio y al mismo tiempo ejerció como profesor de música en el Colegio Roosevelt de Lima. Obtuvo una Licenciatura en Composición por el CNM del Perú (2015) y una Maestría en Investigación Musical por la Universidad Internacional de La Rioja, España (2017). Luego fue profesor de composición en la USMP de Lima hasta el año 2022. Actualmente vive en los Estados Unidos de Norteamérica. Su producción para orquesta ha sido escrita en estos años, y comprende la *Sinfonía de las esferas* (2012–2019), *El Río* para coro mixto, orquesta y soprano solista, con texto de Javier Heraud (2012–2016) y el poema sinfónico *Mi Perú, Costa, Sierra y Selva* (estreno en el 2021).[167]

[167] Esta última no se incluye en la tabla de obras por ser posterior. Se puede escuchar, sin embargo, en el canal de YouTube del compositor en https://www.youtube.com/watch?v=9UC_D4tX4Rk.

La Generación de los 80, pequeña en número, incluye a varios compositores que han elegido como sus medios principales de expresión la música electrónica o por computadora (Mercier, Fischman) u otros géneros que el orquestal (Ruiz del Pozo, Mujica, Aramayo, Aguilar). José Carlos Campos y José Sosaya son los principales compositores de música orquestal de este grupo etario. De ellos, sólo Sosaya ha vuelto a publicar en estos años obras orquestales.

La Generación del 90, conformada por compositores nacidos en la década de 1960, está bastante representada en la producción orquestal de los últimos años. Estos compositores, más numerosos que el grupo anterior, están algo dispersos geográficamente ya que varios emigraron en y luego de los años de crisis de los 80 y 90. Algunos de ellos son miembros del Circomper, que fue la primera agrupación de compositores y estudiantes de composición en el país. De este grupo, los más productivos en el género orquestal son Rafael Leonardo Junchaya, con conciertos para varios instrumentos, y Miguel Oblitas. Dante Valdez y Nilo Velarde han compuesto óperas y ballets. Para el Ministerio de Cultura, Velarde compuso la ópera-ballet *Akas Kas, La Promesa del Guerrero* (2012), el ballet *La Agonía de Rasu Ñiti* (2011) y la ópera para niños *La ciudad bajo el mar* (2013).

Theo Tupayachi actualmente dirige la OS del Cusco. Abraham Padilla, Dante Valdez, José Luis Maúrtua y Junchaya también son directores de orquesta y la mayoría, además, desarrolla actividad docente. Otros compositores que podemos considerar dentro de este grupo son Edgardo Plasencia (activo en Londres), Rafael Moscoso Fernando Fernández (Trujillo) y Luis Fiestas (Finlandia). Haladhara Dasa falleció en el 2015.

La Generación del 2000, es decir los compositores nacidos en las décadas de 1970 y 1980, se encuentra en estos años en plena actividad. Varios de sus componentes residen y trabajan en el extranjero. Entre los nacidos en la década del 70, Jorge Villavicencio Grossmann (1973), Gonzalo Garrido-Lecca (1975) y Jimmy López (1978), tres de los más productivos en el género orquestal, viven en los Estados Unidos, así como Pedro Malpica (1973) y Carlos Bernales (1975); Federico Tarazona (1972) en Canadá, María Alejandra Castro (1978) en Holanda y Emilio Le Roux (??) en Brasil. Los compositores activos en el Perú pertenecientes a este grupo generacional son Benjamín Bonilla (1973), Sadiel Cuentas (1973), Antonio Gervasoni (1973), Espartaco Lavalle (1974), Theo Tupayachi (1976) y Daniel Kudó (1977). No todos tienen obras orquestales escritas en los últimos años. La mayoría trabaja también como profesores de composición u otras materias teóricas, o realiza otras actividades relacionadas con la edición musical, dirección de orquesta u organización

de conciertos. Cuentas y Gervasoni sí han escrito regularmente para orquesta. En cambio, Abel Castro (1975) compone música electrónica y se dedica al arte sonoro y experimental. También las composiciones de Jaime E. Oliver La Rosa (1979), cuya obra incluye instrumentos y música electrónica, por computadora, e instrumentos y sistemas interactivos, quedan fuera de nuestro tema de estudio, aunque es uno de los compositores peruanos más importantes de estos años, con numerosas obras escritas y un investigador constante de las nuevas posibilidades creativas usando la tecnología avanzada. Oliver está radicado en Nueva York, pero su obra explora muchos elementos de la música de su país, al cual vuelve constantemente (Oliver, s.f.).

Los compositores nacidos en los 80 han estudiado todavía en el CNM con José Sosaya o Rafael L. Junchaya. Algunos de ellos también llegaron a tomar algunas clases con Enrique Iturriaga; otros se formaron en conservatorios de otras ciudades y varios completaron su formación en el extranjero. Entre éstos están varios de los fundadores del Círculo de Composición del Perú, Circomper. Pablo Sandoval (1982), radicado en los últimos años en México, ha escrito obras de cámara e investigado la creación colectiva en la cual convergen diferentes manifestaciones artísticas, desarrollando la noción de un *arte del cuerpo* (Sandoval, 2021). Francesca Robbiano (1980) se ha desempeñado como educadora y compositora para teatro y canciones. Jacqueline Reyes Paredes (1988), comunicadora y compositora, está interesada en trabajar con el texto y la voz, así como con electrónica. Pedro Rodríguez Chirinos (1981) ha ganado varios concursos de composición. Se dedica también a la producción musical y ha realizado algunos discos de obras propias y arreglos. Su obra sinfónica anterior al 2020 es la fuga *Ultramar* (2008, rev. 2018)[168] (Rodríguez Chirinos, s.f.). Elizabeth Gil Díaz, compositora trujillana (1986) ha escrito varias obras orquestales. Álvaro Zúñiga (1980) ha compuesto óperas de cámara, pero no para orquesta. Juan Arroyo (1981) trabaja en Francia. Ha escrito algunas piezas orquestales, pero desde 2014 ha desarrollado instrumentos híbridos que exploran el paso de lo acústico a lo electrónico. Arroyo lo describe así:

> Su trabajo de composición se articula alrededor del Realismo Sonoro Mágico a través de las diferentes técnicas de hibridación sonora. De hecho,

[168] En los siguientes años ha escrito un concierto para trompeta y trompeta *piccolo* (2022-23) y la *Suite mística* para "charango chillador arequipeño en *fa*♯ menor, charango chillador en *la* menor, tropa de valle-sicus, guitarra clásica y orquesta sinfónica" (2016-2023). Estas obras no están dentro del período tratado aquí. Es interesante en el trabajo de Rodríguez unir instrumentos tradicionales y populares no sinfónicos a la orquesta sinfónica. Se pueden escuchar en https://www.pedrorodriguez.pe/musica-sinfonica,

> en el 2014, comenzó una etapa fundamental de su trabajo artístico con la construcción de nuevos instrumentos capaces de transmutar su sonido, los TanaInstruments. Esto le permitió hibridar los índices perceptivos de los sonidos para revelar la naturaleza evocadora e irracional de su sustancia, hasta a veces volverles enigmáticos.
>
> La singularidad de su trabajo radica en estos juegos de desplazamiento, de movimiento entre una escucha causal y una escucha reducida, pasando por muchos estados intermedios de percepción. Juan Arroyo explora estos diferentes grados difuminando gradualmente las fuentes de sonido a la manera de un fotógrafo o camarógrafo, haciéndonos viajar de lo concreto a lo abstracto, de la materialidad a la inmaterialidad, jugando con la configuración de su objetivo. (Arroyo, s.f.)

Un grupo grande de compositores trabaja en Arequipa. Aldo Rojas (1981), arequipeño, estudió en Puerto Rico y desde el 2009 ha tenido un papel fundamental en la activación de la vida musical de Arequipa y sobre todo entre los compositores, convocando al colectivo Opus XXI, de importante labor que se detalló anteriormente. Entre los que pertenecen a este grupo están la guitarrista Yuliana Martínez (1981), Omar Carrazco (1980), también dedicado a la investigación musicológica y de pedagogía musical, al igual que Néstor Ríos Checllo (1986) y el charanguista y laudero Jonathan Chirinos (1987), quien ha escrito un concierto para su instrumento.[169] También en el Cusco, la presencia de la nueva orquesta sinfónica ha permitido el estreno de *Valle del Watanay* de Fabrizio Cavero (1985) quien ha estudiado y trabajado en el Perú, Estados Unidos y actualmente en Argentina.[170] Cavero también se acerca a los instrumentos y formas populares y tradicionales. Ha compuesto para el Ensamble Qhapaq Ñan, y ha creado obras interpretando instrumentos populares y combinándolos con material visual y objetos de la cultura andina como vasijas silbadoras, kipus o zumbadores amazónicos.

La generación 2010, que inicia su producción orquestal alrededor de la segunda década del milenio, cuyos miembros han nacido en la década de 1990, tiene como una de las características que la distinguen de las anteriores una formación que no se concentra solamente en la Universidad Nacional de la Música o en los Conservatorios de las otras principales ciudades del país. El eclecticismo y la apertura a varios estilos y quehaceres musicales tales como la música para cine, videojuegos, música popular, etcétera, es característico de algunos de sus componentes.

---

169 El video del concierto *Yantarhuana* se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=uILwfciV20s

170 El video del estreno está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nwUVY3noabk

La música orquestal de estos compositores todavía es difícil de evaluar y varios de ellos aún no han escrito obras sinfónicas, pero mencionaremos a los que han incursionado en la composición para este medio. Gabriel Iwasaki (n. 1993) ha escrito varias piezas en un estilo tonal cercano a la música para cine. Pamela Cavero (n. 1997) está enfocando su trabajo al área de cine y juegos, y ha hecho orquestaciones de temas originales para cortometrajes. Isabella Calmet también combina la música con videos y animaciones propias en un lenguaje tonal neoromántico. Gabriela Díaz Gamboa (n. 1994), egresada de Composición Musical de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, declara estar interesada en la música de cámara, música para audiovisuales y música popular.

Entre los compositores más jóvenes pertenecientes al colectivo arequipeño Opus XXI que han compuesto para orquesta están Alejandro Rueda (1991), Luis Fernando Ruiz Pacheco (1992), Javier Vizcarra Pinto (1992) y Víctor David Sotomayor Torres (1997).

Tabla 7

Obras orquestales 2006–2020

Año	Compositor	Obra
2006	Gonzalo Garrido-Lecca	*Alemí II,* (1121 / 2110 / perc (2), pf, Orq cu), *ca.* 10’
	Rafael L. Junchaya Rojas	*Varidanzas op.* 12, Homenaje a Béla Bartók (2222 / 4231 / timp, perc (2), arp, clv / cel, cu), 10’
	Jimmy López	*América salvaje* (2222*/ 3331**/ perc (4), pf, cu) *Todas las maderas doblando ocarina y silbato de agua; **todos los metales doblando a pututos). *ca.* 14’
	Jorge Villavicencio Grossmann	*Concerto elegiaco*, concierto para piano n.° 2 (pf, Orq cu), 16’
	Antonio Gervasoni	*A man and his god*, cantata para Na, sols, Co y Orq
	Miguel Oblitas	*Cantata a Cajamarca* de Lino Bolaños. Orq. para sol, Co y Orq
	Jaime Díaz Orihuela	*Concierto Machu Picchu,* quena y Orq
2007	Gonzalo Garrido-Lecca	*Toccata* para orquesta, (3333 / 4331 / perc (3), cu), *ca.* 8’
	Jimmy López	*Fiesta!*, (2222 / 4231 / timp, perc (2) / cu), *ca.* 10’
	Miguel Oblitas	*Rapsodia andina*
	Juan Arroyo	*Versus,* concertino para acordeón y orquesta (221sax22 / 4221 / perc (3), arp (2) y cu), 10’
	Rafael Junchaya Gómez	Concierto para piano
	Rafael L. Junchaya Rojas	*Concertino silvestre op.* 14, clb y cu

Año	Compositor	Obra
2008	Jorge Villavicencio Grossmann	*Valdrada*, (3333 / 4331 / timp, arp y cu), *ca*. 16’
	Aldo Rojas	*Ditirambo*
	Dante Valdez	*Poliedro* para voz y cuerdas. Textos: Vallejo/ Lope de Vega/ Bécquer/ Valdez Pallete/ Paz/ Benedetti
		Concierto, fg y Orq
	Rafael L. Junchaya Rojas	*Concerto silvestre op*. 14a, clb y Orq (2222 / 4321 / 12 / 0)
	Pedro Rodríguez Chirinos	*Ultramar* (fuga)
2009	Gonzalo Garrido-Lecca	*Diverso,* (3333 / 4331 / perc (3), cu), *ca*. 18’
	Jorge Villavicencio Grossmann	*The Lark’s voice doth us affray*, S y Orq (2222 / 4231 / timp, arp, cu), 8’
	Antonio Gervasoni	*Fantastic Episodes,* Orq ca
	Juan Arroyo	*A passo di gambero* (1110 / 1000 / perc (1), pf (1), vn (2), va (1), vc (1)), 8’
	Luis Fernando Ruiz Pacheco	*Pequeña fantasía,* segunda sinfonía
2010	Jimmy López	*Avec swing*, (1111 / 1100 / bat / cu (11111)), *ca*.. 6’
	Elizabeth Gil Díaz	*Gatos*, Orq cu, (7’34)

Año	Compositor	Obra
2011	Luis Fernando Ruiz Pacheco	*Dante en el infierno*
	Rafael L. Junchaya Rojas	*Michiqkuna op.* 16a, concierto, fl y Orq
	Javier Vizcarra	Concierto, vn y Orq
		Concierto, cl y Orq
	Nilo Velarde	*La agonía de Rasu Ñiti,* ballet
	Jimmy López	*Synesthésie* (3333 / 4331 / timp, perc (3), arp, cu), *ca.* 11’
	Jorge Villavicencio Grossmann	*Wayra* (3222 / 4331 / timp, perc (2), arp, cu)
	Elizabeth Gil Díaz	*Introducción* (3222 / 2221 / timp, perc, cu), 4’03
		Escenas (7’38)
	Jaime Díaz Orihuela	*Adagio para una danzante*, ob y Orq, *ca.* 6’
	Pedro Rodríguez Chirinos	*Amantaní dreams*
2012	Nilo Velarde	*Akas Kas – la promesa del guerrero* Libreto: Celeste Viale
	Jimmy López	*Perú negro (*3333 / 4331 / timp, perc (3), cu), *ca.*. 17’
	Jorge Villavicencio Grossmann	*Anemoi* tríptico, Orq (3333 / 4331 / timp, arp (2), cu), 24’
	Luis Fernando Ruiz Pacheco	*Pater noster*
	Teófilo Álvarez Álvarez	Concierto, cor ing y Orq (1022 / 2000, cu),20’
	Luis Edmundo Ochoa	*Sonata de los Andes,* orquesta de instrumentos tradicionales andinos con tratamiento sinfónico (17’)
	Jonathan Chirinos	*Pampa Cañahuas*, charango y Orq

Año	Compositor	Obra
2013	Jonathan Chirinos	*Leyenda inca*, Orq y ensamble de instrumentos nativos
		Yantarhuana, charango y Orq
	Mónica Cárdenas	*Influence,* Orq cu
	Sadiel Cuentas	Concierto, vn y Orq
		La dama del sosiego, S y Orq. Texto: Carmen Luz Bejarano
	Gonzalo Garrido-Lecca	*Suspendido, entre nubes* (fl, cl, cel), *ca.* 6’
	Antonio Gervasoni	*KOCMOC (Cosmos)*
	José Sosaya	*En torno a una danza,* 8’
	Teófilo Álvarez Álvarez	Concierto eufonios (2) tu, cu, 18’
	Luis Edmundo Ochoa	*Homenaje a Nelson,* orquesta de instrumentos tradicionales andinos con tratamiento sinfónico, 10’
	Federico Tarazona	*Atusparia,* concierto, vn y Orq
	Fabrizio Cavero Farfán	*Valle del Huatanay* (3212 / 2211 / timp, perc 1, perc 2, pf, cu)
2014	Gonzalo Garrido-Lecca	*Tarkas* (3333 / 4331 / perc (3), pf, cu), *ca.* 12’
	Jorge Villavicencio Grossmann	Concierto para piano n.º 2 (3333 / 4331 / timp, arp (3), pf *solo,* cu), 23’
	Federico Tarazona	Doble concierto, hatun charango, quenacho y Orq
2015	Luis Fernando Ruiz Pacheco	Misa en *do* mayor
	Javier Vizcarra	Concierto, fl y Orq
	Sadiel Cuentas	*Sinfonietta*
	Jimmy López	*Man and Man (*1111 / 3000 / cu (11111), *ca.* 7’
	Jorge Betancourt	*Sinfonía de las esferas,* ca. 22’
	Teófilo Álvarez Álvarez	Concertino, cl y Orq
	Manuel Carranza	*Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!*, S y Orq
	Pedro Rodríguez Chirinos	*Florescencias*

Año	Compositor	Obra
2016	Sadiel Cuentas	*Obertura sencilla*
	Gonzalo Garrido-Lecca	*Solar,* (3333 / 4331 / perc (4), cu), *ca.* 10'
	Jimmy López	Sinfonía n.º 1, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (3322 / 4231 / timp, perc (2), arp, cel, cu), *ca.* 45'
	Antonio Gervasoni	*El jardín de las sombras,* versión orquestal de la obra homónima de 2001
	Jorge Falcón	*El Huascarán*
	Jorge Betancourt	*El Río,* S, Co mix y Orq. Texto: Javier Heraud
	Jonathan Chirinos	Cantata *Supaykuna*, Co mix, orquesta de instrumentos tradicionales, Orq cu, perc. Texto propio
	Elizabeth Gil Díaz	Obertura, (2122 sax a / 3210 / timp, perc, cu), 6'50
	Jorge Villavicencio Grossmann	*Gravitações,* (3333 / 4331 /timp, perc (3), cel, arp, cu), 8'

Año	Compositor	Obra
2017	Sadiel Cuentas	*Cuatro cantos amazónicos*, Covi y Orq.Texto: cantos populares en lenguas originarias.
	Jimmy López	*Bel Canto: a Symphonic Canvas.* Suite para orquesta de la ópera *Bel Canto*, (3333 / 4331/ timp, perc (3), arp, cu), *ca.* 30’
	Rafael L. Junchaya Rojas	*Desapegos o el encanto de Dulcinea op.* 22, guit y Orq cu
		Distancias op. 24, Concierto, vc y Orq
	Jonathan Chirinos	*Suite Arequipa*, charango y Orq cu
	Luis Fernando Ruiz Pacheco	*Vals rapsódico*
2018	Gabriel Iwasaki	*Genesis Universe. Cinematic fantasy n.º 1*
	Mónica Cárdenas	*Story,* suite, vn y Orq
	Gonzalo Garrido-Lecca	Concierto, clb (1111 / 1100 / pf, arp, perc (2), cu), *ca.* 18’
		Danza de la tierra (2222 / 4331 / perc (4), cu), *ca.* 6’
	José Sosaya	*Kero* (7’45)
	Jimmy López	*Dreamers,* S, Co mix y Orq (3333 / 4331 / timp, perc (4), arp, cu), *ca.* 44’
	Luis Edmundo Ochoa	*Suite Cuzqueña* (orquestación sobre la obra de cámara de 1988), 14’
	Pedro Rodríguez Chirinos	*Tres volcanes*

Año	Compositor	Obra
2019	Gabriel Iwasaki	*The sound of adventure. Cinematic fantasy for orchestra n.º 4*
	Sadiel Cuentas	*Herencias*
		Concierto, trb
		Dos apropiaciones, Co mix y Orq. Textos: Victoria Santa Cruz
	Gonzalo Garrido-Lecca	*Rituales ancestrales* , Orq cu, *ca.* 15'
	Nilo Velarde	*La ciudad bajo el mar,* ópera infantil. Libreto: Maritza Núñez
	Jimmy López	*Pago a la tierra* (2222 / 42*31 / timp, perc (2) **, arp, cu) *tpt 2 dobla al waqrapuku y pututo. ** Se requiere ocho intérpretes adicionales (silbatos de agua). *ca.* 5'
		Sinfonía n.º 2 *Ad Astra* (3333 / 4731/ timp, perc (3), arp, cel, cu), *ca.* 45'
	Juan Arroyo	*Dall'infinito. Alla memoria di Umberto Eco.* (2222 / 2221 / perc (4), pf y cu), 20'
	José Sosaya	*Interludio* (de *Interludio*, pf), 2'55
		Aires mágicos andinos, 10'15
	Aldo Rojas	*Totems*
	Carlos David Bernales	*Landó*, Orq cu
	Manuel Carranza	*Cuatro pequeñas impresiones*
	Víctor David Sotomayor Torres	Concierto para orquesta
	Dante Valdez	*El cóndor pasa-esperanza andina*

Año	Compositor	Obra
2020	Gabriel Iwasaki	*Scenes from the Andes. Cinematic fantasy for orchestra n.º 5*
		Theme for Samuel
	Carlos David Bernales	*Amazonian dance, ca.* 5’
		Danza andina, ca. 4’46
	Sadiel Cuentas	*Espiral*, vn y Orq
	Jimmy López	*Rise* (3223 / 4230/ timp, perc (3), cu), *ca.* 11’
		Sinfonía n.º 3 *Altered Landscape* (3333 / 4331 / timp, perc (3), arp, cu), *ca.* 35’
	Antonio Gervasoni	*Farewell,* concierto, pf y Orq
	Gabriela Díaz Gamboa	*Kiara!,* Comedia sobre música y amores, S (2), Orq (perc: timp, pandereta, platillos, tarola, xyl), *ca.* 13’45

En total tenemos en este período 116 obras fechadas, frente a las 86 del período anterior.

Pamela Cavero ha escrito tres orquestaciones de obras de otros compositores para películas cortas en 2019 y 2020, que no están incluidas aquí, pero merecen ser mencionadas por la popularidad y demanda de música para cortos, *anime* y videojuegos, básicos en la cultura popular de hoy. Con muchas conexiones a la música para cine, en la cual la orquesta sinfónica es utilizada regularmente, estos géneros son una fuente de trabajo importante para los compositores. Por falta de espacio y conocimientos no pueden ser abordados en este trabajo panorámico, pero la música para cine en el Perú tiene ya una larga tradición con varios compositores importantes en este género, desde Armando Guevara Ochoa hasta Adrian Nicholas Valdez (ANV).

Algunas obras no fechadas que no se pudieron incluir en el cuadro son las de Abraham Padilla: *Por el sendero dibujado de las piedras anchas*, para orquesta sinfónica, recitante y ensamble de piedras; *Masa, obertura humana*, para orquesta, mezzosoprano y recitante; e *Y luego canta, almuerza, se abotona*, para orquesta sinfónica y piedras. Dos obras de compositores jóvenes arequipeños estrenadas por la OS de Arequipa, sin fecha segura de composición, son *Fantasía* de Alejandro Rueda (1991) y *Concierto para orquesta* de Víctor Sotomayor (1997) (Opus XXI, 2021).

De estas 116 obras, alrededor de la cuarta parte (29) son concertantes, es decir, para uno o dos solistas con orquesta. Obras con partes vocales, ya sea de coro o de solistas (o ambas) son 16, incluyendo cantatas, óperas, una misa y otros. Tres de las composiciones son óperas y una es un ballet. Sinfonías encontramos cinco.

Las obras orquestales que incluyen instrumentos tradicionales no sinfónicos, o instrumentos nativos, forman un grupo interesante. Son trece partituras en total, incluyendo las que utilizan piedras como instrumentos (A. Padilla, comunicación personal, 2006), una con quena solista, tres con charango solista, y el resto con los instrumentos integrando la orquesta. Esto demuestra un aumento en el interés de los compositores por emplear instrumentos tradicionales en sus obras.

Los nombres de las piezas revelan que la temática local sigue fuertemente vigente. Encontramos obras dedicadas a ciudades (Cajamarca, Arequipa, Cusco), monumentos arqueológicos (Machu Picchu), personajes históricos (Atusparia) o paisajes o elementos de la naturaleza como montañas (Huascarán, Valle del Huatanay). Las referencias a la cultura y la cosmovisión andinas son numerosas en los títulos de las obras, empezando por aquellos en idioma quechua (*Michiqkuna*, *Wayra*, *Supaykuna*, *Kero*), referencias generales a la cultura andina y sobre todo a los elementos musicales, rituales y mágicos (*Rapsodia Andina, Scenes from the Andes, El cóndor pasa, esperanza andina, Aires mágicos andinos, Totems, Pago a la tierra, Rituales ancestrales, Danza de la tierra, Tarkas, Leyenda inca, Sonata de los Andes*). En menor cantidad están presentes referencias a las culturas amazónicas y afroperuana (dos y una obra cada una). También las dos óperas de Nilo Velarde tienen temas andinos, una sobre el cuento de José María Arguedas *La agonía de Rasu-Ñiti.* Además de éste, textos de otros escritores nacionales se han elegido para algunas de las obras vocales: Carmen Luz Bejarano, Maritza Núñez, Victoria Santa Cruz, cantos populares amazónicos, Javier Heraud y César Vallejo. *América salvaje* de Jimmy López está inspirada en un poema de José Santos Chocano. También se han usado textos de autores extranjeros, pero son menos.

Otras obras tienen títulos en inglés, reflejando el lugar de residencia de algunos de los compositores, y también la posición de

lengua franca que tiene este idioma actualmente. Raras son las obras en otros idiomas, aunque hay unas cuantas. Por último, tenemos piezas con nombres genéricos musicales como sinfonía, sinfonietta, concierto o concertino, interludio, tocata, misa u obertura. Hay algunas con nombres descriptivos, pero sin referencias nacionales o locales, muchas veces con sugerencias matemáticas, geométricas o literarias generales, por ejemplo: *Poliedro*, *Ditirambo*, *Espiral*, *Distancias*, *Escenas*, etc.

Seis obras orquestales compuestas por mujeres compositoras comparadas a las dos del período anterior también demuestran un crecimiento en la producción femenina. Los compositores que residen fuera del país son un porcentaje aún mayor que en el período anterior. La facilidad para comunicarse, enviar material y viajar compensan esto y los compositores se ven más involucrados en la actividad internacional. El contacto entre músicos peruanos en el Perú y el extranjero es también un recurso importante para unos y otros.

12.
Conclusiones

Análisis del catálogo de obras peruanas para orquesta

El catálogo que se encuentra en línea es de obras de música orquestal peruana escritas de 1945 a 2020 por orden alfabético de compositores.[171]

Las obras están clasificadas por géneros (ver Tabla 8), 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 es completo.

La clasificación utilizada no es rigurosa, ya que algunas obras pueden tener nombres que no revelan su género, y también existen algunas 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 conservar 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 de la UNM, ex CNM, 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 se puede clasificar en los siguientes géneros:

[171] https://bitly.ws/3bCB6

Tabla 8

Obras peruanas para orquesta desde 1945 hasta 2020, por géneros.

Obras peruanas para orquesta 1945–2020	Total: 699
Ballets	38
Canto solista y orquesta	36
Coro y orquesta, cantatas, himnos	43
Danzas y marchas	55
Oberturas y preludios	20
Obras concertantes	116
Obras para teatro y cine*	7
Obras religiosas	18
Óperas y fragmentos de óperas	16
Opereta, zarzuela, ópera cómica *	8
Poemas sinfónicos	13
Sinfonías	41
Suites	39
Otras	247

* Estos rubros están incompletos.

Se observa 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 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	81 obras
1960 a 1975	85 obras
1976 a 1990	68 obras
1991 a 2005	89 obras
2006 a 2020	116 obras

Esto hace un total de 439 obras; la diferencia consiste en las que no tienen 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 que no pertenecen a los géneros detallados son 247. Entre ellas hay obras con nombres propios de personajes (*Icarus*), lugares (*Salccantay*), términos musicales (*Adagio*), los que sugieren vínculos con las culturas autóctonas (*Checán*) o populares (*Tierra kollavina*), títulos abstractos como *Evolucione*s, *Antimemorias*, etc; o con otras sugerencias musicales o geométricas como *Espacios*, *Estudio*, *Movimiento*, *Boceto*; o nombres que aluden a 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 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, como la *Elegía a Machu Picchu* (1965) de Celso Garrido-Lecca (1926); *Checán II* (1970) de Edgar Valcárcel (1932) o *Elegía Apu Inqa* (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, incluso 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.[172] Varias obras utilizan como solistas a ciertos instrumentos sinfónicos que también forman parte importante de la música popular y tradicional: 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 emplea más de un instrumento solista. En este grupo se incluyen aquellas con los siguientes conjuntos 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 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 necesario 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, ya que pertenecen a la tradición académica de la música de concierto. Tercero, estas partituras 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 para teatro, incluyendo óperas y otros géneros líricos, cine, ballet y música religiosa, en las cuales el elemento sonoro está ligado a otras expresiones artísticas. La música religiosa, a su vez, está ligada

[172] 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.

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.

Apuntes finales

La música orquestal peruana tiene una historia de más de doscientos años y una prehistoria que data de la época colonial. El catálogo recolectado demuestra que durante los setenta y cinco años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se ha escrito una gran cantidad de música para orquesta, además de aquellas que se habrían perdido, llegándose a más de 700 obras. 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.

Muchas composiciones no han sido 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 y trazar una política cultural que la tome en cuenta como un elemento más de nuestra diversidad. Este estado de cosas está cambiando lentamente, gracias al esfuerzo conjunto de artistas e instituciones que son conscientes del valor de este patrimonio. Así, en este milenio que va en curso la cantidad de presentaciones, estrenos, ediciones y grabaciones de música académica peruana ha crecido notablemente.

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 ésta 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. Éstas no sólo coexisten, sino que se relacionan entre sí de varias maneras, 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 70% 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. Las instituciones educativas y artísticas de la música académica colaboran muy poco con instituciones o artistas de otras tradiciones. Tampoco se promueve la investigación musical ni la carrera de musicología de manera que incluya diferentes expresiones. Si bien es cierto que existen centros dedicados a la investigación, como el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica, tampoco se da una colaboración cercana entre éstas y los conservatorios o universidades de música.

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 escasa. 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, ha sido 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 OSN, la UNM y el Ministerio de Cultura, no han podido realizar una labor consecuente y consistente. Habría que estudiar los estatutos de dichas instituciones para 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" (p. 1).

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, en la práctica, inexistente, y el sistema de derechos de autor no está establecido de una manera que garantice el pago de dichos derechos a los artistas. Tampoco se realiza de manera regular la promoción de encargos, becas o concursos dirigidos específicamente a compositores.

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. 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 sólo 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-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.

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, y es compartido por la mayoría. Esto ha influido en la creación de nuevas formas como la cantata popular. Los elementos de uso general en las músicas populares de la región (instrumentos, danzas) contribuyen a reforzar esta identidad común mediante su aplicación en la composición de música académica.

La influencia de la música tradicional y popular peruana en sus diversas manifestaciones ha sido una tercera presencia constante en la música orquestal. Las culturas preincaicas son un referente que permite tomar cierta distancia de las pentatonía utilizada 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, como en el caso de: *Antaras* de Celso Garrido-Lecca, *Chulpas* de Francisco Pulgar Vidal o *Ave! Chavín* de José Sosaya.

La música andina ha sido la más utilizada. Los elementos musicales tomados de ésta pueden ser escalas (trifónica, pentatónica, etcétera), intervalos, motivos melódicos o rítmicos, elementos de cadencias o de ornamentación, sonoridades (masas sonoras, heterofonía),

técnicas de interpretación (rasgueado, soplar "con aire", *hoquetus*[173]), 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. Este es un elemento bastante presente en la música orquestal peruana y uno que le da un carácter propio, susceptible de ser reconocido por el oyente. Otro recurso menos directo consiste en la imitación de estos timbres o técnicas interpretativas con los instrumentos sinfónicos tradicionales.

Prácticas de la cultura musical andina 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 aprovechadas por varios compositores: la marinera, el festejo, el landó y otros géneros. El cajón afroperuano ha sido utilizado en algunas ocasiones en la música sinfónica y 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.

En los últimos años tratados en este texto, ganan importancia las influencias de la cultura popular audiovisual que llega desde Japón y Corea, principalmente en la forma de música de *animes*, de cine y de videojuegos. Algunos de los compositores más jóvenes nombrados aquí se inclinan por este género que también pertenece en parte a otras áreas, pero que debe ser, por cierto, mencionado, pues tiene mucha fuerza y popularidad.

---

[173] 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.

La interacción entre la música orquestal peruana y las tres áreas de influencia señaladas varía de un compositor a otro e, incluso, de una obra a otra. 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 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 este tipo de apropiaciones: el Concierto para violonchelo del mismo compositor, por ejemplo, resume 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 en la forma de apropiación y en la de utilizar el material, ciertas jerarquías y relaciones de poder entre las culturas musicales involucradas.

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. 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; acaso no sea consciente de éstos, o quiera 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 compositores 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 sinfónico.

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 cusqueño. 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 motívica 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 "cusqueña", "arequipeña" o "limeña", como *Cusco 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 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 ésta, 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): "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" (p. 354).

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 (1977, p. 33) destaca el gran potencial 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 propias 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 de arte, pero que han sido influidas por ella; por ejemplo, las composiciones para cine y teatro, las obras de multimedia, instalaciones o performances, y la música de *animes* y videojuegos que se mencionó antes.

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 CNM, hoy UNM, 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 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 del 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. En la última década la digitalización y la pandemia del Covid-19 agudizaron la necesidad de comunicación y en otros casos, la de colaboración entre un grupo de compositores con necesidades similares, fomentaron la creación de nuevos colectivos que en corto tiempo han tenido un trabajo de gran significado para la música académica peruana, como son Opus XXI en Arequipa y Retama, colectivo de compositoras.

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. Además de la editora Filarmonika iniciada por el director peruano Miguel Harth-Bedoya, existe una nueva editorial de música, Cayambis Press, fundada por John Walker, que promueve la obra de muchos compositores peruanos y de otros países de la región latinoamericana.

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 recién empiezan 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 insuficientes del CNM. La transformación de esta última institución en UNM ha sido un paso positivo en el camino a la institucionalización y profesionalización de la investigación de nuestra música académica que ya está dando frutos como la creación de la revista *Antec* y la exigencia a los estudiantes de escribir tesinas de grado sobre temas musicales. Este proceso está todavía iniciándose, por lo cual es difícil de evaluar.

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 esta posibilidad, y ha contribuido a que las autoridades apoyen este tipo de actividades. Debido a iniciativas personales, se han fundado orquestas infantiles o juveniles en varias localidades,

por lo general beneficiando a niños sin recursos. Las instituciones oficiales como el Ministerio de Cultura han absorbido algunas de estas iniciativas. El Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles del Perú, dependiente del Ministerio de Educación, ha fundado conjuntos orquestales en Huancayo, Huánuco, Puno, Juliaca, Huaura, y próximamente en Tacna y Tarapoto. También se fundó la Orquesta de Cámara Nacional, como una especie de orquesta-escuela en 2006. Luego se convirtió en la actual Orquesta Nacional Juvenil Bicentenario que es uno de los elencos musicales oficiales.

En cuanto a las instituciones orquestales profesionales, su situación ha mejorado, gracias a la acción de directores comprometidos con la música nacional, como Fernando Valcárcel y Theo Tupayachi, y de autoridades que los han respaldado en su trabajo. El Ministerio de Cultura también tiene un papel central, que incluye el de facilitar locales como el GTN, crear oportunidades y convocatorias y regular la política cultural, aspecto que también está iniciándose en estos años según vemos en los nuevos lineamientos del sector publicados por el Ministerio.

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 tecnología, 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.

Las ventajas de la globalización deberían ser aprovechadas por los 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 con recursos privados 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 intento de 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.

REFERENCIAS

AA.VV. (1986). Walter Casas. En *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú: Siglos XV-XX*. Milla Batres.

Acosta, L. (1984). El acervo popular latinoamericano. En Z. Gómez, *Musicología en Latinoamérica* (pp. 31-55). Editorial Arte y Literatura.

Adler, C. (1998). Cross-cultural hybridity in music composition: Southeast Asia in three works from America. http://www.christopheradler.com/hybridity98.pdf

Aguilar, D. (2013a) Adolfo Polack, compositor. *Guia de Arte de Lima*, (231), pp. 23-25. https://issuu.com/guiadeartelima/docs/guia_junio_baja_suelta

Aguilar, D. (2013b). Orquestas sinfónicas juveniles en el Perú. Entrevista realizada al maestro Fernando De Lucchi. *Conservatorio*, (21), pp. 6-9.

Aguilar, D. (2015). Armando Sánchez-Málaga, Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo rescatan y ponen en valor la obra de José Bernardo Alcedo, el músico peruano más importante del siglo XIX. *Guía de Arte de Lima,* (251), pp. 8-11

Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review*, *15*(2), pp. 189-225.

Aharonián, C. (1997). Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista Musical Chilena*, *51*(188), pp. 61-74. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13668

Aharonián, C. (2000a). An Approach to Compositional Trends in Latin America. *Leonardo Music Journal,* (10), pp. 3-5. https://www.researchgate.net/publication/249563500_An_Approach_to_Compositional_Trends_in_Latin_America

Aharonián, C. (2000b). Músicas populares y educación en América Latina. En *Actas / Anais. III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL).* Bogotá. http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/

Aho, K. (1997). Music, Nationality and Society. En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th century Great Britain and Finland* (pp. 45-52). Von Bockel. https://books.google.com.pe/books?id=zxsJAQAAMAAJ

Asato *et al*. (2002). Biografía y catálogo de Pedro Seiji Asato, Sadiel Cuentas, Martín Portugal, José Sosaya, Luis Fernando Valcárcel. *Red científica peruana*. http://cultura.rcp.net.pe/musica/clasica/compoperu/

Albertson, R. y Hannah, R. (3 de enero de 2017). Aurelio Tello. *The Living Composers Project*. http://composers21.com/compdocs/telloa.html

Alfaro, S. (2005). Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno. En C. M. Pinilla (Ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 57-76). Lima SUR.

Alfaro, S. (2006). La industria invisible. *Gaceta cultural del Perú,* (18), pp. 14-15, https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1407

Almenara, A. (29 de noviembre de 2019). Enrique Iturriaga (Lima, 1918–2019). *Medium*. https://medium.com/@alonsoalmenara/enrique-iturriaga-lima-1918-2019-e8f7d86b501f

Almenara, A. (30 de mayo de 2021). Otra escena es posible. *Centro del sonido*. https://centrodelsonido.pe/articulos/otra-escena-es-posible/

Alvarado, L. (18 de octubre de 2006). Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú. *Autobús*. http://elautobus.blogspot.com/2006/10/resistencias-primeras-vanguardias.html

Alvarado, L. (2009). Breve biografía e itinerario musical de César Bolaños. En L. Alvarado (Ed.), *Tiempo y obra de César Bolaños* (pp. 13-66). Centro Cultural de España

Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú. *Hueso húmero,* (55), pp. 80-100.

Alvarado, L. (2012). Música para uno: Leopoldo La Rosa y los orígenes de la música experimental en el Perú. *Hueso húmero* (59), pp. 39-50.

Alvarenga, O. (1984 [1947]). Orígenes de la música popular brasileña. En Z. Gómez (Ed.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 240-253). Editorial Arte y Literatura.

Álvarez, T. E. (2007). *Catálogo de obras* [Manuscrito].

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica.

Andina. (21 de mayo de 2012). Presidente Humala: es necesario trabajar política de inclusión cultural. https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=413098

Andrade, M. de (1944). Evolución social de la música brasileña. En Z. Gómez (Ed.) (1984), *Música en Latinoamérica* (pp. 136–163). Editorial Arte y Literatura.

Animatissimo. (s.f.) Información [Facebook]. https://www.facebook.com/animatissimo/about_details?locale=es_LA

Arce Sotelo, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Instituto Francés de Estudios Andinos; Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.

Aretz, I. (1977). La música como tradición. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (pp. 255-268). Siglo XXI Editores; UNESCO.

Arróspide de la Flor, C. (1980). Valcárcel, Edgar. En S. Sadie. (Ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 19, pp. 488-489). Macmillan Publishers Limited.

Arroyo Reyes, C. (1999). Entre el incaísmo modernista y Rumi Maqui: el joven Mariátegui y el descubrimiento del indio. Presbyterian College. http://web.presby.edu/lasaperu/arroyo2.htm

Arroyo, J. (2005). Comunicación personal por correo electrónico.

Arroyo, J. (2007). Comunicación personal por correo electrónico.

Arroyo, J. (2008). Comunicación personal por correo electrónico.

Arroyo, J. (s.f.). *Información*. https://juan-arroyo.com/es/informacion/

asimtria. (s.f.). ¿Imatataq kachkanchik?. https://asimtria.org/

Asociación Cultural Arpegio. (2021). *Arpegio*. https://arpegioperu.org/

Asociación Cultural Musuq. (s.f.). Información [Facebook]. https://www.facebook.com/musuq.org/about_details?locale=es_LA

Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix,* (6), pp. 414-510.

Bassi, A. (s.f.). Alejandro Núñez Allauca. Biografía. https://web.archive.org/web/20030805091930/http://cultura.rcp.net.pe/musica/clasica/compoperu/nunez.html

Batallé, J. (15 de mayo de 2019). Lila Arroyo Torres, directora de la Orquesta Filarmónica infantil y juvenil de Perú. *RFI*. https://www.rfi.fr/es/cultura/20190515-lila-arroyo-torres-directora-de-la-orquesta-filarmonica-infantil-y-juvenil-de-peru

Bayardo, R. (2007). Antropología, Identidad y Políticas Culturales. *Noticias de Antropología y Arqueología*. https://equiponaya.com.ar/articulos/identi01.htm

Becker, D. (2002). Auto sacramental. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (t. 1, pp. 858-872). SGAE.

Béhague, G. (1979). *Music in Latin America: An Introduction*. Prentice Hall.

Belcastro, L. (s.f.). Biografía. *Germina.Cciones: primaveras latinoamericanas*. http://belcastro.germinaciones.org/

Bello, J. C. (2003). Una partitura inconclusa. *Identidades, reflexión, arte y cultura peruana* [Suplemento del diario *El Peruano*]

Bernales, C. (s.f.). Compositions. https://www.cdbernales.com/compositions

Blake, M. (2005). The present-day composer refuses to budge: case studies in new South African orchestral music. *South African Journal of Musicology,* (25), pp. 127-143.

Bolaños, C. *et al*. (1985). *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Bonomo, G. (1999). *Rumori alla Rotonda: Cage. Feldman. Hidalgo. La Rosa. Marchetti.* [Folleto de CD]. Alga Marghen.

Botstein, L. (2001). Modernism. *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625

Bustamante, E. (2005). Los primeros veinte años de la radio en el Perú. *Contratexto,* (13), pp. 206-220. https://doi.org/10.26439/contratexto2005.n013.757

Cáceres, E. (2001). Música e identidad. La situación latinoamericana. *Revista musical chilena*, *55*(196), pp. 83-86. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12561

Cadena y Herrera, J. O. A. de la. (2001). *Cartilla música 1973; Diálogo Cathe-músico 1772; La máquina de moler caña 1765.* Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos.

Campos, J. C. (29 de diciembre de 2002a). Comunicación personal.

Campos, J. C. (2002b). Comentario sobre la obra *Cuadros fantásticos andinos* [Nota sobre la obra].

Carpentier, A. (1977). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (pp. 7–19.). Siglo XXI editores; UNESCO.

Carpentier, A. (1995). *Ese músico que llevo dentro*. (3 tomos). Alianza Editorial.

Carrazco, O. (2017). Jaime Díaz Orihuela (1927-2020) apuntes para una biografía. *Un lugar bajo el sol*. https://unlugarbajoelsol.blogspot.com/2017/04/jaime-diaz-orihuela-4ta-parte.html_

Carrazco, O. y Cruz, M. (Eds.). (2019). *Aurelio Díaz Espinoza. Legado musical.* Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo.

Carrazco, O. (s.f.). Relación de compositores. *Música en el Perú*. http://musicaenelperu.blogspot.com/p/tabla-de-compositores.html

Casa de la Cultura del Perú y Radio Nacional. (1969). *Entrevista a Alejandro Núñez Allauca en el programa Música en el Perú* [Video].

Castillo Fadic, G. (1998). Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. *Revista Musical Chilena*, *52*(190), pp. 15-35. https://doi.org/10.4067/S0716-27901998019000004

Central Michigan University. (s.f.). José-Luis Maúrtua. https://web.archive.org/web/20080511190301/http://www.mus.cmich.edu/faculty/jose-luis_maurtua.htm

Centro del Sonido. (s.f.). [Información]. https://centrodelsonido.pe/contacto/

Chapman, J. (2006). The creative practice of composition in a cross-cultural musical setting. Speculation and Innovation (SPIN) Conference, Brisbane, Queensland University of Technology.

Chapman, J. (2007). *Afro No-Clash. Composing syncretic African/Western music: eleven compositions and the frameworks for their systematic analysis.* [PhD dissertation] Queensland University of Technology. https://core.ac.uk/download/pdf/10885393.pdf

Chase, G. (1958). *Introducción a la música americana contemporánea.* Editorial Nova.

Circomper. (s.f.). *Fernando Valcárcel, compositor y pianista*. https://web.archive.org/web/20080327192335/http://www.geocities.com/circomper2/Fernando_Valcarcel.html

Claro Valdés, S. (1969). Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú). *Anuario*, *5*, pp. 1-48. https://doi.org/10.2307/779734

Cogan, R. y Pozzi Escot, O. [2023]. Sonic Design: The Nature of Sound and Music. *Sonic Analysis*. https://sonicanalysis.org/sonic-design

Coloma Porcari, C. (2002a). *El primer manual de organización y funciones del Instituto Nacional de Cultura*. Instituto Nacional de Cultura, Centro Nacional de Información Cultural. http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/335

Coloma Porcari, C. (2002b). *La Orquesta Sinfónica Nacional (1938-2002)*. Instituto Nacional de Cultura, Centro Nacional de Información Cultural. https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/239?locale-attribute=en

Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (t. I-IX). https://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/i/index.html

Consejo Interamericano de Música. (s.f.). *Brief History of Cidem*. Inter-American Agency for Cooperation and Development. https://web.archive.org/web/20070610110454/http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Alvarezhtml/Alv_Hist.htm

Conservatorio. (2005). Homenaje de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a los compositores peruanos de la Generación del 50. *Conservatorio*, (13), pp. 44-45.

Conservatorio. (2008). Centenario: varias etapas, una misma etapa. *Conservatorio*, (16), pp. 1-3. https://drive.google.com/file/d/154onxq6HcTgZp5pjcnB1WcY_XVr6Fzdr/view

Cornejo Díaz, M. (2021). *Música peruana: una bibliografía*. Marareq: Bibliografías y enlaces sobre temas peruanos. https://sites.google.com/site/marareq/musicaperuana-bibliografia?authuser=0

Cornejo Díaz, M. (s.f.). *Cantera de sonidos*. http://canteradesonidos.blogspot.com/

Cornejo, P. (2002). *Alta Tensión. Los cortocircuitos del rock peruano*. Emedece Ediciones.

Corrado, O. (2001). Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación. *Música e investigación,* (9). https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-9-2001/

Correa de Azevedo, L. H. (1977). El compositor latinoamericano y el universo sonoro en este fin de siglo. En Z. Gómez (Ed.) (1984), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 275-281). Editorial Arte y literatura.

Cotler, J. (1978). *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos-IEP.

Cowdery, J. R. (Ed.). (2006). *How to write about music. The RILM manual of style.* Repertoire International de Litterature Musicale.

Cozzella, D. *et al*. (1963). Pronunciamiento. *Revista Musical Chilena, 17*(86), pp. 30-32. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13180/13455

Creación musical en el Perú. Diálogo de los compositores Francisco Pulgar Vidal y José Carlos Campos. (1997). *Intensidad y Altura, I*(1), pp. 52-65.

Cuentas, S. (24 de julio de 2005). Rostros de Circomper: Haladhara Dasa. *Circomper*. https://circomper.blogspot.com/2005/07/rostros-de-circomper-haladhara-dasa.html

Cuentas, S. (27 de diciembre de 2005). Comunicación personal por correo electrónico.

Cuentas, S. (25 de enero de 2006). Rostros de Circomper: Jimmy López. *Circomper*. https://web.archive.org/web/20190913095017/http://circomper.blogspot.com/2006/01/rostros-de-circomper-jimmy-lpez.html

Cuentas, S. (12 de noviembre de 2007). Rostros de Circomper: Fernando Fernández. *Circomper*. http://circomper.blogspot.com/2007/11/rostros-de-circomper-fernando-fernndez.html

Cuentas, S. (s.f.). Composiciones. https://sadielcuentas.wordpress.com/compositions/

Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge University Press.

Dal Farra, R. (2004). *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos.* Fondation Daniel Langlois. https://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_ES.pdf

De Elías, M. (2003). Presentación. *Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*. https://web.archive.org/web/20230328060439/https://colegiocompositores-la.org/presentacion/

De Lucchi, F. [2008]. Nuestra historia. *Conservatorio Nacional de Música*. https://web.archive.org/web/20080715130439/http://www.cnm.edu.pe/cnm/sobre/historia.php#1938

Degregori, C. I. *et al*. (1986). *Conquistadores de un nuevo mundo. De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*. Instituto de Estudios Peruanos.

Devoto, D. (1977). Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (pp. 20-34). Siglo XXI editores; Unesco.

D'Harcourt, R. y M. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias* (Trad. R. Miró Quesada). OXY.

Dibble, J. (1997). Musical Nationalism in Ireland in the Twentieth Century: Complexities and Contradictions. En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (pp. 133-144). Von Bockel.

Dusman, L. (1994). Unheard-of: Music as Performance and the Reception of the New. *Perspectives of New Music, 32*(2), pp. 130-146. https://posgrado.unam.mx/musica/pdfNCM/Dusman-PerformanceNew.pdf

El Comercio. (7 de octubre de 1965). Ni están todos los que son. Obras de compositores peruanos.

El Comercio. (21 de febrero de 1969). Música de vanguardia en la "Alzedo" y el ICPNA.

El Comercio. (1 de octubre de 1971). Importante audición: Conjunto "Nueva Música".

El Comercio. (23 de julio de 2001). Un canto que se apaga.

Eli Rodríguez, V. (2002). Pozzi Escot, Olga. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.) (t. 8, p. 920). SGAE.

Encina Cortizo, M. y Guido, W. (2002). Tonadilla escénica. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.) (t. 10, pp. 343–352). SGAE.

Estenssoro, J. C. (1989). *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*. Editorial Colmillo Blanco.

Estenssoro, J. C. (1999a). Cusco. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.) (t. 3, p. 333). SGAE.

Estenssoro, J. C. (1999b). Eklund, Carlos Juan. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.) (t. 4, p. 636). SGAE.

Estenssoro, J. C. (2001). El Simio de Dios. Los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglo XVI-XVII. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, *30*(3), pp. 455-474. https://www.redalyc.org/pdf/126/12630304.pdf

Etkin, M. (1984). Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina. En Z. Gómez (Ed.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 282-287). Editorial Arte y literatura.

Etkin, M. (1991). Alrededor de México. *Lulú : Revista de teorías y técnicas musicales*, *1*(2), pp. 33-34. https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/eeb923f42c35c82a12ee38b39e1a1c35.pdf

Fernández Fernández, J. M. (2002). Indigenismo. En *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. R. Reyes (Dir.). Universidad Complutense. https://web.archive.org/web/20180429121227/http://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/index.html

Fernández, F. (s.f.) Fernando Fernández, compositor. https://web.archive.org/web/20071228081311/http://www.geocities.com/circomper2/Fernando_Fernandez.html

Filarmonía. (s.f.a). *Teófilo Alvarez*. https://www.filarmonia.org/page/Teofilo-Alvarez.aspx

Filarmonía. (s.f.b). *Theodoro Valcárcel* [Palabras de Edgar Valcárcel pronunciadas en representación de la familia en el concierto conmemorativo realizado en Puno el 19 de marzo de 1992]. https://www.filarmonia.org/page/Theodoro-Valcarcel.aspx

Fischman, R. (s.f.). *Publications.* Keely University. http://www.keele.ac.uk/depts/mu/staff/rajmilfischmanperformances.

Foreman, L. (1997). National Musical Character: Intrinsic or Acquired? En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (pp. 65-85). Von Bockel.

García Canclini, N. (1999). *El teatro de las identidades. América y Europa: Seducción, suspicacia, confusión*. Etcétera. https://web.archive.org/web/20071030112523/http://www.etcetera.com.mx/1999/358/ngc358.html

García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans: Revista Transcultural de Música*, (7). http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion

García, F. (1979). Luis Pacheco de Céspedes en el ballet. *Boletín Música,* (77-78), pp. 18-24.

García, F. (8 de octubre de 2003). *Hacia donde avanza la vida musical chilena en el siglo XXI. Institucionalidad musical republicana*. IX Foro Latinoamericano de Educación Musical, Santiago de Chile.

García, F. (7 de octubre de 2004). *Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX*. II Seminario "Instrumentos tradicionales – músicas actuales", Santiago de Chile.

Gargurevich, J. (2012). Los medios masivos de información en el Perú, 1980-2012. *Conexión*, (1), pp. 11-31. https://doi.org/10.18800/conexion.201201.001

Garrido-Lecca, C. (2003a).Curriculum Vitae [Manuscrito].

Garrido-Lecca, C. (8 de julio de 2003b). Entrevista realizada por Clara Petrozzi.

Garrido-Lecca, C. (2004). *Retablos Sinfónicos* [Folleto de CD]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Gervasoni, A. (s.f.). *About Me.* Antonio Gervasoni. https://www.antoniogervasoni.com/about

Godoy, E. A. (1997). *Breve semblanza del órgano barroco andino. DATA: Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, (7), pp. 133-164.

Gómez, Z. (Ed.). (1984). *Musicología en Latinoamérica.* Editorial Arte y Literatura.

González Prada, M. (1894). *Pájinas libres.* Tipografía de Paul Dupont.

González, G. R. (1994). *Contemporary String Chamber Music of Peru: Survey and Annotated Bibliography* [Tesis doctoral, University of Miami]. https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/991031447117502976

González, J. P. (1997). Towards a Collective Poetics of Contemporary Chilean Composers. *World New Music Magazine*, (7).

Griffiths, P. (1981). *Modern music. The avant garde since 1945.* Dent.

Griffiths, P. (2002). *Modern music and after. Directions since 1945.* Clarendon.

Griffiths, P. (2005). *Musica nova. Modernin musiikin historia Debussystä Boulezin* (Trad. J. Laaksamo). Unipress.

Guerra, M. I. (14 de febrero de 2001). Celso Garrido Lecca: "La sociedad peruana no ha integrado al músico". *Ciberayllu*, https://andes.missouri.edu/andes/cronicas/mig_garridolecca.html

Guestrin, N. (2004). *La Guitarra en la Música Sudamericana.* https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf

Gutiérrez, G. A. (1997). *A Study of Selected Latin American Music for Orchestra.* [Doctoral dissertation of Arts. College of Performing and Visual Arts, School of Music]. University of Northern Colorado.

Guzmán, L. (17 de junio de 2014). *Ernesto López Mindreau*. Memorial del Perú. http://memorialdelperu.blogspot.com/2014/06/17-de-junio-ernesto-lopez-mindreau-el.html

Harding, C. (Julio de 1978). Press experiment in Peru. *Index on Censorship, 7*(4), pp. 3-80.

Harth-Bedoya, M. (15 de octubre de 2008). Comunicación personal.

Heiniö, M. (1988). *Lastenkamarikonserteista pluralismiin: Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. Suomen musiikkitieteellinen seura.

Heiniö, M. (1997). The Main Trends in Finnish Music in the 1970s and 1980s and the Problem of 'Finnishness'. En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (pp. 183–189). Von Bockel.

Hernández Salgar, Ó. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review, 28(2)*, pp. 242-270.

Holzmann, R. (1949). Aporte para la emancipación de la música peruana. ¿Es posible usar la escala pentáfona para la composición?. *Revista de Estudios Musicales, 1*(1), pp. 61-80.

Holzmann, R. (1966). *Panorama de la Música Tradicional del Perú. 53 piezas transcritas de grabaciones tomadas directamente en el lugar, con su letra y glosas*. Ministerio de Educación del Perú. Casa Mozart.

Hopkins, G. W. y Griffiths, P. (2006). Instrumentation and orchestration. *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404

Hurtado Galves, J. M. (2003). La identidad. *A Parte Rei. Revista de filosofía,* (28), pp. 1-10. http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hurtado28.pdf

Iturriaga, E. (1994). Celso Garrido-Lecca. Las búsquedas y los encuentros (sus composiciones entre 1983 y 1993), *La Casa de Cartón de OXY, 2*(3), pp. 28-35

Iturriaga, E. [2000]. Rodolfo Holzmann, Compositor, profesor e investigador.

Iturriaga, E. (enero de 2003). Entrevista realizada por Clara Petrozzi.

Iturriaga, E., y Estenssoro, J. C. (1985). Emancipación y República: Siglo XIX. En C. Bolaños *et al.*, *La música en el Perú* (pp. 103-124). Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica.

Iwasaki, F. (1988). *Nación peruana: entelequia o utopía. Trayectoria de una falacia*. Centro Regional de Estudios Socio Económicos CRESE.

Izquierdo König, J. M. (2015). Catálogo Crítico de la Obra de Pedro Ximénez Abril Tirado. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/9032607/Cat%C3%Allogo_Cr%C3%ADtico_de_la_Obra_de_Pedro_Xim%C3%A9nez_Abrill_Tirado

Izquierdo König, J. M. (2016a). Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX). *Resonancias, 20*(38), pp. 95-116.

Izquierdo König, J. M. (2016b). Las sinfonías de Pedro Ximénez Abrill y Tirado: una primera aproximación. *Anuario de Estudios Bolivianos Archivísticos y Bibliográficos, 1*(22), pp. 153-184.

Izquierdo König, J. M. (2017). *Being a composer in the Andes during the Ages of Revolutions. Choices and Appropiations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado* [Tesis de doctorado]. Cambridge: Universidad de Cambridge.

Izquierdo König, J. M. (2018). En busca de una generación perdida: ser compositor en Iberoamérica en tiempos de independencia (1790-1850). En J. Marín-López (Ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (pp. 355-376). Ediciones ICCMU.

Izquierdo König, J. M. (s.f.). *Catálogo de obra.* José Bernardo Alzedo (1788-1878): Biografía de un músico peruano. https://alzedo.weebly.com/cataacutelogo-de-obra.html

Izquierdo König, J. y Vega Salvatierra, Z. (2017). Nuevos aportes acerca de la vida del compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856). *Revista Musical Chilena,* (227), pp. 48-78.

Jacovella, B. C. (1986). Estudio preliminar. En J. M. Veniard, *La Música Nacional Argentina: influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio* (pp. 9-13). Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Junchaya, R. L. (2004). *Trabajos de composición presentados por Rafael Junchaya Rojas para optar por el título de Músico con mención en Composición* [Manuscrito]. Conservatorio Nacional de Música.

Junchaya, R. L. (21 de agosto de 2005). Comunicación personal.

Junchaya, R. L. (2008). Comunicación personal.

Katusic, V. (2005). *Breviario: Armando Guevara Ochoa* [Video]. *Presencia Cultural*. http://www.archive.org/details/19_11_05_ArmandoGuevaraOchoa

Kudó, T. (1982). *Hacia una cultura nacional popular*. Desco.

La Prensa. (1 de junio de 1953). Tempora.

La Prensa. (27 de septiembre de 1971). El Grupo Nueva Música Estrenaráů Obras de Compositores Peruanos de Vanguardia.

Lange, F. (1984). La música en Minas Gerais. Un informe preliminar. En Z. Gómez (Ed.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 184-202). Editorial Arte y literatura.

Lavalle, E. (s.f.) *Espartaco Lavalle. Compositor, violinista y director*. Circomper. https://web.archive.org/web/20080528214257/http://www.geocities.com:80/circomper2/Espartaco_Lavalle.html

Lavín, C. (1984). Criollismo literario y musical. En Z. Gómez (Ed.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 101-135). Editorial Arte y Literatura.

Lavista, M. (1984). En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos. En Z. Gómez (Ed.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 288–297). Editorial Arte y literatura.

Lavista, M. (1999). El lenguaje del músico. Discurso de ingreso a El Colegio Nacional. *Pauta*, (69), pp. 7-19

León, J. F. (1999). Peruvian Musical Scholarship and the Construction of an Academic Other. *Latin American Music Review*, *20*(2), pp. 168-183.

Ley N.° 19020. Ley General de Telecomunicaciones (9 de noviembre

de 1971). https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/19020-nov-9-1971.pdf

Ley N.º 8743. Creando la "Orquesta Sinfónica Nacional"; y autorizando al Ministerio de Hacienda para abrir un crédito extraordinario por S/o. 110,000.00 para su organización y funcionamiento (11 de agosto de 1938). https://docs.peru.justia.com/federales/leyes/8743-aug-11-1938.pdf

Locatelli de Pérgamo, A. M. (1977). Raíces musicales. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (pp. 32-52). Siglo XXI Editores; UNESCO.

López Ramírez Gastón, J. I. (2019). *La guardia nueva. Visiones sobre la música electrónica en el Perú.* PUCP, Instituto de Etnomusicología.

López Soria, J. I. (2007). Universidad y Reconciliación con la Diversidad Cultural. *Revista cultural electrónica Construyendo nuestra interculturalidad,* (4). https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090612.pdf

López, J. (s.f.). Bio. *Jimmy López Bellido*. https://www.jimmylopez.com/

Lumbreras, L. (1990). Perú: segregación racista y marginalidad clasista. En H. Riquelme (Ed.), *Buscando América Latina. Identidad y participación psicosocial* (pp. 57-68). Editorial Nueva Sociedad.

MacDonald, M. (1997). Aspects of Scottish Musical Nationalism in the 20th Century, with special reference to the Music of F.G. Scott, Ronald Center and Ronald Stevenson. En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (pp. 111-132). Von Bockel.

Madrid, A. (2010). Música y nacionalismo en Latinoamérica. En A. Recasens y C. Spencer (Eds.), *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227-235). Ediciones Akal.

Mäkelä, T. (1997). Towards a Theory of Internationalism, Europeanism, Nationalism and 'Co-Nationalism' in 20th-century Music. En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (pp. 9-16). Von Bockel.

Maloff, N. (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://dx.doi.org/10.14288/1.0066254

Manzano, M. (2002). Dulzaina. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (Dir.), (t. 4, pp. 555-557). SGAE.

Martí, S. (1984). La música mesoamericana. En Z. Gómez (Ed.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 231-239). Editorial Arte y literatura.

Martínez, D. (1999). Nota biográfica sobre José María Arguedas. *Ciberayllu*. www.andes.missouri.edu/andes/arguedas/notabiografica.html

Martínez, M. (2002). La música como existencia real. Conversación con Celso Garrido-Lecca. *Lienzo*, (23), pp. 87-105. https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1656

Mayer-Serra, O. (1950). Panorama de la música hispanoamericana (esbozo interpretativo). En Z. Gómez (Ed.) (1984), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 56-91). Editorial Arte y literatura.

McGraw, A. C. (2005). *Musik kontemporer: Experimental music by Balinese composers*. [Tesis de Doctorado]. Universidad de Wesleyan.

Mendoza, Vicente T. (1984). Música precolombina en América. En Z. Gómez (Ed.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 202-203). Editorial Arte y literatura.

Merino, L. (2006). Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena. *Revista Musical Chilena*, *60*(205), pp. 26-33. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12052

Meza, L. A. (28 de agosto de 1968). Música de Vanguardia en la "Alzedo". *El Comercio*.

Meza, L. A. (1996a). La Sinfónica en tres movimientos (primera parte). *La casa de cartón de OXY, 2*(8), pp. 50-57.

Meza, L. A. (1996b). La Sinfónica en tres movimientos (segunda parte). *La casa de cartón de OXY*, *2*(9), pp. 58-65.

Meza, L. A. (1997). La Sinfónica en tres movimientos (tercera parte). *La casa de cartón de OXY*, *2*(10), pp. 64-71.

Meza, L. A. (2001). Cien años de música en el Perú. *COPÉ, XI*(26), pp 22-27

Middleton, R. y Manuel, P. (2001). Popular music. *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179

Ministerio de Cultura del Perú y UNESCO Perú. (2019). *Políticas para la diversidad de expresiones culturales: caminos recorridos y nuevas rutas. Informe cuatrienal sobre la convención 2005 Perú 2016-2019.* Ministerio de Cultura del Perú. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1562539/Informe%20IPC.pdf.pdf?v=1611245036

Ministerio de Cultura del Perú. (2012). *Lineamientos de Política Cultural. Versión Preliminar 2013-2016. Versión preliminar.*

Ministerio de Cultura del Perú. (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*.

Ministerio de Educación del Perú. (2021). *Orquestando*. http://www.minedu.gob.pe/orquestando/

Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica. La búsqueda perpetua. Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. (vol. 4). Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Harwood Academic.

Monelle, R. (1997). Scottish Music, Real and Spurious. En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (pp. 87110). Von Bockel.

Montero, M. (1990). Autoimagen de los venezolanos: lo negativo y lo positivo. En H. Riquelme (Ed.), *Buscando América Latina. Identidad y participación psicosocial* (pp. 45-56). Editorial Nueva Sociedad.

Morales Abril, O. (2013). Villancicos de remedo en la Nueva España. En A. Tello (Coord.), *Humor, pericia y devoción; villancicos en la Nueva España* (pp. 11-38). CIESAS. https://www.academia.edu/5490673/Omar_Morales_Abril_Villancicos_de_remedo_en_la_Nueva_Espa%C3%B1a_en_Humor_pericia_y_devoci%C3%B3n_villancicos_en_la_Nueva_Espa%C3%B1a_Oaxaca_CIESAS_2013_pp_11_38

Moreno, C. (24 de febrero de 1998). Los jóvenes compositores. "Vivo de la música" dice Sosaya. *El Comercio*.

Muñoz Rentería, R. J. (2020). *La enseñanza de la improvisación musical en las universidades que imparten la carrera de música en Lima, Perú* [Tesis de licenciatura en música]. Pontificia Universidad Católica del Perú; FARES.

Muñoz-Nájar, T. (13 de febrero de 2003). Música Resurrecta. Javier Echecopar resucita música de Matías Maestro y anuncia concierto en el Cementerio. *Caretas*, (1759). https://web.archive.org/web/20080218152038/http://www.caretas.com.pe/2003/1759/secciones/cultural.phtml

Núñez, E. (2006). Expedientes de sonido. Archivos fonográficos del estado. *Gaceta cultural del Perú*, (18), pp. 17-23. http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1407

Nyman, M. (1999). *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge University Press.

Oblitas, M. (4 marzo de 2008a). Biografía. *Miguel Oblitas Bustamante*. http://biografiaoblitas.blogspot.com

Oblitas, M. (06 marzo de 2008b). Catálogo de obras. *Miguel Oblitas Bustamante*. https://catalogodeobras.blogspot.com/

Ochoa, L. E. (2008). Comunicación personal.

Oliver La Rosa, J. (s.f.). Bio. *Jaime E. Oliver* | Computer Music: http://www.jaimeoliver.pe/bio

Olsen, D. (2000a). The Distribution, Symbolism, and Use of Musical Instruments. En D. Olsen y D. Sheehy (Ed.), *The Garland Handbook of Latin American Music* (pp. 28- 42). Garland Publishing.

Olsen, D. (2000b). Music of Immigrant Groups. En D. Olsen y D. Sheehy (Ed.), *The Garland Handbook of Latin American Music* (pp. 83-91). Garland Publishing.

Olsen, D. (2000c). The Music of South America. En D. Olsen y D. Sheehy (Ed.), *The Garland Handbook of Latin American Music* (pp. 194-200). Garland Publishing.

Olsen, D. y Sheehy, D. (Eds.). (2008). *The Garland Handbook of Latin American Music* (2da. ed.). Routledge.

Opus XXI. (2021). *Canteras no, 1.* https://drive.google.com/file/d/1nTbc-FWu9uVPCO-HOdsF60usi0J69X-rO/view

Oramo, I. (1997). Beyond Nationalism. En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (pp. 35-43). Von Bockel.

Organización de Estados Americanos. (1968). Acuerdo entre el Consejo de la Organización de Estados Americanos y el Consejo Interamericano de Música (CIDEM). En *OEA documento oficial, OEA/Ser.D/V* (pp. 17-68) [Manuscrito]. Unión Panamericana.

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2002). *Informe sobre el Sistema Nacional de Cultura, Perú*. [CD-ROM].

Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. (2020). *Maestros Indigenistas* [Concierto de autores peruanos].

Orrego-Salas, J. (1977). Técnica y estética. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (pp. 174-198). Siglo XXI Editores; UNESCO.

Osorio Fernández, J. (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. https://drive.google.com/file/d/1ZfImCjesdEq6VUPrgsTH1GJ6k4NrjNE7/view

Padilla, A. (1994). Taide- ja kansanmusiikin vuorovaikutuksesta Latinalaisessa Amerikassa. En H. Ahonen (Coord.), *Myytti – maailmojen kaiku* (pp. 59-68). Helsinki Filharmonia.

Padilla, A. (1995). *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.* Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Padilla, A. (1998). Perulaisen taidemusiikin kehityslinjoja 1900-luvulla – nationalismista uusnationalismiin. En I. Vierimaa, K. Kilpeläinen, A. Sivuoja-Gunaratnam (Eds.), *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta* (pp. 230-240). Gaudeamus.

Padilla, A. (2000). *Opa opa, siku ja samba. Latinalaisen Amerikan kansanmusiikki laulun ja sävelin*. Love Kustannus Oy.

Padilla Benavides, A. (2006). Comunicación personal.

Padilla Benavides, A. [2022]. Director / compositor / musicólogo. *Abraham Padilla Benavides*. http://www.edmusicam.cl/home.html#:~:text=Abraham%20Padilla%20Benavides%20

Pajuelo, C. (1997). La guitarra en el Perú. Octavio Santa Cruz y un importante proyecto de investigación. *Intensidad y Altura, 1*(1), pp. 34-39.

Paraskevaídis, G. (1984) *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*. Latinoamérica Música. https://web.archive.org/web/20160411023346/http://latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html#oben

Pakkasvirta, J. y Teivainen, T. (1995). Latinalaisamerikkalaisen nationalismin myöhäismodernit haasteet. *Kosmopolis, 25*(3), pp. 5-18.

Pakkasvirta, J. (1996). *Nationalism and continentalism in Latin American History.* Institute of Development Studies, University of Helsinki.

Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (vol. II). Universidad Panamericana.

Pasler, J. (2001). Postmodernism. *Grove Music Online.* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40721

Patrucco Núñez, S. (2005). *Italianos en la Lima borbónica (1700-1800) Su presencia e inserción en la actividad virreinal* [Tesis de Magister] PUCP.

Paz Soldán, E. (2002). Reseñas. *Revista de crítica literaria latinoamericana, XXVIII*(55), pp. 272-273.

Peñín, J. (2003). Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana. *Latin American Music Review, 24*(1), pp. 62-94.

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad.* [Tesis doctoral en Musicología]. University of Helsinki.

Petrozzi-Stubin, C. (2001). *Latinalaisamerikkalainen modernismi ja uusi nationalismi: Edgar Valcárcelin Homenaje a Stravinsky*. [Tesis de maestría]. Universidad de Helsinki.

Petrozzi-Stubin, C. (2002). Nacionalismo, modernismo y uso del folklore en el Homenaje a Stravinsky de Edgar Valcárcel. *Conservatorio,* (9-10), pp. 10-32.

Petrozzi-Stubin, C. (2006). Modernismo e influencia de la música popular: Tres obras orquestales de Celso Garrido-Lecca. *Conservatorio,* (14), pp. 22-33.

Pinilla, E. (1966). La música contemporánea en el Perú. *Fanal, XXI*(79), pp. 17-23.

Pinilla, E. (5 de marzo de 1969). Música de vanguardia en Lima. *Expreso*.

Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú, vol. IX* (pp. 363-676). Editorial Juan Mejía Baca.

Pinilla, E. (1985). La música en el siglo XX. En C. Bolaños *et al.*, *La música en el Perú* (pp. 125-213). Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica.

Plasencia, E. (13 de julio de 2009). Comunicación personal.

Podestá, G. (1994). *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo.* Latinoamericana Editores.

Polack, A. (22 de diciembre de 1971). Interpretaciones de calidad: Concierto en la "Alzedo". *El Comercio.*

Polack, A. (25 de diciembre de 1971). Interesantes estrenos: Concierto en el INC. *El Comercio.*

Posada, A. (2004). La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia. *Artes, la revista, 9*(5), pp. 15-28.

Presente. (7 de diciembre de 1956). *Estreno "Ensayo 1956"*. https://es.scribd.com/embeds/614724224/content

Prieto, J. (1 de octubre de 2019). *Jaime Díaz Orihuela: Compositor, escritor y profeta del Indigenismo Latinoamericano.* El puente cultural. https://www.elpuentecultural.com/2019/10/01/jaime-diaz-orihuela-compositor-escritor-y-profeta-del-indigenismo-latinoamericano/

Pulgar Vidal, F. (2003). Comunicación personal.

Quezada Macchiavello, J. (1985). La música en el virreinato. En C. Bolaños *et al.*, *La música en el Perú* (pp. 65-102). Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica.

Quezada Macchiavello, J. (1995). Reseña de una función interrumpida: la ópera en Lima durante el primer siglo de la República. *Lienzo,* (16), pp. 131-160. https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/3770/3699

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (1999a). *Compositores peruanos del siglo XX: Enrique Pinilla* (n.° 1). CEIDMLA. PUCP.

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (1999b). *Compositores peruanos del siglo XX: Enrique Iturriaga* (n.° 2). CEIDMLA. PUCP.ů

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (1999c). *Compositores peruanos del siglo XX: Celso Garrido-Lecca* (n.° 3). CEIDMLA. PUCP.

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (1999d). *Compositores peruanos del siglo XX: Rodoflfo Holzman. Catálogo* (n.° 4). CEIDMLA. PUCP.

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (1999e). *Compositores peruanos del siglo XX: Francisco Pulgar Vidal* (n.° 5). CEIDMLA. PUCP.

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (1999f). *Compositores peruanos del siglo XX: Luis Antonio Meza* (n.° 6). CEIDMLA. PUCP.

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (1999g). *Compositores peruanos del siglo XX: César Bolaños* (n.° 7). CEIDMLA. PUCP.

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (2000a). *Compositores peruanos del siglo XX: Andrés Sas* (n.° 8). CEIDMLA. PUCP.

Quezada Macchiavello, J. (Ed.) (2000b). *Compositores peruanos del siglo XX: Armando Guevara Ochoa* (n.° 9). CEIDMLA. PUCP.

Quezada Macchiavello, J. (2001). *Los compositores de la Catedral de Lima y su música*. CEIDMLA. PUCP. Proyecto Laudate.

Radio Nacional. (s.f.). Programa. *Radio Nacional*. https://www.radionacional.gob.pe/programas

Raygada, C. (1956). Guía Musical del Perú. *Fénix* (12), pp. 3-77.

Raygada, C. (1963). Guía Musical del Perú, Continuación. *Fénix,* (13), pp. 1-82.

Raygada, C. (1964). Guía Musical del Perú. Conclusión. *Fénix,* (14), pp. 3-95.

Repositorio académico UPC. (s.f.). Facultad de Artes Contemporáneas. https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/621441

Repositorio de Tesis PUCP. (s.f.) Música. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7736

Repositorio de tesis y trabajos de investigación – UNM. (s.f.) Inicio. https://repositorio.unm.edu.pe

Retama - colectivo de compositoras. (30 de julio de 2021). *Retama - colectivo de compositoras*. https://heylink.me/retama.compositoras/?fbclid=IwAR10XLRL5afv7mB01Ob2YiSXPBGr5U5NNk70Qfa6ClN_SadnKdFhsQkEShs

Rivera Vera, M. (2012). Manuel Rivera músico peruano. http://manuelriveravera.blogspot.com/2012/01/nacio-en-arequipa-el-09-de-julio-de.html

Rodríguez Chirinos, P. (s.f.). *Música sinfónica*. Pedro Rodríguez. Compositor y productor musical. https://www.pedrorodriguez.pe/musica-sinfonica

Rodríguez Escalante, D. (07 de julio de 2009). Comunicación personal.

Rolle, C. [2000] La "Nueva Canción Chilena", el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *Actas / Anais. III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL).* Bogotá, Colombia. http://www.musicadechile.org/library/articulos/la_ncch_el_proyecto_cultural_popular_y_la_campan~a_presidencial_y_gobierno_de_allende.pdf

Romero, R. R. (1985). La música tradicional y popular. En C. Bolaños *et al.*, *La música en el Perú* (pp. 215-283). Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Romero, R. R. (1993). *Música, danzas y máscaras en los Andes*. PUCP, Instituto Riva-Agüero, Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina.

Romero, R. R. (2000). Perú. En D. Olsen, & D. Sheehy (Edits.), *The Garland Handbook of Latin American Music* (pp. 352-375). Garland Publishers.

Romero, R. R. (2001). Tragedies and Celebrations: Imagining Foreign and Local Scholarships. *Latin American Music Review, 22*(1), pp. 48-62.

Romero, R. R. (2017). Nationalisms and Anti-Indigenismos, Rudolph Holzmann and His Contribution to a "Peruvian" Music. En H. Fernández L'Hoeste, y P. Vila, *Sound, Image, and National Imaginary in the Construction of Latin/o American Identities* (pp. 91-105). Lexington Books.

Roncagliolo, L. J. (2018a). *80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú.* Ministerio de Cultura.

Roncagliolo, L. J. (28 de julio de 2018b). Un 28 de Julio. Ciento cincuenta años de la "Rapsodia peruana" de Claudio Rebagliati. Entrevista a Miguel Oblitas y Augusto Rebagliati. *Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes.* http://www.infoartes.pe/un-28-de-julio-ciento-cincuenta-anos-de-la-rapsodia-peruana-de-claudio-rebagliati-entrevista-a-miguel-oblitas-y-augusto-rebagliati/

Roncagliolo, L. J. (31 de diciembre de 2019). [Entrevista] José Manuel Izquierdo: "A nivel latinoamericano hay una conciencia de que Alzedo es probablemente el más reconocido músico del siglo XIX en la región". *Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*. http://www.infoartes.pe/entrevista-jose-manuel-izquierdo-a-nivel-latinoamericano-hay-una-conciencia-de-que-alzedo-es-probablemente-el-mas-reconocido-musico-del-siglo-xix-en-la-region/

Roncagliolo, L. J. (4 de febrero de 2020). Música en el ombligo del mundo. Entrevista a Theo Tupayachi. *Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*. http://www.infoartes.pe/musica-en-el-ombligo-del-mundo-entrevista-a-theo-tupayachi/

Roncagliolo, L. J. (2023). En busca de una música para el Sesquicentenario. La Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y la difusión (1970-1976) de un nuevo repertorio relativo a la emancipación peruana. *Antec 7*(2), pp. 140-171

Rondón, V. e Izquierdo König, J. M. (2009). *José Bernardo Alzedo (1788-1878) o la apoteosis de un músico pardo*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo de la Música, línea de Fomento de la Música Nacional. https://www.academia.edu/4055646/Jos%C3%A9_Bernardo_Alzedo_1788_1878_o_la_apote%C3%B3sis_de_un_m%C3%BAsico_pardo.

Rondón, V. e Izquierdo König, J. M. (2014). Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878). *Revista Musical Chilena*, *68*(222), pp. 12–34. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/35908

Rozas Aragón, A. (Dir.) (1985). *Música Cusqueña. Antología siglos XIX-XX*. Municipalidad del Cusco; Instituto Nacional de Cultura; Arzobispado del Cusco; Ministerio de Industrias, Turismo e Integración.

Sabucedo, J. y Fernández, C. (1998). Nacionalismos e Ideología. Un análisis psicosocial. *Psicología Política,* (17), pp. 7-19. https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N17-1.pdf

Salas, I. (2018). La práctica musical como espacio de inclusión social infantil: experiencias de Portal Norteño Music Perú en Huacho, Huaura. *Antec, 2*(1), pp. 31-48.

Salas, I. (2019). *José Sosaya y su música de cámara: Un representante de la generación de compositores peruanos de fines del siglo XX*. [Tesis de maestría en Interpretación e Investigación Musical, Universidad Internacional de Valencia (VIU)]. https://www.academia.edu/40374530/Jos%C3%A9_Sosaya_y_su_m%C3%BAsica_de_c%C3%A1mara_Un_representante_de_la_generaci%C3%B3n_de_compositores_peruanos_de_fines_del_siglo_xx

Salazar Mejía, L. (3 de julio de 2010). Un 30 de julio hace 80 años. *Músicas del Perú.* http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2010/07/un-30-de-junio-hace-80-anos.html

Salazar Mejía, L. (2014). El cóndor pasa... y sus misterios. *Revista de crítica literaria latinoamericana* (80), pp. 11-37.

Salmenhaara, E. (1978). Kansanmusiikin käytöstä uudessa suomalaisessa taidemusiikissa. *Musiikki,* (4), pp. 211-226.

Sánchez Fuarros, Í. (2005). Timba, rumba y la "apropiación desde adentro". *Trans: Revista Transcultural de Música,* (9). https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200905

Sánchez Málaga, A. (1994). La música en el Perú. En M. Curatola Petrocchi, *Historia y Cultura del Perú.* Universidad de Lima.

Sánchez Málaga, A. (1999). Biografía de Rodolfo Holzmann. En J. Quezada Macchiavello (Ed.), *Compositores peruanos del siglo XX: Rodolfo Holzmann* (n.° 4) (pp. 3-4). CEIDMLA. PUCP.

Sánchez Málaga, A. (2001). Aportes para un balance de la Educación Musical en el Perú. En J. Quezada Macchiavello (Ed.). *Serie Educación Musical número 2*. CEIDMLA. PUCP.

Sánchez Málaga, A. (2006). Reseña histórica del CNM. Los 60 años del Conservatorio Nacional de Música. *Conservatorio,* (14), pp. 4-9. https://drive.google.com/file/d/1ozxDPSFFIfXgIUSgqZbldfs05uG5-ZTT/view

Sánchez Málaga, A. (Ed.) (2011). *Compositores peruanos del siglo XX: Alfonso de Silva* (n.° 11). CEIDMLA. PUCP.

Sánchez Málaga, A. (Ed.) (2012). *Compositores peruanos del siglo XX: Carlos Sánchez Málaga* (n.° 12). CEIDMLA. PUCP.

Sánchez Málaga, A. (febrero de 2020). *Iconografía musical peruana.* Música clásica en el Perú. httpse://musicaclasicaenelperu.blogspot.com/2020/02/

Sánchez Pereda, A. (1999a). Catálogo de obras de Enrique Pinilla Sánchez Concha. En J. Quezada Macchiavello (Ed.), *Compositores Peruanos del Siglo XX* (n.° 1, pp. 5-7). CEIDMLA. PUCP.

Sánchez Pereda, A. (1999b). Catálogo de obras y Catálogo de estudios musicológicos. En E. Valcárcel, *Enrique Pinilla. Hombre y artista* (pp. 235-267). Universidad de Lima.

Sandoval, P. (29 de julio de 2021). En la búsqueda de un arte del cuerpo. *Enred-Arte Cultura*. https://enred-arteycultura.com/en-la-busqueda-de-un-arte-del-cuerpo/

Santamaría Delgado, C. (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), pp. 1-23.

Sas, A. (1971). *La música en la catedral de Lima durante el virreinato. Primera parte: historia general.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Casa de la Cultura del Perú.

Schumacher, F. (2003). La música electroacústica en América Latina. *Comunidad Electroacústica de Chile - CECh.* https://www.researchgate.net/publication/281376975_La_Musica_Electroacustica_en_America_Latina

Seeger, A. (2000a). Musical Dynamics. En D. Olsen, y D. Sheehy (Eds.), *The Garland Handbook of Latin American Music* (pp. 66-77). Garland Publishing Inc.

Seeger, A. (2000b). Musical Genres and Contexts. En D. A. Olsen, y D. E. Sheehy (Edits.), *The Garland Handbook of Latin American Music* (pp. 43-53). Garland Publishing.

Seeger, A. (2000c). Social Structure, Musicians, and Behavior. En D. A. Olsen y D. E. Sheehy (Eds.), *The Garland Handbook of Latin American Music* (pp. 54-65). Garland Publishing Inc.

Silva, F. (julio de 2009). Comunicación personal.

Sinfonía por el Perú. (2021). *Memoria anual 2021.* https://sinfoniaporelperu.org/wp-content/uploads/2023/03/Memoria-Anual-2021-de-Sinfonia-por-el-Peru.pdf

Slonimsky, N. (1945). *Music in Latin America.* Crowell Company.

Sociedad Filarmónica de Lima. (24 agosto 2002). Concierto de gala por el 95 aniversario [Programa de mano].

Spitzer, J. y Zaslaw, N. (20 de enero de 2001). Orchestra. *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020402.

Stevenson, R. (1960). *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs.* Pan American Union.

Sutherland, R. (1994). *New Perspectives in Music.* Sun tavern fields.

Tamayo, J. (1980). *Historia del indigenismo cuzqueño. Siglos XVI-XX*. Instituto Nacional de Cultura.

Tarasti, E. (1994). Mitä olemme velkaa Latinalaiselle Amerikalle? En H. Ahonen (Coord.), *Myytti – maailmojen kaiku* (pp. 54-58). Helsinki Filharmonia.

Tarasti, E. (1998). *Sävelten sankareita*. WSOY.

Tarazona, F. (s.f). *Federico Tarazona. Compositor, charanguista y lutier* (*sic.*). https://www.federico-tarazona.com/

Tello, A. (1984). Nuevos compositores en el Perú. *Hueso húmero* (19), pp. 131-145.

Tello, A. (1998). *Música barroca del Perú. Siglos XVII-XVIII.* Asociación Pro Música Coral - AFP Integra.

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista musical chilena*, *55* (196), pp. 7-26. http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

Tello, A. (2002). Tarnawiecki, Douglas. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* E. Casares (Ed.). (t. 10, p. 175).

Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero,* (44), pp. 212-239.

Tello, A. (2011). La investigación de la música colonial o cómo hacer musico-

logía rompiendo paradigmas. En *Música, musicología y colonialismo.* C. Aharonián (Ed.). Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. (pp. 235-247).

Tello, A. (2022). Música y número. La serie de Fibonacci como generadora de materiales para la creación de mi obra personal: El caso de *Algunos poemas de Brindisi* para voz, clarinete, violín, chelo y piano. *Antec Revista peruana de investigación musical, 6*(2), pp. 107-120. https://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/144

Tello, A. (julio de 2023a). *Concierto para arpa*. Nota.

Tello, A. (13 de julio de 2023b). Comunicación personal.

Tello, A. (2023c). *Tres canciones de Brindisi*. Nota.

Thurner, M. (1997). *From Two Republics to One Divided. Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru.* Duke University Press.

Torres Arancivia, E. (2010). *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú.* PUCP.

Torres Rotondo, C. (2018). *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975. Versión definitiva.* Planeta.

Torres, R., Quezada Macchiavello, J. y Tello, A. (2001). Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), pp. 27–32. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12556

Tupayachi, T. (2004). Los himnos católicos quechuas en el Cusco. *Revista musical Ensamble, IV*(3). https://web.archive.org/web/20160618075910/http://blog.circomper.com/2008/07/revista-musical-ensamble-ao-iv-n-3.html

Tupayachi, T. (2008). Comunicación personal.

Tupayachi, T. (2009). La Orquesta Sinfónica Juvenil del Cusco. *Runa Yachachiy, revista electrónica virtual*, pp. 1-6. http://www.alberdi.de/Orqsinfjuvcusco,17.04.09.pdf

Turino, T. (2003). Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review, 24* (2), pp. 169-209.

Tyrrell, S. (2008). M. Camargo Guarnieri and the Influence of Mario de Andrade's Modernism. *Latin American Music Review, 29*(1), pp. 43-63.

Universidad Nacional de Música. (s.f.a). *Historia.* https://www.unm.edu.pe/institucional/la-universidad/historia/

Universidad Nacional de Música. (s.f.b). *Fondo editorial y publicaciones*. https://www.unm.edu.pe/investigacion/instituto-de-investigacion/fondo-editorial-publicaciones/

Universidad San Ignacio de Loyola. (09 de mayo de 2018). *Descubre la nueva carrera de música USIL*. Universidad San Ignacio de Loyola. https://www.usil.edu.pe/noticias/descubre-la-nueva-carrera-de-musica-usil

Valcárcel, E. (1954). La generación de compositores del 53 en el Perú, *Ballet*, (6).

Valcárcel, E. (1965). Estado actual de la composición musical en el Perú. *Cultura y pueblo,* II(7-8), pp. 44-45.

Valcárcel, E. (1986). *Antología de la música puneña*. Corporación de fomento y promoción y económico de Puno. CORPUNO.

Valcárcel, E. (1994). Tradición y modernidad en la música peruana. En D. Sobrevilla y M. P. Belaúnde (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 121-135). Epígrafe.

Valcárcel, E. (14 de enero de 1996). Comunicación personal.

Valcárcel, E. (14 de enero de 1998a). Comunicación personal.

Valcárcel, E. (1998b). Catálogo [Manuscrito].

Valcárcel, E. (1998c). Curriculum vitae [Manuscrito].

Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla: hombre y artista.* Universidad de Lima.

Valcárcel, E. (11 de enero de 1999). Comunicación personal.

Valcárcel, E. (14 de mayo de 2003). Comunicación personal.

Valcárcel, E. (s.f.). Ernesto López Mindreau. Biografía. *Filarmonía*. http://www.filarmonia.org/page/Ernesto-Lopez-Mindreau.aspx

Valdez Pallete, D. (15 de junio de 2008). *Biografía.* Dante Valdez. http://dante-valdez.blogspot.com/search/label/Biografía

Valdez Pallete, L. (2006). Dante Valdez. *Red Peruana*. https://web.archive.org/web/20050501083921/http://www.redperuana.com/cultura/musica/DanteValdez.asp

Vargas Balina, M. E. (2019). *Los Cuatro Grandes del Cusco: análisis estético de un regionalismo musical.* [Tesis de licenciatura en música]. PUCP.

Vargas, E. M. (2012). *Pedro Ximenez Abrill's Symphony No. 11: Editorial Research and Performance Considerations for Modern Premiere* [Doctoral Music Arts dissertation, University of North Carolina]. https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Vargas_uncg_0154D_10975.pdf

Vásquez, Ch. (1982). *La práctica musical de la población negra en Perú.* Casa de las Américas.

Vásquez, Ch. (2006). Fuga de sonidos. Archivos musicales que se fueron. *Gaceta cultural del Perú,* (17), pp. 24-25.

Vásquez, Ch. y Martínez, M. (2000a). *Entrevista realizada a Armando Guevara Ochoa* [Transcripción].

Vásquez, Ch. y Martínez, M. (2000b). *Entrevista realizada a Celso Garrido-Lecca* [Transcripción].

Vásquez, Ch. y Martínez, M. (2000c). *Entrevista realizada a Cesar Bolaños* [Transcripción].

Vásquez, Ch. y Martínez, M. (2000d). *Fragmento de la entrevista realizada a Francisco Pulgar Vidal* [Transcripción].

Vega Salvatierra, Z. (2001). *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX*. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

Vega Salvatierra, Z. (2006a). *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919-1930)*. Asamblea Nacional de Rectores.

Vega Salvatierra, Z. (03 de junio de 2006b). *Obras nacionales contenidas en el archivo de la Orquesta Sinfónica de Arequipa* [Comunicación personal].

Vega Salvatierra, Z. (2006c). El Invitatorio fúnebre de Florentino Díaz. *Conservatorio* (14), pp. 34-45.

Vega Salvatierra, Z. (2011). *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881 Fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia*. Universidad Católica San Pablo.

Vega Salvatierra, Z. (2019). Estilos musicales en el umbral de la Independencia. Consideraciones a propósito del villancico El Juego del Hombre de Diego Llanos (Arequipa, 1824). *Antec, 3*(1), pp. 15-41.

Vega, C. (1997). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista musical chilena, 51*(188), pp. 75-96. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004&lng=es&nrm=iso

Veniard, J. M. (1986). *La Música Nacional Argentina, (Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio)*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Vera, A. (2014a). La circulación de la música en la América virreynal: el Virreynato del Perú (Siglo XVIII). *Anais do III Simpon - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos en Música*, (3), pp. 1-23. https://seer.unirio.br/simpom/article/view/4470/4673

Vera, A. (2014b). Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History. *Advances in Historical Studies, 3*(5), pp. 298-312. http://dx.doi.org/10.4236/ahs.2014.35024

Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans: Revista Transcultural de Música, 2*, pp.

1-31. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones

Villanueva, C. (2002). Chirimía. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* E. Casares (Ed.). (vol. 3, pp. 662-663).

Villavicencio Grossmann, J. (2021). Works. *Jorge Villavicencio Grossmann, composer, violinist, conductor.* https://www.shadowofthevoices.com/works

Vinton, J. (1974). Valcarcel, Edgar. En *Dictionary of Contemporary Music*. E. P.Dutton & Co. (p. 790).

Vizcarra Pinto, J. (2018). OPUS XXI y la composición musical académica en la Arequipa contemporánea. *La Vida & la Historia,* (8), pp. 27-35. https://doi.org/10.33326/26176041.2018.8.762

Vogt, H. (1982). *Neue Musik seit 1945.* Reclam.

Whittall, A. (1997). Personal Style, Impersonal Structure? Music Analysis and Nationality. En T. Mäkelä (Ed.), *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (pp. 17-25). Von Bockel.

Witcombe, C. L. (2000). *Modernism.* Art History Resources. http://witcombe.sbc.edu/modernism/roots.html

Wuffarden, L. E. (1994). Las artes. En AA.VV., *Historia General del Perú. Tomo V: El Virreinato* (pp. 521-648). Brasa

Zapata, F., Cerutti, H y Funes, P. (2011) *El pensamiento filosófico, político y sociológico. La búsqueda perpetua. Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* (vol. 2). Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Acosta, Leonardo 76
Adler, Christopher 34, 88, 89
Agosti, Guido 257
Aguilar, fray Cipriano 114, 120
Aguilar, Luis David 82, 123, 236, 237, 264, 265, 266, 270, 271, 272, 322, 456, 457, 466
Aguirre Choquecunza, Juan de Dios 160, 201
Aguirre, Manuel 10, 40, 158, 171
Aharonián, Coriún 34, 60, 62, 64, 74, 75
Aho, Kalevi 70
Alarcón, Francis 447
Alarco, Rosa 40, 193, 199, 202, 205, 268, 272, 273, 274
Albéniz, Isaac 171
Alcedo (o Alzedo), José Bernardo 10, 21, 24, 29, 35, 78, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 129, 131, 316, 450, 464
Alegría, Ciro 109, 165
Alejandro Romualdo (Valle) 68, 252, 268, 273, 293, 317, 318, 328
Alfaro Rotondo, Santiago 190, 229, 358
Algendones, Julio 314, 323
Allende, Pedro Humberto 187
Allende, Salvador 228, 245
Almeida Prado, José Antônio Rezende de 324
Almenara, Alonso 29, 461
Alomía Robles, Daniel 34, 149, 151, 154, 156, 157, 160, 162, 165, 166, 172, 180, 181, 182, 187, 194, 239, 300, 491
Alva, Luis (Luigi Alva) 312
Alvarado Arróspide, Pía 463
Alvarado Manrique, Luis 29, 205, 256, 260, 265, 292, 358
Álvarez Álvarez, Teófilo 260, 270, 271, 272, 328, 330, 364, 447, 465, 472, 473
Álvarez-Calderón Gallo, Diana 445
Álvarez Cuba, Claudia Sofía 463
Álvarez Dávila, Teófilo 42, 68, 177, 266, 272, 330
Alva, Romualdo 137
Alviña, Leandro 38, 149, 151, 159, 160, 191, 370
Alzedo, José Isidoro 120
Amenábar Ruiz, Juan 226, 371
Amézaga, Emilio 137
Anderson, Benedict 33
Andrade, Mario de 76, 134
Angerelli, Pedro 131
Antoniou, Theodore 377
Apellaniz Martínez, David 374
Aponte Ledée, Rafael 377
Aramayo, Omar 323, 466
Araujo, Ernesto 174
Araujo, Juan de 98, 102
Aretz, Isabel 80, 187, 190
Arguedas, José María 84, 165, 198, 208, 229, 478
Arias, Ángel 207
Arrau, Claudio 175
Arrisueño, Alfredo 236
Arroyo, Juan 373, 467, 468, 470, 471, 476
Arroyo Reyes, Carlos 149, 157
Arroyo Torres, Lila Milagros 453
Asato, Seiji 10, 15, 34, 236, 258, 259, 271, 272, 275, 310, 319, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 330, 331, 332, 364, 375, 492
Ascher, Heriberto 409
Asuar, José Vicente 226, 237, 251
Atahualpa 68, 134, 141, 155, 299
Atehortúa, Blas Emilio 237
Auber, Daniel 138
Ayarza de Morales, Rosa Mercedes 172, 199, 464
Ayestarán, Lauro 65

B

Baca, Susana 169, 354, 445
Bach, Johann Christian 108, 110
Bach, Johann Sebastian 42, 196, 253, 318, 320, 361
Balbuena Palacios, Patricia 445
Ballón Farfán, Benigno 158, 214
Bañón, Manuel Olmedo 78, 119, 125
Barbacci, Rodolfo 9, 40, 78, 119, 121, 131, 137, 141, 179
Barreda Buckingham, Ricardo 378
Bartók, Béla 67, 186, 188, 193, 198, 249, 250, 312, 348, 392, 470

Bassi, Adriano 321
Bautista, Julián 187
Bayardo, Rubens 46, 50
Becerra Schmidt, Gustavo 237, 287
Becker, Danièle 98
Beethoven, Ludwig van 116, 123, 125, 138, 153, 174, 251
Béhague, Gérard 24, 39, 148, 187, 190, 202, 205, 226, 227, 233, 242, 493
Bejarano, Carmen Luz 473, 478
Béjar Pacheco, Mariano 171, 173, 248
Belaúnde Moreyra, José 235, 236, 256, 257, 266
Belaúnde Terry, Fernando 46, 229, 233, 310
Belcastro, Luca 458, 459, 462
Bellini, Vincenzo 138
Bello, José Cornelio 74, 319, 485
Belov, Genady 378
Berg, Alban 237, 242
Berger, Albin 178
Berio, Luciano 225, 227, 307
Berlioz, Hector 409
Bernales Vilca, Carlos David 373, 374, 466, 476, 477
Betancourt Pagaza, Jorge Alberto 261, 262, 264, 272, 465, 473, 474
Bhabha, Homi K. 32, 61
Billinghurst, Guillermo 148
Bisetti Vanderghem, Alejandro 256, 257, 308, 360
Blacher, Boris 194, 207, 242, 256
Blake, Michael 34, 90
Boccherini, Luigi 108, 125
Boero, Felipe 187
Boildieu, Francois 138
Bolaños, César 10, 39, 55, 77, 95, 202, 203, 205, 206, 212, 213, 226, 236, 237, 239, 253, 254, 255, 267, 270, 271, 272, 273, 275, 287, 309, 315, 358, 465, 470, 493
Bolívar, Simón 118, 258, 321
Bolognesi, Andrés 116, 117, 124, 131
Bolognesi, Mariano 137, 141
Bonilla García, Benjamín 466
Borges, Jorge Luis 383, 386
Borja y Aragón, Francisco de - (II) Conde de Mayalde y Príncipe de Esquilache 105
Botstein, León 185, 186
Boulanger, Nadia 162, 325
Boulez, Pierre 86, 189, 249, 307, 363, 367
Bracesco, Renzo 170, 213
Brahms, Johannes 320
Britten, Benjamin 188
Brncic, Gabriel 260
Brown, Earle 189, 225, 226, 251
Brown, Edward 312
Buchwald, Theo 174, 201, 231
Busoni, Ferruccio 147, 186
Bussotti, Sylvano 228
Bustamante, Emilio 164, 191, 326
Busto, José Antonio del 94

C

Caamaño, Roberto 187
Caballero Farfán, Policarpo 160
Caballero, Jorge 377
Cabral, José María 137
Cáceres, Andrés Avelino 133
Cáceres, Eduardo 48
Cáceres, Macri 463
Cadenas, José Ignacio 141
Cadena y Herrera, José Onofre Antonio de la 24
Cage, John 88, 185, 189, 206, 225, 237, 251, 256, 308, 358
Calderón de la Barca, Pedro 106, 321
Calés Otero, Francisco 207, 257
Calmet, Isabella 463, 469
Campo, Conrado del 114, 175, 207, 296
Campos, José Carlos 11, 15, 39, 40, 139, 249, 309, 322, 324, 325, 328, 329, 330, 360, 364, 365, 376, 381, 383, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 466, 493
Caramutta, Americo 257
Cárdenas, Mónica 463, 473, 475
Carlos III 111
Carpentier, Alejo 73, 76, 79, 134, 135, 190, 503
Carpio, Roberto 40, 71, 82, 165, 171, 172, 174, 182, 200, 203, 316, 531
Carranza Cueto, Manuel 473, 476
Carrasco, Sofía 462
Carrazco, Omar 21, 29, 40, 85, 160, 171, 172, 177, 205, 239, 240, 257, 462, 468
Carrillo, Julián 186, 187
Carvalho, Reginaldo 226
Casares Rodicio, Emilio 40
Casas Napán, Walter 258, 259, 271
Casserley, Lawrence 323
Castilla, Ramón 240
Castillo Butters, Luis Jaime 445
Castillo Fadic, Gabriel 54, 58, 181
Castro-Balbi, Jesús 433
Castro Espejo, María Alejandra 463, 466
Castro, José María 187

Castro, Juan José 187
Castro Larrea, Abel 467
Castro Miranda, José 38, 143, 149, 151, 159, 160
Castro, Washington 187
Cavero Farfán, Fabrizio 468, 473
Cavero, Pamela 463, 469, 477
Cerquín Hidalgo, Carlos 140
Ceruti, Roque 107, 108
Chanove, Juan Francisco 158
Chantre y Herrera, José 96
Chapman, Jim 34, 86, 87, 204, 491
Chase, Gilbert 39, 154, 166, 187
Chávez Aguilar, Pablo 163, 170, 200
Chávez, Carlos 67, 80, 147, 148, 162, 167, 175, 186, 250
Chiarella, Jorge 264
Chirinos, Jonathan 462, 468, 472, 473, 474, 475
Chocano, José Santos 478
Chopin, Fréderic 168, 171
Claro Valdés, Samuel 98, 105, 109
Codesido, Julia 165
Coelho de Souza, Rodolfo 61
Cogan, Robert 257
Coloma Porcari, César 40, 174, 175, 191, 230, 235, 310, 355
Conde de Lemos (Pedro Antonio Fernández de Castro, VII marqués de Sarria) 105
Conde de Nieva (Diego López de Zúñiga y Velasco) 94
Constantinescu, Jean 205, 231
Copland, Aaron 175, 244, 251
Corelli, Arcangelo 108
Cori Traverso, Rolando 371
Cornejo, Marcela 21, 27, 358
Cornejo, Pedro 238, 263, 314, 315
Correa de Azevedo, Luis Heitor 72, 79
Costa, Enrique 312
Cotler, Julio 93, 106, 117, 118, 133, 134, 148
Cowell, Henry 225
Crumb, George 225, 228
Cruz Luque, Manuel 40, 171, 172, 177, 240
Cruz Tica, Rosa Naid 463
Cuadros Barr, Manuel 15, 309, 312, 383
Cubillas, Óscar 260, 263
Cuckson, Robert 373
Cuentas, Sadiel 11, 15, 360, 367, 373, 374, 383, 384, 385, 406, 407, 408, 432, 466, 467, 473, 474, 475, 476, 477, 492

D

Dahlhaus, Carl 32, 55, 56, 57, 116
Dal Farra, Ricardo 29, 226, 358
Dallapiccola, Luigi 226, 251
Damaris 453, 455
Davidovsky, Mario 226
Davies, Peter Maxwell 225
De Bonelli, L. Hugh 126
Debussy, Claude 86, 147, 171, 185, 328, 412
De Elías, Manuel 357
Degregori, Carlos Iván 47
Delfín, Víctor 444
Delgado Aparicio, Jaime 266, 314
Del Pino Klinge, David 312, 446
Del Solar, Salvador 254, 445, 474
Del Tredici, David 377
De Lucchi Fernald, Fernando 174, 238
De Pablo, Luis 226
Devoto, Daniel 493
D'Harcourt, Marguerite 151, 157
D'Harcourt, Raoul 151, 157
Díaz Espinoza, Aurelio 10, 40, 71, 171, 172, 177, 192, 209, 210, 212, 213, 240, 272, 316
Díaz Gamboa, Gabriela 463, 469, 477
Díaz, Manuel 235
Díaz Orihuela, Jaime 205, 210, 256, 257, 266, 272, 320, 362, 465, 470, 471, 472, 492
Dibble, Jeremy 68
Dibós, Eduardo 174
Donizetti, Gaetano 138
Donoso, Miguel 323
Dukas, Paul 162
Duncker Lavalle, Luis 10, 40, 158, 165, 170, 171, 197, 240, 241, 249, 251, 379, 462
Duparc, Henri 320
Durán de la Mota, Antonio 102
Dusman, Linda 228

E

Ehrlich, Abel 325
Eielson, Jorge Eduardo 197, 209, 221, 374, 383, 386
Eifeldt, Carlos 153
Eklund, Carlos Juan 141, 142
Escobar, Daniel "Kiri" 314
Espinosa Medrano, Juan 192, 209
Estenssoro, Juan Carlos 9, 39, 40, 93, 96, 97, 100, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 130, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 155, 158, 159, 160, 162, 167

Etkin, Mariano 72, 185, 232, 237

F

Fabini, Eduardo 187
Falcón, Jorge 474
Falla, Manuel de 167, 195
Fauré, Gabriel 171
Fava Ninci, Enrique 172
Feldman, Morton 189, 206, 225
Fernández, Concepción 66
Fernández Fernández, J. M. 149, 150
Fernández Muñoz, Fernando 11, 66, 309, 359, 374, 375, 382, 383, 384, 385, 431, 432, 433, 466
Ferneyhough, Brian 367
Fiege Rodríguez, Juan 266, 308, 360, 364
Fiestas, Luis Alberto 235, 466
Figueroa, Luis 109, 324
Fischman, Rajmil 81, 325, 326, 328, 329, 330, 360, 364, 365, 366, 466, 508
Flórez, Juan Diego 52, 453
Foreman, Lewis 68, 69
Foss, Lukas 243, 377, 379
Francia, Francisco de Paula 136, 141, 157, 171, 180, 185, 199, 324, 364, 365, 378, 454, 467
Freundt, Julie 453, 454
Fuentes Colón, Alfonso Luis 377
Fujimori Fujimori, Alberto 10, 353

G

Gabriel, Peter 354
Galindo, Blas 229
Gallet, Luciano 187
Gandini, Gerardo 237, 260
García Barrios, Eduardo 355, 409
García Canclini, Néstor 34, 46, 48, 87
García Caturla, Alejandro 187
García, Fernando 53, 171, 187, 188, 199, 371
García Hurtado, Federico 317
García Izquierdo, Bernardo 205
García-Morillo, Roberto 187
García, Pedro 126
García Pérez, Alan 311, 444
García, Uriel 150
García Zárate, Raúl 446
Gargurevich, Juan 234, 509
Garrido-Lecca, Celso 10, 11, 34, 42, 53, 55, 69, 81, 82, 84, 193, 194, 202, 203, 205, 228, 233, 237, 238, 243, 244, 245, 246, 258, 267, 268, 272, 273, 274, 275, 276, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 309, 315, 316, 317, 318, 324, 327, 328, 329, 330, 333, 334, 335, 336, 337, 357, 358, 361, 367, 368, 381, 383, 384, 385, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 409, 483, 489, 491, 492, 493
Garrido-Lecca, Gonzalo 360, 373, 466, 470, 471, 473, 474, 475, 476, 492
Gaussin, Allain 324
Gerdes, Federico 153, 169
Gervasoni, Antonio 360, 375, 385, 447, 466, 467, 470, 471, 473, 474, 477, 509
Gieseking, Walter 175
Gil Díaz, Elizabeth 463, 467, 471, 472, 474
Ginastera, Alberto 67, 80, 226, 251
Giraud, Albert 204
Globokar, Vinko 225, 307
Gomes, Antonio Carlos 134, 136
Gómez, Zoila 72, 76, 79, 147, 187, 264
González Gamarra, Francisco 160, 161, 162, 167
González, Guillermo Roberto 256, 257, 266
González, Juan Pablo 187
González, Miki 314
González Prada, Manuel 46, 133
Gottschalk, Louis Moreau 118, 137, 142
Granda, Chabuca 60
Gras, Amadeo 125
Griffiths, Paul 94, 147, 188, 189, 225, 227, 228, 307
Guarnieri, Mozart Camargo 229, 529
Guerra Álvarez, Wendolyne 463
Guerra, María Isabel 318
Guerra Peixe, César 233
Guestrin, Néstor 126
Guevara, Ernesto "Che" 237, 255, 270, 275, 318
Guevara Ochoa, Armando 10, 34, 38, 55, 71, 81, 162, 193, 200, 201, 202, 205, 209, 210, 211, 213, 222, 223, 240, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 316, 326, 327, 330, 331, 359, 362, 381, 382, 383, 385, 446, 465, 477, 492, 493
Guillén Oneeglio, Sonia Elizabeth 445
Gutiérrez Upegui, Germán Augusto 40, 253, 273
Guzmán Palomino, Luis 170
Gyrowetz, Adalbert 125, 128

H

Hahn, Reynaldo 171
Haladhara Dasa (Alfredo Ordóñez) 360, 367, 368, 385, 466
Halffter, Cristóbal 257
Halffter, Ernesto 174
Hämeenniemi, Edward 376
Harding, Colin 234

Harth-Bedoya, Miguel 29, 38, 355, 446, 447, 495
Haubenstock-Ramati, Roman 226
Haya de la Torre, Víctor Raúl 149, 229
Haydn, Franz Joseph 108, 113, 125, 128, 129, 138, 196
Heiniö, Mikko 69, 186, 228, 307, 308, 309, 310
Helme, Antonio 108
Henze, Hans Werner 225, 307
Heraud, Javier 199, 465, 474, 478
Hernández Salgar, Óscar 60, 80, 81, 94, 96
Hérold, Louis Joseph Ferdinand 138
Herrera de la Fuente, Luis 232, 235, 236, 243, 293
Herrera Garmendia, Francisco 143
Herrera, Ramón 159
Herz, Heinrich (o Henri) 118, 137, 142
Hidalgo, Juan 138, 140, 206, 256
Hindemith, Paul 180, 186, 188, 194, 195
Holliger, Heinz 225, 307
Holmquist, Ulla 445
Holzmann, Rodolfo 10, 14, 34, 38, 41, 55, 57, 59, 82, 157, 178, 180, 181, 182, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 231, 242, 246, 247, 248, 249, 258, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 316, 327, 328, 329, 330, 331, 362, 368, 382, 437, 447, 490, 491
Honegger, Arthur 167, 188, 197, 207
Hopkins, George William 147, 188, 225, 307
Hoyle, Daniel 162
Humala Tasso, Ollanta 23, 501
Hummel, Johann Neponul 138
Hurtado de Mendoza y Manrique, García 94
Hurtado Galves, José Martín 33, 46

I

Isamitt, Carlos 187
Iturbi, José 174
Iturriaga, Enrique 10, 11, 34, 39, 40, 41, 82, 114, 118, 119, 121, 122, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 155, 158, 160, 162, 193, 194, 195, 197, 198, 202, 203, 205, 209, 212, 220, 221, 222, 237, 241, 243, 244, 245, 258, 261, 262, 263, 264, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 293, 294, 315, 321, 360, 366, 367, 368, 371, 374, 375, 376, 378, 381, 382, 386, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 437, 446, 465, 467, 490, 491, 493
Iturrizaga, Luis 205, 212, 235, 256, 266
Ives, Charles 186, 225
Iwasaki, Fernando 46, 47, 84, 85
Iwasaki, Gabriel 469, 475, 476, 477
Izcue, Nora de 323
Izquierdo König, José Manuel 21, 39, 49, 73, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 205

J

Janácek, Leoš 186
Jara, Víctor 228, 238, 245
Johnson, Carlos 464
Jolas, Betsy 324
Jones, Kemeth Victor 323
Juliá, Luis Enrique 377
Junchaya Gómez, Rafael 264, 269, 272, 329, 330, 364, 368, 382, 465, 470
Junchaya Rojas, Rafael Leonardo 11, 40, 188, 197, 243, 245, 360, 369, 378, 381, 382, 384, 385, 437, 438, 440, 466, 467, 470, 471, 472, 475

K

Kagel, Mauricio 226, 227
Kalkbrenner, Friedrich 138
Kaufmann, Dieter 368
Kleiber, Erich 175
Knussen, Oliver 307
Koechlin, Charles 207
Koseleff, Alejandro 176, 177, 205
Krieger, Edino 233
Kröpfl, Francisco 260
Kuapil Hidalgo, Julio 138
Kuapil Urbanek, José 139
Kudó Tovar, Daniel 29, 46, 150, 373, 466

L

Lacerda, Osvaldo 229
Lachenmann, Helmut 307
Laghi, Virginio 163
Landaeta, Juan José 197
Lange, Francisco Curt 72
Langlois, Daniel 506
Lanza, Alcides 207, 237, 252
La Rosa, Leopoldo 14, 202, 206, 235, 236, 237, 239, 255, 256, 261, 265, 267, 268, 270, 272, 273, 292, 324, 358, 446, 465, 467
Lavalle Terry, Espartaco 375
Lavín, Carlos 104, 187
Lavista, Mario 186, 187
Lazo, Johann 462
Ledesma, Yemit 463

Leguía, Augusto B. 148, 240, 248
Lehman, Juan 371
Lejeune, Jacques 324
Lena Frank, Gabriela 447
León, Javier F. 38, 39, 109, 144, 226, 463
Le Roux, Emilio 466
Letelier Valdés, Miguel 371
Lietti, César 138
Ligeti, Gyorgy 214, 225, 297, 344
Llanos, Diego 130, 531
Llaque, Bonifacio 119
Locatelli de Pérgamo, Ana María 77, 78, 79, 80, 189, 190
López Bellido, Jimmy 11, 40, 68, 360, 376, 383, 384, 385, 386, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 446, 447, 466, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 478
López Mindreau, Ernesto 41, 68, 165, 169, 170, 213, 492
López Ramírez Gastón, José Ignacio 24
López Soria, José Ignacio 27
Lo Priore, Santé 154
Louvier, Alain 324
Lumbreras Salcedo, Luis Guillermo 49, 50
Lutosławski, Witold 225, 226

M

MacDonald, Malcom 68
MacKinnon de Pacheco, Kaye 180, 198
Maderna, Bruno 226, 251
Maestro, Matías 117, 126
Maffezzoli, Napoleone 141
Mahler, Gustav 147, 168
Mäkelä, Tomi 66, 69
Malipiero, Gian Francesco 226, 251
Maloff, Nikolai 40, 197, 279, 283, 514
Malpica, Pedro 357, 360, 377, 383, 385, 466
Malsio, José 193, 195, 196, 202, 205, 209, 210, 211, 236, 237, 446
Mantilla, Víctor 137
Manzoni, Giacomo 371
Marchetti, Walter 206, 256
Mariátegui, José Carlos 149, 150, 364
Maristany, Armando 176
Marqués de Castelldosríus (Manuel de Sentmenat-Oms de Santa Pau y de Lanuza) 107
Márquez, Antonia 137
Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides) 283, 286
Martínez Apellaniz, David 374
Martínez Castilla, Domingo 229
Martínez Compañón Bujanda, Baltasar Jaime 96, 109, 110, 111, 446
Martínez de Meneses, Antonio 106
Martínez, Jorge 371
Martínez, Marino 38, 200, 201, 223, 229, 246, 248, 249, 255, 299, 317, 319, 387, 393
Martínez, Yuliana 462, 468
Martin, Frank 188
Martí, Samuel 63
Maruenda, Albor 205
Masferrer, Luis 137
Masías Hinojosa, Augusto 320
Massa, Bartolomé 109
Maúrtua, José Luis 369, 370, 466
Mayer-Serra, Otto 71, 73, 77, 78, 79, 147, 162
McGraw, Andrew Clay 50, 89, 90
Mejía, Alberto 157, 163, 169
Melgar, Mariano 124, 171, 192, 210, 214, 217, 220
Mendelssohn, Felix 138, 376
Mendoza, Vicente T. 63, 94, 200
Meneses Morales, Teodoro Liborio 106, 299
Menuhin, Yehudi 175
Mercadante, Saverio 138
Mercier, Gilles 364, 466
Messiaen, Olivier 86, 88, 188, 226, 251, 293, 325
Meyerbeer, Giacomo 138
Meza, Luis Antonio 40, 174, 175, 202, 205, 211, 212, 231, 232, 235, 237, 256, 257, 269, 271, 272, 273, 311, 312, 329, 330, 355, 362, 381, 382, 385, 446, 465
Middleton, Richard 64
Milhaud, Darius 188
Mion, Philippe 324
Miranda, Ricardo 116, 135, 142, 159, 264
Miró, Cesar 164
Mitman, Bronislaw 200
Molina, David H. 158
Mommer, Hans Günter 231
Mompou, Federico 167, 257
Mónaco, Alfredo del 237
Monelle, Raymond 33, 68
Monet, Manuel 71, 144, 160
Montero, Maritza 48, 49
Montes de Oca y Grimaldo, Pedro 102
Moral, Carmen 236, 447
Morales Abril, Omar 97
Morales Bermúdez, Francisco 10, 310
Moreno, Carina 324
Moreno Jimeno, Manuel 257
Mortari, Virgilio 257
Moscoso, Rafael 326, 329, 330, 368, 369, 466

Mozart, Wolfgang Amadeus 123, 125, 128, 138, 196, 200
Mujica Pinilla, Manuel "Manongo" 314, 323, 324, 364, 466
Muller, Ricardo 142
Muñoz-Nájar Rojas, Teresina 117
Muñoz Rentería, Rodrigo 459
Musgrave, Thea 373
Mussorgsky, Modest 409

N

Naranjo, Reynaldo 199
Nepomuceno, Alberto 147
Neruda, Pablo 252, 268, 384, 386
Neyra León, Darlene 463
Neyra Sánchez, Alejandro Arturo 445
Nieto, José Francisco 143, 144
Nieto Montesinos, Jorge 445
Nieves, fray Pascual 114, 120
Noguera, Luis de 105
Nono, Luigi 86, 226, 227, 249, 307
Núñez Allauca, Alejandro 34, 82, 236, 260, 261, 266, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 310, 320, 321, 322, 328, 330, 358, 362, 363, 367, 382, 384
Núñez Bejarano, Maritza 463, 476, 478
Núñez, Evelyn 191

O

Oblitas Bustamante, Miguel 41, 69, 326, 328, 330, 331, 359, 370, 381, 382, 385, 466, 470
Ochoa, Luis Edmundo 10, 14, 34, 38, 55, 71, 81, 162, 193, 200, 201, 202, 205, 209, 210, 211, 213, 222, 223, 240, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 316, 326, 327, 329, 330, 331, 359, 362, 370, 371, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 446, 465, 472, 473, 475, 477, 492, 493
Ohana, Maurice 325, 365
Ojeda Campana, Roberto 160, 161, 167, 200, 201
Ojeda, Mariano R. 71, 144, 160
Olivera, Pío Wenceslao 71, 144, 160
Oliver La Rosa, Jaime E, 307, 360, 467
Olsen, Dale A. 24, 76, 97, 139, 141
Oramo, Ilkka 70, 518
Oré, fray Gerónimo de 97
Orejón y Aparicio, José de 108
Orrego-Salas, Juan 229, 232, 287
Ortega, Sergio 204, 324
Orton, Richard 326
Osorio Fernández, Javier 60
Ossio Acuña, Juan Martín 445
Otoya Sánchez, Isabel 463

P

Pacheco de Céspedes, Luis 82, 171, 179, 180, 193, 198, 199, 209, 210, 211, 212, 213, 231, 240, 267, 270, 271, 272, 273, 275, 316, 327, 330, 331, 482, 490
Pacheco Porras, José Calixto 71, 144, 160
Padilla, Alfonso 33, 36, 39, 40, 58, 62, 63, 64, 65, 77, 78, 81, 95, 96, 104, 134, 157, 166, 174, 186, 193, 197, 198, 203, 237, 239, 242, 245, 249, 253, 255, 258, 273, 315, 321, 322, 324, 325, 360
Padilla Benavides, Abraham 371, 466, 478
Pagaza, Olinda 261
Pajuelo Valdez, Camilo 126
Pakkasvirta, Jussi 71, 519
Palacios, Katia 178, 464
Palomino Pastor, Óscar 170, 447
Paniagua Corazao, Valentín 353
Panizo, Manuel de la Cruz 142, 156
Paraskevaídis, Graciela 186, 187
Pardo, José 148, 153
Pardo y Lavalle, Manuel 133
Paredes, Jacqueline 463, 467
Pareyón, Gabriel 322, 519
Parra, Violeta 60, 83, 333
Partch, Harry 225
Pasler, Jann 57, 58, 308, 519
Pasta, Carlo Enrico 68, 134, 136, 137, 141, 142
Páucar, Dina 446
Paynter, John Frederick 326
Paz, Ania 463
Paz, Octavio 471
Paz Soldán Ávila, José Edmundo 150
Peirano, Luis 445
Penderecki, Krzysztof 225, 245, 251, 308
Peñín, José 65
Pérez Bocanegra, Juan 102, 104
Petrozzi, Clara 9, 10, 11, 12, 40, 273, 383, 463, 464
Petrozzi, Francisco 445
Philippot, Michel Paul 325
Phillips, Burril 195
Piérola, Nicolás de 133
Pineda Duque, Roberto 248, 356
Pinilla, Enrique 9, 10, 14, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 57, 71, 82, 150, 153, 154, 157, 158, 160, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 178, 179, 180, 181, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 233, 235, 236,

237, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 249, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 287, 293, 317, 320, 321, 323, 324, 327, 330, 362, 481, 490, 491, 493
Pino klinge, David del 312, 446
Pisa, Leonardo de (Fibonacci) 346
Pizarro Alonso, Gonzalo 94
Pizarro Cerrón, Luis 190
Plasencia, Edgardo 367, 368, 381, 466
Pleyel, Ignaz Joseph 125, 128
Pobitschka, Robert 437
Podestá, Guido 157, 520
Polack, Adolfo 256, 264, 265, 266, 292
Polar, José María Octavio 10, 71, 137, 143, 158, 192, 212
Ponce de León, fray Esteban 109
Ponce de León, Marcelino 144
Ponce, Manuel M. 147, 187
Porras Quintanilla, Victoria 144
Pozzi Escot, Olga 10, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 256, 268, 272, 309, 320, 328, 330, 384
Prado Alarcón, Manuel "Manuelcha" 446
Prado Ugarteche, Manuel 149, 150, 174, 175
Prager, Hans 194, 213, 266
Prieto, Carlos 333
Prieto, Jimmer 206
Prokofiev, Sergei 320, 329
Prunnbauer, Sonja 378
Puccini, Giacomo 168
Pulgar Vidal, Francisco 10, 11, 14, 15, 28, 34, 41, 55, 81, 82, 193, 202, 204, 205, 212, 213, 235, 237, 243, 248, 249, 250, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 293, 299, 301, 302, 303, 310, 315, 319, 327, 328, 329, 330, 358, 361, 367, 381, 382, 384, 385, 386, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 409, 465, 483, 489, 491
Pumacahua, Mateo García 117, 124
Puumala, Veli-Matti 376

Q

Quezada Macchiavello, José 40, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 131, 174, 179, 192, 193, 195, 197, 200, 241, 243, 244, 249, 254, 255, 257, 315
Quispe, Ignacio 102

R

Rado, José Domingo 160
Ramírez Núñez, Carlos 460
Ramírez, Pedro 141
Ramírez, Rafael 129
Ravel, Maurice 86
Raygada, Carlos 9, 39, 40, 96, 107, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 152, 153, 154, 155, 158, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 175, 177, 178, 179, 180, 522
Rebagliati, Augusto 139, 140
Rebagliati, Claudio 34, 122, 138, 139, 140, 141, 142, 156, 171, 194, 447
Rebagliati, Hércules 139
Rebagliati, Reynaldo 137, 139
Reparaz Zamora, María del Carmen de 445
Retuerto, Rosa 120
Revueltas, Silvestre 80, 187
Reyes Paredes, Jacqueline 467
Ríos Checllo, Néstor 40, 85, 240, 462, 468
Rivera Vera, Manuel 205, 211, 213, 237, 256, 257, 320
Robbiano, Francesca 373, 467
Robitsche, Robert 180
Roca Rey, Bernardo 208, 209
Rodó, José Enrique 149
Rodríguez, Cayetano José 124
Rodríguez Chirinos, Pedro 467, 471, 472, 473, 475
Rodríguez, Manuel 119
Roel Pineda, Josafat 312, 356
Rogers, Bernard 195, 445
Rojas, Juana 121
Rojas Vásquez, Aldo 462, 468, 471, 476
Roldán, Amadeo 187
Rolle, Claudio 228, 522
Romero, Raúl Renato 38, 39, 63, 95, 182, 190, 314
Roncagliolo Bonicelli, Luis José 40, 236
Rondón Sepúlveda, Víctor 39, 121, 123
Rosas, Fernando 387
Rosas, Juventino 147
Rosay, Lily 172, 323
Rosquellas, Mariano Pablo 125
Rossini, Gioacchino 116, 118, 123, 129, 136, 138
Ross, Walter 237
Rouse, Christopher 377
Rubio, David 157
Rueda, Alejandro 462, 469, 478
Ruiz del Pozo, Arturo 323, 324, 364, 466
Ruiz Granados, Fernando 364
Ruiz Pacheco, Luis Fernando 462, 469, 471, 472, 473, 475

S

Sabat Mindreau, Pablo 448, 455, 457
Sabucedo Camesselle, José Manuel 66
Salas Rivera, Isabel 29, 229, 232, 287, 365, 451
Salazar Mejía, Luis 157, 163, 198
Salmenhaara, Erkki 82, 83
Saloma, Luis Samuel 345
Salzman, Eric 226
Samson, Jim 111
Sánchez Cerro, Luis Miguel 149
Sánchez Fuarros, Íñigo 34, 87, 491
Sánchez, Luis Alberto 150
Sánchez Málaga, Armando 26, 28, 121, 150, 163, 166, 168, 169, 180, 191, 231, 243, 256, 257, 446
Sánchez Málaga, Carlos 165, 167, 168, 171, 178, 182, 195, 200, 203, 207, 248, 316, 322
Sánchez Pereda, Alberto 208
Sandoval, Pablo 373, 467
San Martín, José de 19, 117, 118, 121, 265, 356
Sans, Juan Francisco 115
Santa Cruz, Andrés 125, 126
Santa Cruz, Domingo 226
Santa Cruz, Octavio 126
Santa Cruz, Victoria 476, 478
Santamaría Delgado, Carolina 60
Santoro, Claudio 324
Santos, José Carlos 312, 478
Sas, Andrés 34, 38, 39, 55, 82, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 107, 108, 114, 116, 117, 172, 173, 178, 179, 180, 182, 192, 193, 194, 199, 202, 203, 205, 207, 209, 210, 211, 213, 231, 248, 249, 251, 253, 260, 273, 323
Satie, Erik 185
Schachter, Carl E. 373
Scherchen, Hermann 257, 283
Schidlowsky, León 226, 287
Schnittke, Alfred 225
Schönberg, Arnold 147, 180, 185, 189, 195, 204, 317
Schubert, Franz 138
Schumacher, Federico 227, 358
Schumann, Robert 168
Seeger, Anthony 24, 84
Seguín, Carlos Alberto 329
Serocki, Kasimierz 245
Sessions, Roger 226
Shostakovich, Dmitri 188
Silva, Alfonso de 40, 165, 168, 169, 170, 180, 194, 203
Silva Franco, Fabián 364, 382
Silva, Rosa América 324
Simon, Paul 354
Slonimsky, Nicholas 39, 162, 200
Sologuren, Javier 68, 369, 381, 386
Solórzano, Carlos 270
Solovera, Aliocha 371
Sor, Fernando 126
Sosaya Wekselman, José 10, 15, 55, 162, 188, 322, 324, 325, 328, 329, 330, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 356, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 375, 466, 467, 473, 475, 476, 489
Sotomayor, Víctor David 462, 469, 476, 478
Spitzer, John 61, 62
Stea, Vicente 154, 180, 194, 203, 409
Stevenson, Robert 94, 96, 97, 98, 100, 102, 106, 107, 108, 109, 117
Stockhausen, Karlheinz 189, 225, 367
Strang, Gerald 237
Strauss, Richard 147
Stravinsky, Igor 147, 167, 175, 185, 186, 188, 193, 204, 232, 243, 249, 270, 286, 310, 317, 320, 386, 490
Stubbs, Walter 152
Stubbs, Walter Eduardo 152, 180
Suffern, Carlos 187
Susti Gonzales, Alejandro 314
Sutherland, Roger 225, 227
Syszlo, Fernando de 245
Szymanowsky, Karol 186

T

Taira, Yoshihisa 324
Tamayo Herrera, José 144, 167
Tania Libertad 446
Tapia y Zegarra, Melchor 114
Tarasti, Eero 32, 60, 79, 527
Tarazona, Federico 34, 69, 360, 377, 378, 381, 382, 383, 385, 386, 466, 473, 492
Tarazona Padilla, Wilfredo 356
Tarnawiecki, Douglas 236, 262, 322, 323, 329, 364
Tarnawiecki, Jean 262, 312
Teivainen, Teivo 71
Tello, Julio C. 150
Tello Malpartida, Aurelio 10, 11, 29, 39, 40, 61, 72, 73, 78, 93, 98, 102, 103, 107, 108, 116, 135, 148, 187, 236, 237, 244, 245, 246, 258, 263, 264, 271, 272, 287, 316, 321, 322, 323, 327, 329, 330, 333, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 357, 360, 363, 364, 383, 392, 492

Tena, Juan Bautista 119
Thalberg, Sigismond 138
Thurner, Mark 118, 133
Toledo Manrique, Alejandro 353, 444
Tolstói, León 322, 327
Torrejón y Velasco, Tomás de 102, 106, 107
Torres Arancivia, Eduardo 40, 41, 94, 105, 107, 113
Treitler, Leo 111
Túpac Amaru (José Gabriel Condorcanqui) 47, 106, 113, 253
Tupayachi Calderón, Theo 34, 64, 160, 162, 191, 230, 378, 379, 384, 447, 449, 466, 487, 496
Turino, Thomas 66, 71
Turón, Isabel 236, 237, 266
Tüür, Erkki-Sven 354
Tyrrell, Sarah 67

U

Ugarte, José Benigno 71, 137, 151, 152
Uhle, Max 150
Urbanner, Erich 368
Urteaga, Mario 165
Uspenski, Vladislav 371, 375
Ussachevsky, Vladimir 207, 226, 252

V

Valcárcel, Alberto 68, 253, 271
Valcárcel Arze, Edgar 10, 11, 34, 39, 40, 41, 52, 55, 71, 82, 166, 167, 169, 178, 188, 194, 199, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 212, 213, 233, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 260, 261, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 287, 292, 293, 294, 295, 298, 299, 300, 309, 310, 315, 319, 320, 323, 324, 327, 328, 329, 330, 357, 358, 362, 368, 378, 381, 383, 384, 385, 386, 433, 434, 435, 436, 437, 465, 483, 491, 492, 496
Valcárcel, Luis E. 150
Valcárcel Pollard, Fernando 178, 379, 446
Valcárcel, Theodoro 28, 67, 82, 151, 165, 166, 167, 178, 180, 182, 187, 194, 200, 201, 203, 235, 239, 243, 249, 251, 319, 433
Valderrama, Carlos 162, 172, 260, 369, 374, 460
Valdez, Adrian Nicholas 477
Valdez, Dante 68, 326, 329, 330, 357, 371, 372, 374, 382, 383, 466, 471, 476
Valencia Espinoza, Roger Martín 445
Vallejo, César 68, 149, 210, 250, 328, 366, 372, 386, 471, 478, 520
Valle Peña, Tania 463
Valle Riestra, José María 68, 137, 154, 155, 165, 169, 194, 203, 239, 493
Varèse, Edgar 147, 185
Vargas Balina, María Ekaterina 160, 161
Vargas, Eduardo Marcos 128
Vásquez, Chalena 38, 40, 64, 95, 191, 200, 201, 223, 246, 248, 249, 255, 299, 319
Vega, Carlos 34, 62, 64, 65, 108
Vega Salvatierra, Zoila 27, 29, 39, 40, 71, 85, 115, 124, 125, 126, 127, 130, 171, 240, 447, 448
Vega Zavala, César Humberto 454
Veintemilla, José Ignacio 137
Velarde Chong, Nilo 357, 360, 372, 373, 385, 466, 472, 476, 478
Velasco Alvarado, Juan 10, 233, 237, 310
Veniard, Juan María 82, 135, 512, 531
Vera Aguilera, Alejandro 59, 61, 108, 110, 173, 205, 211, 213, 237, 256, 257, 320
Veracini, Francesco Maria 108
Verdi, Giuseppe 138, 191
Verneuil, Raoul du 180, 213
Victoria Obando, Enrique F. 448
Vila Castro, Cirilo 371
Vila, Pablo 46, 55, 68
Villalba Muñoz, Alberto 154, 171
Villa-Lobos, Heitor 61, 147, 148, 162, 195, 250
Villavicencio Grossmann, Jorge 11, 15, 357, 360, 379, 380, 381, 382, 385, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 447, 466, 470, 471, 472, 473, 474
Vincent, John 226
Vinton, Jhon 251
Vitali, Tommaso Antonio 108
Vivanco Luna, César A. 312, 464
Vizcarra Carrasco, Gabriel 457
Vizcarra Pinto, Javier 462, 463, 469, 472, 473
Vogel, Vladimir 180
Vogt, Hans 188, 189, 307

W

Wagner, Richard 135, 147, 154, 168
Weber, Carl Maria von 138
Webern, Anton 147, 188, 189, 279
Whittall, Arnold 69, 70, 532
Wiese de Sabogal, María 192, 210
Witcombe, Christopher 185, 532
Wolff, Christian 189, 225
Wolf, Winfried 180
Wuffarden, Luis Eduardo 94
Wyschnegradsky, Iván 251

X

Xenakis, Iannis 214, 225, 307, 367
Ximénez Abril de Tirado, Pedro 10, 13, 35, 78, 113, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 464

Y

Young, La Monte 225
Yradier, Sebastián de 147

Z

Zaslaw, Neal 61, 62, 527
Zbar, Michel 324
Zegarra Pezo, Baltazar 114, 160, 167, 201
Zimmermann, Bernd Alois 225
Zúñiga Roncal, Álvaro 373, 467
Zuola, fray Gregorio de 102