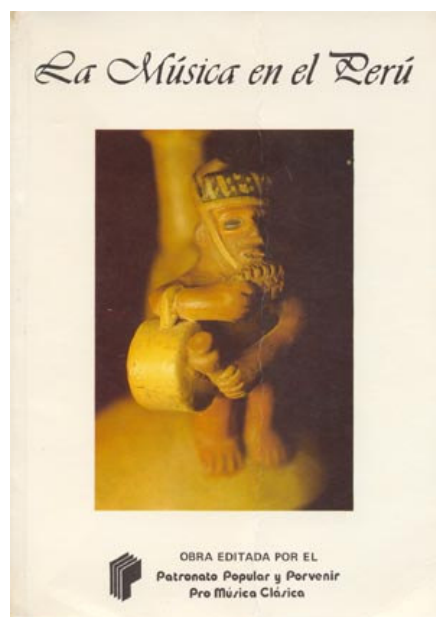


Compositores Peruanos 1940-1967



El presente texto ha sido extraído del libro “**La Música en el Perú**”, obra editada por el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Esta joya impresa del panorama musical peruano abarca varios rostros de nuestra compleja realidad, desde la música preinca, a la música andina. Las líneas que a continuación podrán leer pertenecen a la sección “**La música en el siglo XX**” capítulo III (1940-1967) y fue escrito por el compositor Enrique Pinilla, el cual entrevista con un cuestionario común a nuestros compositores más representantes de la actualidad. He incluido la mayor parte de dicho capítulo, tomando como punto de partida la entrevista que se le hiciera a Enrique Iturriaga.

Enrique Iturriaga (Lima, 1918), estudió composición con Andrés Sas y Rodolfo Holzmann, viajando posteriormente a París donde siguió cursos de perfeccionamiento con Mme. Plé-Caussade en el Conservatorio y con Arthur Honegger en la Ecole Normale. De regreso al Perú ha sido director de la Escuela Nacional de Música y profesor en las universidades de San Marcos y Católica del Perú.

Para orquesta ha escrito *Suite, Preludio y danza, Obertura para una comedia, Vivencias, Homenaje a Stravinsky* y *Sinfonía Junín-Ayacucho*. Otras obras suyas son *Canción y muerte de Rolando* para voz y orquesta, *Tres canciones* para coro y orquesta, *Cumbres* para coro a capella, *Cuatro Canciones* con texto de Javier Heraud y *Pregón y danza* para piano. También ha escrito música para teatro y cine.

Nos interesa detenernos en algunas de sus obras que tienen relación con la literatura. En compositores anteriormente estudiados hemos visto cómo Silva musicaliza a Alberto Ureta, Daniel Ruza y César Moro, y Carpio a Mercado y Eguren, habiendo una semejanza entre el espíritu “modernista” de estos poetas con el estilo armónico y melódico de estas canciones. Ahora encontramos en la *Canción y muerte de Rolando* una absoluta compenetración de estilos entre el texto de Jorge Eduardo Eielson y la música de Iturriaga. El texto dice así:

“Dulce Rolando crecido y muerto bajo la yerba de los corazones, con esplendor de hierro y poema de sueño, santa es tu canción sabida de Dios y de Eliseo

“(Hay una voz que llora que no pertenece a nadie que embalsama las piedras, que abandona el mundo en una violenta for y deja sus recuerdo zozobrando como un yelmo entre hiedra).

“Dulce Rolando santa es tu canción sabida de Dios y de Eliseo”.

El estilo de Iturriaga en esta obra hace una conjunción de las armonías y melodías impresionistas con el espíritu ascético y misterioso del medioevo, marco temporal del poema francés *La canción de Rolando*, que sirve de inspiración a Eielson.

Las cumbres, coro a capella, tiene texto de Sebastián Salazar Bondy, poeta, dramaturgo y ensayista muy activo en las décadas del 40, 50 y 60. La órbita tonal está ampliada con la escala de tonos enteros y usa un *tempo* “lento y flexible”. Como en el caso anterior con Eielson, la música de Iturriaga asimila y expresa fielmente el texto de Salazar Bondy.

Los *Cuatro poemas de Javier Heraud* demuestran la madurez de Iturriaga al alcanzar una definida personalidad. El tratamiento del piano es muchas veces solístico, es decir, no es el acompañamiento habitual a la voz humana como se hace siempre en las canciones. Iturriaga consigue que el canto y el piano tengan la misma importancia.

El acercamiento de este compositor al folklore es bastante interesante, tanto en la *Suite para orquesta* como en *Obertura para una comedia* o en el *Homenaje a Stravinsky*. No utiliza citas textuales de melodías populares sino más bien crea sus propios temas dentro de un ambiente que puede asemejarse a una marinera o a una polka. Es el mismo criterio de Béla Bartók cuando en sus obras reelabora las melodías, armonías o ritmos húngaros, búlgaros o rumanos. Este criterio de estilización del folklore fue iniciado por los maestros Sas y Holzmann.

Como musicólogo ha escrito numerosos artículos y un ensayo sobre Alzedo.

Enrique Iturriaga ha preferido contestar en una sola respuesta las diferentes preguntas que le hemos hecho:

—Cuando un joven quiere ser músico profesional usualmente entra a un conservatorio. En Latinoamérica los conservatorios están hechos “a la europea”; sólo educan en la música que podríamos llamar transnacional. Por ello unos y otros adquirimos técnicas comunes al mundo occidental y todos tenemos influencia europea. Las manifestaciones autóctonas y tradicionales, que a fin de cuentas son las que dan perfil a nuestra música, no son tomadas en consideración sino por algunos profesores en forma aislada.

En mi caso creo que la mayor influencia la constituyeron, en conjunto, las enseñanzas de Rodolfo Holzmann sobre el conocimiento y análisis del propio material compositivo para dar unidad a una obra. Pero también de Holzmann aprendí a admirar los valores intrínsecos de nuestra música tradicional, en la misma época en que José María Arguedas me descubría, en los coliseos populares, la riqueza de la música andina. De esta manera la técnica europea y las vivencias propiamente nacionales constituyeron el marco de mi música y le dieron carácter “universal” desde los días de estudiante. Tuve suerte.

Compongo muy lentamente porque más que cada obra me interesa descifrar un lenguaje que ayuda a integrar y a definir nuestra propia identidad.

El acercamiento a nuestra poesía me llevó primero a componer sobre textos de Jorge Eduardo Eielson, que fueron tal vez las obras más europeas; luego de conocer a Sebastián Salazar Bondy compuse *Las cumbres* y también *Ifigenia en el mercado*, además de música incidental para todas sus obras de teatro. De José María Arguedas tomé los poemas quechuas en traducción castellana para una obra coral. También he escrito cuatro canciones sobre bellísimos textos de Javier Heraud.

José Malsio (Lima, 1925), después de estudiar en el Instituto Bach con Carlos Sánchez Málaga, viaja a los Estados Unidos y en la Eastman School of Music tuvo como profesores a Burril Phippips y Bernard Rogers. Posteriormente, en la Universidad de Yale le enseña Paul Hindemith y en Los Angeles, recibe clases particulares de Arnold Schönberg. A su regreso al Perú fue nombrado director asistente de La Orquesta Sinfónica Nacional y director del Conservatorio Nacional de Música.

Para orquesta escribió cinco obras: *Concerto grosso*, *Obertura sinfónica*, *Divertimento*, *Danza* y *Rondó concertante*; música de cámara: *Trío para violín, cello y piano* y *Quinteto para clarinete, corno, violín, cello y piano*. Otras composiciones son las *Cuatro Canciones* con texto de Totila Albert, poeta chileno, y para piano: *Cinco canciones y fuga*, *Sonata*, *Cuatro temperamentos*, *Tocatta*, *Preludio y tocatta* y *Entretien lyrique*.

La mayoría de las obras de Malsio fueron escritas en el período de once años que va de 1943 a 1954. Desde entonces, desgraciadamente, no ha vuelto a la creación musical, dedicándose a La dirección de orquesta, la docencia, etc. Su formación en los Estados Unidos dejó una indudable huella en su estilo musical y en la concepción de las estructuras sonoras. Posee imaginación para concebir melodías y hacer variaciones de ellas con un claro diseño en la forma elegida.

Dialogamos con él:

—¿Hasta qué punto su música tiene influencia de los compositores extranjeros? ¿Siente que sus obras son originales?

—Si, siento originalidad en mi música. Debussy propuso “pulveriser la musique” para lograr un color tonal más allá de lo instrumental, consiguiendo una perfecta conjunción de los tonos y el “intermedio” de su emisión tanto armónica como melódica y contrapuntística. En un primer lugar siempre perseguí una manera de variabilidad de las soluciones tonales, denominándola provisionalmente con el término de “polarización”, que no corresponde de ningún modo a un método de armonía o composición, cuanto sí a lo que es inherente a la naturaleza de las infinitas soluciones tonales que pueden observarse en la sucesión de lo denominado por Schönberg “armonías errantes” (“vagrant harmonies”). Dentro de este contexto la mayor influencia que puedan tener los compositores en general, sería la originalidad de sus formas más que los materiales temáticos empleados. Es así que un sencillo acorde de do mayor interviene en tal diversidad de modos en las obras musicales como lo percibimos sensiblemente desde el “organum” y a través de las diversas obras musicales de la historia.

— ¿Puede indicarnos si alguna vez ha utilizado el material folklórico?

—No soy consciente de lo que pueda haber del acervo folklórico en mis obras por lo cual me sería igualmente imposible negarlo.

— ¿Han tenido sus obras suficiente difusión?

—Considero que la difusión de mi obra es relativa.

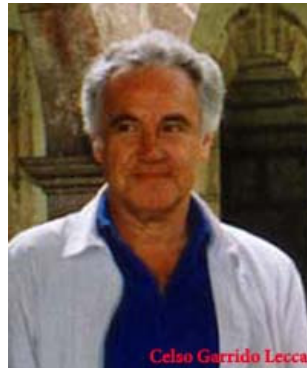
— Tienen sus obras alguna relación con las efectuadas por los escritores o pintores nacionales contemporáneos?

—No, en lo absoluto.

De las obras de José Malsio nos parecen las más logradas la *Danza* para orquesta, compuesta en 1948, que ostenta una intención muy especial al pretender crear un movimiento de estructuras sonoras

donde hay un permanente contraste contrapuntístico entre las maderas, los metales y las cuerdas; el *Quinteto* de 1955 consigue un hábil desarrollo de la “polarización” que no es otra cosa que un sistema de organización de la politonalidad (el uso de varios acordes distintos a la vez) y en este caso con los interesantes timbres de dos instrumentos de viento, dos de cuerda y uno de percusión; y la *Tocatta* para piano, por su complejidad técnica y su riqueza armónica.

Celso Garrido Lecca (Piura, 1926), estudió en Lima con Andrés Sas y Rodolfo Holzmann; posteriormente, en Chile, lo hace con Domingo Santa Cruz y Free Focke. Trabaja en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile como compositor y asesor musical llegando después a ser jefe del Departamento de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. De regreso al Perú ejerce la docencia en la Escuela Nacional de Música, siendo durante tres años Director de la misma.



Ha escrito cinco obras para orquesta: *Sinfonía en tres movimientos*, *Laúdes*, *Elegía a Machu Picchu*, *Retablos sinfónicos* y *Danzas populares andinas* (versión orquestal). La *Elegía a Machu Picchu* (1965) es una composición que sólo dura seis minutos y está inspirada en un poema de Martín Adén. Tiene un estilo expresionista y una sólida construcción formal a base de continuos e interesantes crescendos. Los *Retablos sinfónicos* recibieron el premio de la mejor obra sinfónica de 1983, otorgado por el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Dentro de la música de cámara destacan su *Cuarteto de cuerdas*, *Intihuatana* y *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo. Esta última creación está concebida como variaciones a las “gamas” o escalas musicales de las antaras nazcas que se encuentran en el Museo Antropológico de Lima. Igualmente escribió *Música para Teatro* (Quinteto de vientos), *Música para seis instrumentos y percusión* y *Divertimento para vientos*.

Dentro de lo sinfónico-coral realizó *El movimiento y el sueño* hace algunos años, y en 1984 la rehizo para dos narradores, coro mixto, orquesta, tres grupos de percusión y cinta magnética, con texto de Alejandro Romualdo. Hemos visto la compleja partitura de esta obra donde se narran simultáneamente dos actos heroicos: las odiseas espaciales de los cosmonautas soviéticos y norteamericanos y la guerrilla del Che Guevara en Bolivia y no dudamos en pensar que es otro ejemplo de la identidad de los estilos vanguardistas en la literatura de Romualdo y de la música de Garrido Lecca, consiguiendo la misma unidad que obtienen Heraud o Eielson con Iturriaga.

Un curioso experimento resulta la cantata para coro e instrumentos folklóricos *Donde nacen los cóndores* que pertenece más bien a la música popular y que tiene su origen en la música incidental de

la película *Kuntur Wachana* de Federico García. También Garrido Lecca hizo composiciones para ballet y teatro. Dentro de sus canciones mencionaremos *Academias del jardín* y *Canciones para voces y conjuntos instrumentales folklóricos*. Para piano escribió *Orden* y la *Pequeña suite peruana*.

—¿Influencias?, le preguntamos.

—Todos los compositores latinoamericanos han recibido influencias de los autores europeos en su formación técnica. Nadie es ajeno a influencias especialmente por compositores como Schönberg o Stravinsky, los pilares de este siglo.

—¿Siente que sus obras son originales?

—Creo que aún no hay una figura de relieve mundial en la música peruana como Vallejo o Vargas Llosa en la literatura. Yo creo que estamos en una etapa donde no se puede hablar de rasgos específicos argentinos o colombianos o peruanos en la música erudita sino más bien, en esta segunda mitad de siglo, hay una intención de busca de identidad, de una peculiaridad que podría definir como “latinoamericana” al emplear materiales populares (melodías, ritmos, timbres de instrumentos autóctonos, etc.).

— ¿Podría indicarnos si alguna vez ha utilizado el material folklórico?

—Si, obviamente. Mi preocupación ha sido permanente respecto a la utilización de ese material. He tenido dos enfoques que he empleado siempre: el primero, el uso de un material mucho más objetivo y trascendido que me lleva a un lenguaje musical atonal y utilización y búsqueda de los recursos de la música contemporánea. Puedo dar ejemplos como *Elegía a Machu Picchu*, *Intihuatana* y *Antaras*; el segundo, 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*.

Por otro lado, hice incursión en el terreno de la música popular como una experiencia importante y que me ha llevado a la composición de muchas canciones para voces e instrumentos populares y la producción de una obra de mayor dimensión como la cantata popular *Donde nacen los cóndores*. No me he sentido disminuido o acomplejado por el empleo de un material folklórico concreto tal como Picasso o Dalí incursionaron en lo utilitario o en la artesanía.

— ¿Han tenido sus obras suficiente difusión?

—No han tenido la difusión suficiente como creo que responderán la mayoría de los compositores peruanos. Yo he tenido la suerte, por estar fuera del Perú, de que casi toda mi obra esté grabada. Esto es un hecho paradójico. La difusión de las obras peruanas se hace cada vez más difícil por el deterioro de las instituciones musicales, especialmente de la Orquesta Sinfónica Nacional.

— ¿Tienen sus obras alguna relación con las efectuadas por los escritores o pintores nacionales contemporáneos?

—En relación a la pintura me siento identificado con Szyszlo, especialmente por la temática común que hemos empleado. Por motivos subjetivos admiro a Martín Adán pero no creo que tenga nada que ver mi lenguaje sonoro con el mundo intimista y torturado de este gran poeta nuestro.

Ya que Garrido Lecca menciona al pintor Szyszlo, vamos a citar a Mirko Lauer para ver lo que nos dice sobre él: “El proceso del no figurativismo, con sus elementos de búsqueda del abstraccionismo y reversión a un expresionismo de esencia figurativista a través de la Teoría de las Raíces, tiene su macrocosmos en la obra de Fernando de Szyszlo. Esta obra constituye una trayectoria evolutiva que comprende el cubismo, el abstraccionismo geométrico en su vertiente francesa, el expresionismo abstracto a la búsqueda de “raíces” y el expresionismo; casi un círculo completo de la figuración a la no figuración. . .” El centro de la búsqueda de Szyszlo se encuentra en la serie de cuadros que pinta durante toda la década del 60, fundamentalmente dedicados al trabajo con formas que buscan evocar

el universo de diseño preincaico en sus tensiones fundamentales, y cuyo correlato histórico es -incluso a partir de los títulos de los cuadros— la naturaleza obsesiva de las relaciones entre español e indio, entre dominador y dominado en el proceso cultural peruano. Títulos como *Cajamarca*, *Apu Inka Atawallpaman* o *Túpac Amaru* buscan ubicarse al centro de este conflicto, y sirven para recordarnos que entre nosotros la nostalgia de lo europeo limita con la tragedia de la conquista...”

Aquí hay que resaltar que esa búsqueda de “raíces” del pintor en la década del 60, es a la que se refiere Garrido Lecca cuando dice “me siento identificado con Szyszlo”, ya que sus obras *Elegía a Machu Picchu* (1965), *Intihuatana* (1967), y *Antaras* (1969) son de esa misma década.

Y tal como en Europa, donde en el siglo XX tenemos la existencia simultánea de compositores románticos, impresionistas, expresionistas, dodecafónicos y puntillistas, en el Perú encontramos el caso de autores en esta época que no abandonan la tonalidad en la mayoría de sus obras como son Rosa Alarco, Jaime Díaz Orihuela, José Belaunde Moreyra, Alejandro Bisetti o Armando Guevara Ochoa. Hemos elegido a este último para hablar de su obra por ser el más representativo de la escuela tonal.

Armando Guevara Ochoa nació en el Cuzco en 1927. Es compositor, violinista y director de orquesta. Quizás es el autor que más ha divulgado su obra por el mundo, ya que sus actuaciones en Nueva York, Londres, Madrid, París, Moscú, Pekín, Caracas y México así lo confirman. Realizó sus estudios con Roberto Ojeda, Bronislaw Mitman, Pablo Chávez Aguilar y Rodolfo Holzmán y posteriormente en los Estados Unidos y en Europa. El mismo ha declarado que ha compuesto 34 obras sinfónicas y más de 400 piezas musicales de cámara, arreglos de su colección folklórica, marchas militares, etc. La mayoría de estas obras desgraciadamente son desconocidas tanto por el público como por la crítica especializada.



Armando Guevara Ochoa

Nosotros hemos tenido oportunidad de escuchar *Cuatro estampas peruanas* (para orquesta de cuerdas; existiendo también para cuarteto de cuerdas y conjunto de instrumentos de viento), *Concierto para violín y orquesta*, *Koricancha*, *Danza peruana No. 1*, *Yaraví y huayno*, *Recuerdos limeños*, *Tragedia del Cuzco*, *El drama del Ande*, *Lima de antaño*, *Feria andina*, *Sinfonía Los Andes* (al gran Mariscal Ramón Castilla), *Kukuli* y *Harawí* todas ellas escritas para orquesta, siendo las dos últimas citadas, dos suites extraídas de la música de fondo de las películas de mismo nombre. Dentro de su música de cámara conocemos para violín y piano: *Lamento andino*, *Huayno*, *La puna* y *Danza peruana*; las canciones *María Angola* (para soprano, coro y piano), *Acomayo*, *Un recuerdo y un vals* y *Cuatro Canciones* (de las cuales existe un arreglo para voz y orquesta). También hizo Guevara Ochoa obras corales, piezas para violín solo y para piano.

No cabe duda que el compositor cuzqueño ha logrado un estilo personal. Su empleo sistemático de melodías populares o la elaboración de temas propios con carácter folklórico está presente en todas sus obras. La armonización no abandona nunca la tonalidad pero no desdeña la utilización impresionista de acordes de novena, undécima y de décimotercera y llega incluso, en contadas ocasiones, a la politonalidad. Su instrumentación no es conservadora y hace uso de frecuentes “solos” de instrumentos de metal como la trompeta.

El indigenismo de Guevara Ochoa es la culminación de la escuela de T. Valcárcel, R. Carpio y Sánchez Málaga que estudiamos en el periodo entre guerras. Es por ello, el único autor sinfónico de esta tercera época que permanece fiel al uso de la temática popular. Como ya vimos en el caso de Iturriaga y de Garrido Lecca, la aproximación de éstos al folklore es completamente diferente por lo avanzado del lenguaje musical y por la distinta manera de estilizar.

Guevara Ochoa, como González Gamarra, recrea o inventa sus ambientes andinos o costeños. No es el caso de su maestro Ojeda y otros autores cuzqueños que permanecen fieles a las fuentes populares. Guevara Ochoa sabe construir las formas de la música erudita pero tiene una actitud muy honesta al mantener su estilo conservador y no pretende revestir sus obras con las nuevas técnicas vanguardistas (atonalidad, dodecafonismo, puntillismo, formas abiertas, etc.).

— ¿Hasta qué punto —le interrogamos— su música tiene influencias de los compositores europeos? ¿Siente que sus obras son originales?

—Mi música tiene influencias europeas, sobre todo en un principio, cuando la búsqueda comenzaba para mí con el uso de las técnicas de composición, hasta tratar de encontrar un idioma propio e inconfundible. En mi caso, las influencias de Bach y Beethoven fueron decisivas, porque en ellos encontré la grandiosidad de su arquitectura musical, comparada con la grandiosidad de la arquitectura de nuestros antepasados, los maestros inigualables de la piedra, que hasta hoy son enigmas de la humanidad. Por ejemplo, la solidez contrapuntística de Bach, es como un muro inca... eso me inspiró para que mi música sea fuertemente contrapuntística.

Luego la influencia de Dvorak y Bartok plasmó mi lenguaje politonal que es el que más se ajusta a la música andina, con el fin de elevar esta música a un nivel universal. Me interesa esencialmente el desarrollo, que ha sido el talón de Aquiles de nuestra música andina ya que algunos maestros europeos sólo modularon el mismo tema sin hallar un desarrollo.

— ¿Con qué criterio ha utilizado la música tradicional peruana?

—Yo creo que después de mucha búsqueda siempre me he inspirado en todos los cantares y danzas que se encuentran en el paisaje del Ande y del Altiplano. Me interesaron los temas cortos y principalmente el huayno que es lo más auténtico y nuestro. Creo, como el poeta y periodista Hernán Velarde, que el huayno es una filosofía que simboliza la manera de amar, vivir y morir a través de esa música.

Mi criterio ha sido el tratar de elevar los cantares populares, y los de mi propia inspiración, a un plano universal en forma de canciones, cantatas, partitas, poemas sinfónicos, conciertos, sinfonías, cuartetos, etc., de modo que puedan ser interpretados por solistas y orquestas de cualquier parte del mundo.

— **¿Han tenido sus obras suficiente difusión?**

—En la modestia de mis recursos personales, yo diría que si...con mucho sudor y lágrimas, hemos llevado estas obras por los tres continentes.

— **¿Tienen sus obras alguna relación con las efectuadas por los escritores o pintores nacionales con temporáneos?**

—Si, absolutamente. En lo literario, con José María Arguedas, por su profundo amor al Ande. En lo poético, con el gran poeta cuzqueño Luis Nieto y en lo pictórico, con los cuzqueños de antaño como Diego Quispe Tito o González Gamarra, y actualmente con el pintor y muralista Juan Bravo.

Francisco Pulgar Vidal (Huánuco, 1929), es compositor, músico, musicólogo y abogado. Tuvo por maestros en Lima a Mariano Béjar Pacheco (violín), Gustavo Leguía (piano) y Andrés Sas (armonía y contrapunto) y en Bogotá a Roberto Pineda Duque (fuga y técnica dodecafónica). De regreso al país se graduó de profesor de música en el Conservatorio Nacional, donde además ejerció la docencia. Pulgar Vidal es igualmente egresado de la Universidad de San Marcos, donde hizo un doctorado en arte y literatura, además del de derecho. Ha escrito un texto escolar de música que se usa actualmente en los centros de secundaria donde se le da mucha importancia al folklore y a los trumentos autóctonos, haciéndose referencia a los compositores eruditos y populares.

Entre sus obras orquestales existen dos para orquesta de cuerdas tituladas *Suite mística* y *Taki No. 1*, siendo esta última una instrumentación de cinco piezas pianísticas. Su creación más sigricativa es *Chulpas* (Sinfonía No. 1), donde se utilizan esencialmente los ritmos andinos dándoles un indudable vigor. Después de esta composición que oscila entre lo atonal y lo politonal, Pulgar Vidal ha escrito *Suite No. 5* (cuerdas) y *Barroco criollo* (Sinfonía No. 2) que se inscribe dentro de un neoclasicismo inspirado en los maestros de la colonia.

. Otra obra importante de Pulgar Vidal es la cantata *Apu Inqa* para soprano, recitador, coro y orquesta de 18 secciones, con texto traducido de la elegía en quechua *Apu Inqa Atahuallpoman*. Sus composiciones corales velan una especial habilidad para el tratamiento de las voces a capella como lo evidencian los *Tres poemas líricos* y *Los Jircas*, sobre tres cumbres que se alzan alrededor de la ciudad de Huánuco y que inspiraron el cuento *Las tres Jircas* de López Albújar. Las voces cantan apoyándose en vocales con un intenso contrapunto y haciendo uso de glisados cromáticos, saltos con apoyaturas, trémolos y variados polirritmos.

En su música de cámara encontramos tres *Cuartetos de Cuerdas* y *Detenimientos* para violín y piano, también llamada *Sonata en seis* y *Variaciones para oboe y piano*. Hizo canciones con textos de R. Tagore (*El jardinero*), Demetrio Quiroz Malca y Mario Florián (*Elegía y fábula de flor*) y César Vallejo (*Vallejiana No. 1*). Para piano escribió *Tres movimientos obstinados*, *Takt No. 1*, *Sonata*, *Paco Yunque*, *Tres piezas*, dos *Sonatinas*, *Pases* (con cajón opcional), *Marinera* y *Torrejoniana*.

—¿Hasta qué punto su música tiene influencias de los compositores europeos? ¿Siente que sus obras son originales?

—Creo que la obra de un compositor refleja el contexto social y artístico en que se mueve y de donde pueden proceder las influencias más o menos identificables. Por otro lado, pienso que la creación europea actual ha comenzado a perder interés como lenguaje, para una gran parte de los compositores americanos que buscan una legítima autenticidad y que cuentan con una trayectoria artística propia de milenios, como es el caso del Perú. Me parece que las influencias o las interinfluencias hay que buscarlas más cerca, dentro de nuestro continente, esto es el mundo sonoro procedente de México, Brasil, Argentina, Cuba, Estados Unidos, etc.

En cuanto a la originalidad de mis obras, eso lo dirán los críticos. En todo caso, he tratado siempre de expresarme lo más personalmente posible y al mismo tiempo identificarme, desde mi visión individual, con el alma y el sentir peruanos.

— ¿Puede indicarme si alguna vez ha utilizado material folklórico? ¿Y con qué criterio?

—En alguna de mis obras he empleado motivos melódicos de nuestro folklore. El criterio ha sido el de adaptarlos a mi modo personal de componer, especialmente en algunas piezas instrumentales cortas y también en algunas vocales. En las obras mayores no he usado el folklore, ni tampoco “citas”; más bien he tratado de realizar una compenetración expresiva con su aspecto rítmico, que es el elemento que más se fusiona con mi propio lenguaje.

— ¿Han tenido sus obras suficiente difusión?

— Dentro de lo precario de nuestro panorama de difusión directa, puedo decir que sí han tenido alguna difusión, pero creo que falta mucho por hacer en este campo, no solamente en lo que atañe a mi obra, sino a la de otros compositores. Es oportuno decir que la falta de coros profesionales y de orquestas sinfónicas reglamentarias en el país, ha condenado a muerte la producción nacional, con impredecibles consecuencias.

— ¿Tienen sus obras alguna relación con las efectuadas por los escritores o pintores nacionales contemporáneos?

—He empleado algunos textos de Vallejo, Arguedas, Florián. Quiroz Malca, así como de poetas anónimos quechuas, en varias canciones y en mi cantata *Apu Inqa*. Puedo agregar, como simple observador de este fenómeno, que en general existe un absoluto desconocimiento tripartito entre literatos, plásticos y músicos actuales. ¿Será esto falta de interés intelectual o una consecuencia del subdesarrollo?

César Bolaños (Lima, 1931), estudió en el Conservatorio Nacional de Música, con Andrés Sas y en Nueva York en el Institute of Electronic Technology; posteriormente, en Buenos Aires, fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella y permanece allí varios años dedicado a la música electrónica. De regreso a Lima, se interesa por la investigación musicológica en el Instituto Nacional de Cultura.

Ha escrito, para orquesta, *Ensayo 1956*; para cuerdas, *Homenaje al Cerro San Cosme*; *Cantata Solar* con coro, solistas y cinta magnética y *Ñaca huasu* (“A los que mueren luchando por sus ideales”) con texto del diario del Che Guevara, para 21 instrumentistas y un recitante con amplificación microfónica. Con motivo de su estreno en Lima, escribimos en 1971 el siguiente comentario en la revista Oiga: “La escritura de esta obra no es convencional, es decir, casi no usa las claves, los pentagramas, las notas y los valores establecidos; en lugar de ello, utiliza grafismos, que son la expresión ideal de la música aleatoria. El autor elabora un minucioso plan de intervenciones tímbricas y de intensidades dinámicas

para la improvisación de los ejecutantes. Además introduce valores luminosos ya que en la parte central de la composición se alternan los sonidos y el texto con la iluminación progresiva con linternas desde la más profunda oscuridad”

En su música de cámara encontramos *Cuarteto para flauta, clarinete, violín y violoncelo*, *Solo para flauta*, *Variaciones para contralto, flauta, clarinete, clarinete bajo, contrabajo y percusión* (texto de César Vallejo), *Divertimentos 1, I y III* (para diversas combinaciones de instrumentos), *1—10—AIFG/Mn—1* para flauta, violín, acordeón, dos percusionistas y tres recitantes (textos diversos), *Esepeco 1* para piano y un recitante-mimo-actor, *Improvisación I y II* para percusión, piano y antaras y *Pucayaku* para percusión y piano.

Para piano sólo hizo *Nocturno* y *Cuentos Nos. 1, 2 y 3*; también existen unas *Variaciones para dos pianos*. Una sola obra para coro: *Immanispatak*. Para cinta magnetofónica e instrumentos: *Interpolaciones* (con guitarra electrónica), *Flexum* (con vientos, cuerda y percusión) y *Esepeco II* (con piano y dos ejecutantes). Cinta sin instrumentos: *Intensidad y altura* (basada en el poema homónimo de C. Vallejo), *El ombú* y *Espacios 1, II y III* (estas últimas, cuatro obras para danza).

Las obras escénicas más importantes de César Bolaños son *Alfa-Omega* para dos recitadores, coro mixto teatral, guitarra eléctrica, contrabajo, dos percusiones, dos bailarines, cinta magnetofónica, proyecciones, luces y amplificación microfónica, basada en textos bíblicos. Esta obra estrenada en Buenos Aires en 1967, dirigida por Mariano Etkin, no ha sido montada en Lima y únicamente se conoce la partitura y la grabación; la otra es *1—10—AIFG/Rbt—1* para tres recitantes, corno, trombón, guitarra eléctrica, dos percusionistas, dos operadores de cabina (panel de luces, teclado de luces y seis radios), nueve proyectores de diapositivas sincronizados por sistema automático, cinta y amplificación microfónica.

Como musicólogo es autor del *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, proyecto elaborado con la colaboración de Fernando García y Alida Salazar, editado por el INC. Permanecen aún inéditas *Flautas de Pan arqueológicas andinas y las antaras nazcas* e *Instrumentos musicales prehispánicos de Ecuador y Perú*.

César Bolaños contesta a nuestro cuestionario juntando las dos primeras preguntas relativas a la influencia de los compositores europeos, la originalidad y el empleo del folklore.

—Si un compositor recurre al folklore en cualquiera de sus formas (rítmos, melodías o instrumentos aborígenes), imprime a su obra una identidad que la ata a la fuerte personalidad del mismo. Eso obliga a seguir una dinámica, a la cual el compositor sólo logra revestir con el lenguaje tradicional o moderno.

En mis obras una demostración de este uso es la pieza para piano *Huaquero* y la obra coral *Immanispatak*. Aquí empleo en forma textual unas dos o tres melodías recogidas por el padre Lira donde la armonía y estructura son mi trabajo creativo. En cambio, en la *Danza mestiza* no hay una intención premeditada de usar esos elementos rítmicos o melódicos, sino simplemente sugerir lo que el título indica.

Sin embargo, gran parte de mi obra no tiene la intención de recurrir a fuentes textuales de folklore nacional sino expresar el ambiente social en que uno vive, del cual es imposible eximirse, lo que impide además hacer arte por el arte. Por eso mismo, yo no puedo juzgar los resultados de mi obra. Por otra parte, los elementos técnicos que utilizo (instrumentos tradicionales con/o sin amplificación, sintetizadores, computadoras, medios electro-acústicos, luces, textos proyectados o movimientos kinéticos) lo mismo que el lenguaje que organiza todos estos elementos, llamado composición, me sirven para expresar musicalmente mis ideas.

— ¿Su obra se ha difundido?

En general, hay poca difusión de las obras peruanas acentuándose más esto en unos autores que en otros.

— ¿Su obra tiene vinculación con la efectuada por los escritores o los plásticos peruanos?

—Existen autores cuyos puntos de vista coinciden con el mio, como es el caso de algunos escritores.

Edgar Valcárcel (Puno, 1932), estudió en el Conservatorio Nacional de Lima siendo sus principales maestros Andrés Sas (composición) e Inés Pauta (piano). Después viajé a Nueva York e hizo un postgrado en el Hunter College con Donald Lybbert y en el Instituto Di Tella. En Buenos Aires siguió cursos con Ginastera, Copland, Messiaen, etc. Nuevamente becado en los Estados Unidos, estudió música electrónica en la Universidad de Columbia y de regreso al Perú fue varios años director de la Escuela Nacional de Música.

Edgar Valcárcel es, con Armando Guevara Ochoa, el compositor más prolífico de este periodo. Tenemos conocimiento de más de 50 obras suyas, que en su mayoría han sido estrenadas en las principales capitales de nuestro continente. Es sobrino de Theodoro Valcárcel y dentro de un lenguaje musical más avanzado, ha tenido su misma preocupación en el sentido de expresar en sus composiciones las melodías y ritmos folklóricos de Puno. Como no podemos mencionarias en su totalidad, vamos a citar las más representativas.

Para orquesta escribió *Queñuas* (estudio sinfónico), *Aleaciones* (con uso de charango o mandolina), *Checcn II*, *Karabotasat Cutintapata* (con piano y percusión amplificadas), *Antimemorias II* e *Integración* (Hanac Pacha), que obtuvo el Primer Premio Inocente Carreño en Caracas en 1981. La obra *Checcán II*, estrenada por la O.S.N. en 1967 por Luis Herrera de la Fuente, pertenece a una serie de composiciones con ese mismo nombre, que en idioma mochica significa amor y corresponde también a la serie de huacos eróticos de esa misma cultura. El compositor usa grupetos cromáticos tocados a gran velocidad, glisandos ascendentes y descendentes, armónicos en las cuerdas, con un predominio constante de los metales en la instrumentación. Escuchando esta dura y violenta visión del arte mochica hemos recordado a Sabogal cuando describe el paisaje peruano: ...“una asombrosa estructura física, exuberante, fantástica, de ensueño. Es un mundo de gigantescas cumbres vertebradas de polo a polo de la tierra, con llanuras selváticas feraces, inmensas, serpenteadas por los ríos más caudalosos del orbe; con praderas y valladas risueñas; con tajos abismales y abruptas peñoleras de roca. Extensas planicies elevadas sobre los contrafuertes de las cordilleras, con lagos como mares junto a las nubes. Cataratas aterradoras, llanuras áridas y aspidentadas, de extensiones increíbles donde no llueve; junto a los mares occidentales del sur. Nieves eternas en extensos mantos polares y en los picos inaccesibles de las montañas. Volcanes apagados y en plena actividad, pavorosos en la solemne serenidad de la monumental estructura de esta grandiosa naturajeza. Climas de todo el universo la vida animal sorprendente, con criaturas extrañas, con aves de maravilloso plumaje...” Estos contrastes de la naturaleza, unidos por una constante sensualidad, se sienten en *Checcin II*, una de las mejores obras orquestales de este periodo, al lado de la *Suite* de Iturriaga, la *Elegía a Machu Picchu* de Garrido Lecca y *Chulpas* de Pulgar Vidal.

Para orquesta y solista escribió Edgar Valcárcel: *Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas*, *Concierto para piano y orquesta*, *Responso a un Kambotas* para soprano, dos narradores y orquesta y *Concierto para guitarra y orquesta*. Entre sus obras corales: *Misa para coro mixto, coro de niños y orquesta*, *Cantata para La noche inmensa*, *Canto cora la Túpac Arnaru I y II*(texto de Alejandro Romualdo) y *Coral a Pedro Vilca Apaza*.

En la música de cámara hay dos cuartetos de cuerdas, *Espectros 1, II y III*, *Checcán I y III*, *Hiwaña Uru* (in memorian Andrés Sas), *Homenaje a Ives*, *Tres al alba*, *Antimemorias 1 para 13 instrumentos*, *Flor de*

Salcayo I para piano y cinta magnética y *Homenaje a Stravinsky* (dos pianos y percusión). Para piano solo: *Variaciones a un coral indio*, *Sonatas I y II*, *Dicotomías I y II*. También ha compuesto canciones, obras corales y electrónicas.

**—¿Hasta qué punto —le decimos— su música tiene influencias de los compositores europeos?
¿Siente que sus obras son originales?**

—Son originales como expresión de mis propias vivencias, mas no en los recursos técnicos, ya que, por mi formación académica, he asimilado técnicas y experiencias culturales diversas que en alguna forma, enriqueciendo mi lenguaje, dejaron huella. Como músico me siento entroncado con lo que Alberto Ginastera llamaba “la gran tradición” e identificado, al mismo tiempo, con las raíces altiplánicas.

— ¿Con qué criterio ha utilizado la música tradicional peruana?

—Por la vía del análisis y de las vivencias cotidianas. En el primer caso como material armónico, melódico o tímbrico de trabajo, base sonora más bien estructural y no meramente decorativa. En el segundo, volviendo hacia la experiencia interior y al conocimiento más profundo de las fuentes originales a través del conocimiento de la lengua aymara, lengua que, lamentablemente, no aprendiera de mi madre durante mi niñez.

— ¿Han tenido sus obras suficiente difusión?

—Un compositor, a diferencia de otros artistas, tiene inevitablemente limitadas las posibilidades de difusión. Proporcionalmente, en mi caso en los últimos años, el balance señala un mayor número de ejecuciones (estrenos y reposiciones) en el extranjero.

—¿Tienen sus obras alguna relación con las efectuadas por los escritores o pintores nacionales contemporáneos?

—Principalmente con los escritores peruanos y, desde luego, en un mayor grado con la poesía puneña. La pintura aún no ha tenido mayor influencia y significación para mi trabajo musical, excepto la contemporánea en la que encuentro ricas posibilidades de relación para mis futuras obras electrónicas.

En este periodo 1940-1967, hay otros compositores que debemos mencionar como Raoul de Verneuil, que se formó en París y regresó al Perú en 1940, ofreciendo un concierto con sus creaciones que fue duramente criticado, especialmente por Carlos Raygada. Entre sus obras existen un *Cuarteto de cuerdas*, un *Quinteto de vientos*, *Concierto para piano y orquesta*, *Leyenda inca* para voz y ocho instrumentos, *Danza peruana* para orquesta, *La boa* (Danza 3) para piano, etc. Es muy interesante recordar su afición a reunirse en los cafés de Lima y París con pintores y escritores. Era un entusiasta defensor de Schönberg y de la dodecafonía. En sus últimos años residió en Suiza, donde se estrenaron varias de sus partituras.

Rosa Alarco (Lima, 1913-1980) continuó la trayectoria folklórica de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, dedicándose esencialmente a efectuar arreglos de melodías populares, a pesar de haber estudiado con Andrés Sas y Rodolfo Holzmann y haber escrito composiciones de armonía avanzada como su *Trío para clarinete, viola y cello* o su *Pequeña suite* y *Fuga a dos voces* para piano. Sus arreglos para coro mixto son quizás lo más logrado de su labor como *Amor ladrón*, *La jarra de oro* y *Lámpara maravillosa*. Su línea política se refleja en obras poco conocidas como *Canto a Túpac Amaru* (segunda versión, texto de Reynal do Naranjo) y *Palabras de guerrillero* (coro hablado con texto de Javier Heraud). Como musicóloga destacada, escribió *Los negritos de Huánuco*, *Alfonso de Silva* y *Cancionero de los mineros de Cerro de Pasco*.

También debemos citar a **Jaime Díaz Orihuela**, autor de la célebre *Rapsodia arequipeña* para piano y orquesta, y otras creaciones para orquesta, música de cámara, canciones y piano solo; a **Luis Iturrizaga**, quien reside en Berlín desde 1958 y del que se conocen sus *Piezas para orquesta*,

estrenadas por la O.S.N. Sabemos que tiene intensa actividad en Europa, habiéndose editado y ejecutado algunos de sus trabajos. Dentro de los compositores que son directores de orquesta mencionaremos a **Armando Sánchez Málaga**, que tiene en su haber *Allegro* para orquesta, *Preludio y fuga* para trio de cuerdas, *Madrigales* para coro y *Danzas y canciones populares* para piano; a **José Belaunde Moreyra**, que hizo *Cuatro minués para orquesta* y *Valses* para piano; a **Leopoldo La Rosa**, introductor en Lima de la música aleatoria como lo demuestran sus obras *Música 1960 No. 1*, *Rosamanyá 1, 2 y 3*, *Música 1964*. También debemos decir que ha estrenado la mayoría de las composiciones de autores peruanos, latinoamericanos y europeos de vanguardia, siendo el primero que se atrevió a ejecutar con la O.S.N. *la Consagración de la primavera* de Stravinsky.

Olga Pozzi Escot es actualmente ciudadana americana aunque nació en Lima en 1931. Es compositora vanguardista en la línea aleatoria-puntillista con *Sands 1* para orquesta, *Lamentos* para soprano y conjunto de cámara, *Cristos* para conjunto de cámara, *Visiones*, *Sands II* y *Ainu* para cuatro grupos vocales. Escribió con su esposo Robert Cogan un importante libro titulado *La naturaleza del sonido*, que ha sido muy bien acogido por la crítica internacional.

Luis Antonio Meza es compositor, pianista, director de orquesta, abogado y periodista. Entre sus creaciones citaremos *Obertura sobre un tema popular* para orquesta, *Concertino* para cuerdas, *Quinteto para cuerdas y piano*, *Hermoso fuego* para voz y guitarra (texto de Manuel Moreno Jimeno), *Sonata Triste y tondero* y *Preludio y danza* para piano.

Dos compositores autodidactos son **Manuel Rivera Vera** autor de *Contrastes* y *Apocalipsis* para orquesta, *Espejos* para cuerdas, y música de cámara, canciones y piano solo; y **Alejandro Bisetti** que ha compuesto esencialmente para piano como seis *Preludios*, tres *Estudios*, cuatro *Nocturnos*, etc., Y también canciones, obras corales y un *Trio* para voz, cello y piano.

(la siguiente entrevista con Enrique Pinilla fue realizada por Enrique Iturriaga)

Enrique Pinilla (Lima, 1927) estudió en Lima con Carlos Sánchez Málaga, Andrés Sas y Rodolfo Holzmann; en Alemania con Boris Blacher y en EE.UU, con Ussachevsky y Alcides Lanza.



Es un compositor que desde muy joven se expresó con sentido lúdico y total libertad. No obstante su estudio de las técnicas tradicionales y especialmente de sus variantes contemporáneas, incluyendo la electrónica, no se hipotecó a ninguna de ellas en particular. Tal vez ha tenido un mayor acercamiento a la dodecafonía. Por otra parte el interés que siempre manifestó por la música autóctona le llevó a utilizar alguno de sus elementos, pero en general desprendidos de su contexto social o histórico, sin connotaciones ubicables. Se podría decir que su intención ha sido, en este aspecto, la pura estructuración de sus características sonoras.

Pinilla se ha expresado también con otros medios artísticos: el cine, la televisión y la literatura. Ha producido cortometrajes, videos y ha escrito cuentos, salpicados de humor, y dos novelas. También ha incursionado en la investigación musicológica con varios trabajos.

El catálogo de sus obras musicales es relativamente corto, lo que posiblemente se ha debido a la diversificación creativa que hemos anotado; sin embargo incluye un buen número de distintos géneros como composiciones para piano, para voz, para conjunto de cámara y para orquesta, y también partituras para ballet, teatro y cine. De su repertorio podemos citar *Cuatro piezas para orquesta*, *Variaciones sobre un tema pentafónico*, *Cinco piezas para percusión*, canciones sobre textos de diversos poetas y un *Estudio sobre el ritmo de la marinera*, para piano. Destaca entre sus composiciones la obra para orquesta *Evoluciones I*, que es sin duda la más importante por su imaginativa factura orquestal y porque en ella alcanza una mayor intensidad expresiva que frente a sus anteriores composiciones, denotando madurez en su estilo personal.

—¿Influencias?, preguntamos.

— Las primeras influencias que yo he sentido en mi adolescencia fueron diversas y no precisamente musicales. Me fascinaba la poesía de Xavier Abril y las novelas de Joyce. También me atraía el cine, el teatro y el ballet. Con Szyszlo, Eielson, Bresciani, Sologuren y Sebastián Salazar Bondy organizábamos sesiones surrealistas y expresionistas en mi casa, utilizando diversos medios audiovisuales. Cuando estudié composición con Sas, practiqué el impresionismo y la politonalidad; con Holzmann, me inicié tímidamente en la atonalidad. Posteriormente en Berlín, con Blacher, seguí su “sistema de metro variable” y también debo reconocer que mi contacto con la música electrónica en la Universidad de Columbia, influyó en mi concepción de la creación musical.

— ¿Originalidad?

—Desde la Introducción de *La música en el siglo XX* vengo sosteniendo que es un error buscar la originalidad per se.

—¿Utilización de melodías y ritmos populares?

—En Europa descubrí la extraordinaria música tradicional del Perú en grabaciones y discos que escuché en el Museo del Hombre. Ahí compré *La musique des Incas* de los D'Harcourt, libro que analicé con mucha atención.

Siempre usé melodías y ritmos populares en mis obras como lo demuestran mi *Estudio sobre el ritmo de la marinera*, el *Festejo* o la *Suite peruana*. En otras obras también hay elementos rítmicos populares como en *Evoluciones I* o en las *Cinco piezas para percusión*.

— ¿Difusión?

—Casi todas mis obras se han tocado en conciertos una o dos veces. Otras se han grabado en discos y se han difundido alguna vez por la radio. Sólo tengo editadas dos composiciones.

—¿Relación con otras artes?

—Me siento plenamente identificado con escritores peruanos de diversas épocas y por ello hice composiciones con textos de Eguren, Abril, Westphalen, Vallejo, Martín Adn, Chariarse y Sologuren.

Circomper.