




Marco Sadiel Cuentas Peralta (Lima, 1973)



Es Bachiller en composición por la Universidad Nacional de Música del Perú y Magister en gestión cultural por la Universidad de Piura. Ha escrito múltiples obras de cámara, sinfónicas, escénicas y electrónicas, entre las cuales destacan *Cadenza*, *introducción*, *Allegro* (Mención Honrosa en el Concurso de Composición Orquestal del Conservatorio Nacional de Música 2006) y *Via de la Croce* (Mención honrosa en el concurso de Composición Coral de la Asociación Peruano China y el Conservatorio Nacional de Música 2007). También es autor de la ópera de cámara *Post Mortem* (2012) y del musical *El vigilante enmascarado* (2013), ambos con libreto de Maritza Núñez, y del *Concierto para violín y orquesta* (2014). El Ministerio de Cultura del Perú le comisionó *Tinkuy* (2015), primer cancionero multilingüe del Perú, basado en cantos tradicionales peruanos, *Cuatro Cantos Amazónicos* (2017) y *Cuatro Cantos Andinos* (2018). En el 2022 presentó su *Misa Quechua* estrenada por el Coro Nacional de Niños del Perú. Ha sido docente en la Universidad Científica del Sur y la PUCP. Actualmente enseña en la UPC y trabaja en el Ministerio de Educación del Perú. Es creador y director del festival de música peruana contemporánea *Musicantes* desde septiembre de 2023. Sus obras son publicadas por Cayambis Music Press.

Tendencias estilísticas en los compositores de la Generación 2000 en el Perú

Stylistic trends in the composers of the 2000 Generation in Peru

Sadiel Cuentas
Ministerio de Educación
Lima, Perú
sadielcuentas@yahoo.com
 <https://orcid.org/0009-0007-6855-3620>

Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 10 de octubre

Resumen

Este texto ofrece un análisis de las tendencias de estilo en los compositores de la Generación 2000 en el Perú, destacando la diversidad y coexistencia de estilos de composición. Se presentan dos ejes principales: el primero abarca desde la música convencional hasta la experimental, y el segundo varía desde la música nacionalista hasta la cosmopolita. De éstos, emergen cuatro categorías: folklorismo modernista, nacionalismo vanguardista, cosmopolitismo y experimentalismo. Estas no son entendidas como movimientos formales, sino como tendencias y enfoques que han surgido de manera no coordinada en el Perú. Se incluyen ejemplos de obras y compositores que representan estas categorías.

Palabras clave

Compositores; Perú; estilos; Generación 2000

Abstract

This text offers an analysis of the stylistic trends among composers of the 2000 Generation in Peru, highlighting the diversity and coexistence of compositional styles. Two main axes are presented: the first spans from conventional to experimental music, and the second ranges from nationalist to cosmopolitan music. From these axes, four categories emerge: Modernist Folklorism, Vanguard Nationalism, Cosmopolitanism and Experimentalism. These are not understood as formal movements, but rather as tendencies and approaches that have arisen in an uncoordinated manner in Peru. Examples of works and composers representing these categories are included.

Keywords

Composers; Peru; Styles; 2000 Generation



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Introducción

Los estilos en la música no solamente son útiles para explorar las características de la producción de un compositor o un grupo de compositores. Son también una ventana hacia el pensamiento de un artista. Los estilos, al margen de si su adopción es consciente o no, revelan detalles sobre la psiquis del compositor y su forma de ver el mundo.

Los compositores peruanos, formados en la tradición de la música clásica europea, han sido influidos por movimientos culturales como el modernismo y el postmodernismo, desde la aparición de la llamada Generación del 50 en la escena local. La confluencia de estos movimientos con influencias culturales propias lleva a los compositores a tomar decisiones respecto de la estética que desarrollan en su trabajo creativo. En este artículo se plantea una categorización de cuatro tendencias identificadas, y se describe de manera breve cómo estas tendencias se manifiestan en composiciones específicas de creadores que iniciaron sus carreras en la primera década del siglo XXI.

Definiciones

Se llama “estilo” al conjunto de características de una obra musical o conjunto de obras que pueden definir la producción de un compositor. Estas características pueden ser particulares y distintivas de un creador específico, o pueden ser parte de un lenguaje común compartido con otros compositores. El estilo es importante porque le da a la obra una identidad y personalidad propias, así como también puede ser un medio de expresión de posturas ideológicas relacionadas a la identidad, la sociedad y la política.

Roger B. Dannenberg dice acerca del estilo en la música: “En general, ‘estilo’ significa una cualidad, forma o tipo distintivo. Una definición más específica que ciertamente se aplica a la música es ‘una manera o técnica particular mediante la cual algo se hace, se crea o se interpreta’” (Merriam-Webster, 2007, como se citó en Dannenberg, 2010).

Leonard B. Meyer dice en *Style and music: theory, history, and ideology* que “El estilo es una replicación de patrones, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones hechas dentro de un conjunto de restricciones” (Meyer, 1989). En esta cita, Meyer propone que el estilo es una consecuencia de un conjunto de decisiones tomadas durante un proceso creativo. Éstas obedecerían a factores culturales e ideológicos.

Un estilo puede manifestarse en el uso de técnicas de composición, formas musicales, uso de instrumentos y otros elementos que distinguen o hacen semejantes las creaciones de los compositores. En la medida en que ellos trabajan inmersos en un contexto cultural común, pueden compartir características en sus estilos. El estilo de una comunidad de compositores, influido por la historia cultural de su entorno, reflejan en mayor o menor medida las tensiones propias de su sociedad; en el estilo de un compositor suelen manifestarse posiciones respecto de la identidad, la herencia y procesos relacionados al colonialismo cultural. Además, el estilo de un compositor varía en el tiempo, e incluso un mismo compositor presenta diferencias estilísticas en obras compuestas dentro de un mismo periodo.

Por ese motivo, este artículo analiza los estilos presentados en obras específicas, sin que esto obligatoriamente represente el estilo de un compositor durante toda una etapa.

El término “música contemporánea” es usado en este artículo en referencia a composiciones escritas durante el siglo XXI por compositores formados dentro de la tradición de la música clásica europea. Si bien en el Perú esta tradición se encuentra presente desde el virreinato, la creación de la carrera de composición en el Conservatorio Nacional de Música (ahora Universidad Nacional de Música) en 1946 marca un hito importante en cuanto supone el uso de técnicas modernas de composición en el entorno peruano (Petrozzi, 2009). Todos los compositores discutidos en este artículo han sido estudiantes, en algún momento, de la primera generación de compositores formados en el Conservatorio Nacional de Música a partir de 1946 (la llamada Generación del 50), o han sido educados por sus sucesores inmediatos.

En las últimas décadas, la música clásica europea en el Perú ha tenido un desarrollo acelerado debido a la creación y funcionamiento de una infraestructura cultural y la difusión de la información a través de Internet (Cuentas, 2022), lo que ha generado un nuevo escenario en el que la música contemporánea peruana es interpretada con mayor frecuencia, y difundida con eficacia, favoreciendo que los compositores estén enterados del trabajo de sus pares en el país y en el exterior. Existen numerosos compositores activos y múltiples centros de formación profesional. Hay también algunos de la Generación 2000 que han salido del Perú, se han formado en contacto con otras tradiciones fuera de la peruana y han tenido éxito en difundir su música en el extranjero. Todos estos factores contribuyen a una mayor diversidad, lo que hace posible explorar en los diversos estilos que este nutrido grupo de compositores presenta.

La frase “música clásica europea” se usa en este artículo en forma análoga al término “música euroclásica”, tal como la define Phillip Tagg (2016) en *Everyday tonality II*. El término se usa para evitar la confusión con otras tradiciones de música clásica fuera de Europa, como las existentes en la India, China y otros lugares.

Categorías de estilos

Algunos aspectos del movimiento modernista son criticados en la actualidad y las posiciones mesiánicas que tuvieron compositores como Arnold Schönberg (Ross, 2002) han quedado en el pasado. En ese espíritu, las categorías aquí propuestas no parten de una postura evolucionista; no se pretende que lo experimental sea más o menos avanzado que lo convencional, ni que lo nacionalista sea mejor o peor que lo cosmopolita. En concordancia con lo que proponen organismos como la UNESCO, se considera que toda manifestación cultural es valiosa por sí misma y que la diversidad es fundamental para una vida cultural en la sociedad. Tampoco se pretende que la categorización propuesta en este texto sea definitiva. Se trata solamente de una interpretación que busca contribuir al diálogo sobre el desarrollo de la composición en el Perú, aportando datos e interpretaciones relacionados a las elecciones estilísticas de una generación de compositores peruanos.

La pluralidad estilística que caracteriza nuestro tiempo puede manifestarse incluso dentro del conjunto de creaciones de un mismo compositor. Por ejemplo, el *Concierto para piano* y el cuarteto de cuerdas *Paisajes del norte*, de Antonio Gervasoni,

son obras que podrían ubicarse en categorías distintas, a pesar de haber sido escritas el mismo año y por un mismo compositor. El *Concierto para piano*, como neo-romántico; el cuarteto, como post-minimalista. Por este motivo, las categorías propuestas en este artículo se refieren a obras y no a creadores. Desde este punto de vista, varias obras se situarían dentro de categorías distintas, y una misma categoría contendría música de compositores diversos, sin que se hable necesariamente de una escuela estilística.

La clasificación propuesta en este texto se articula en torno a dos ejes o continuos. El primero se extiende desde la música más convencional, que muestra una manipulación tradicional de parámetros como el ritmo y la armonía, hasta la música marcadamente experimental, la cual busca innovar y romper con las prácticas tradicionales. En el ámbito de la música clásica europea, "convencional" se refiere a la aplicación de técnicas, reglas y estructuras históricamente aceptadas y empleadas: ritmos regulares y predecibles, melodías consonantes, resoluciones de tensiones armónicas, entre otros.

Por otro lado, el segundo eje traza un continuo entre la música con tintes nacionalistas y la música de carácter cosmopolita. La primera se define como aquella centrada en representar y expresar la cultura, tradiciones e inquietudes de la sociedad peruana, mientras que la segunda se distingue por su amplitud y por incluir elementos de diversas culturas y tradiciones.

Estos dos ejes son relevantes al explorar la historia reciente de la música en el Perú. Desde la eclosión modernista de la Generación del 50, los compositores peruanos han tenido la opción de asimilar innovaciones europeas (pantonalidad, serialismo y aleatoriedad), así como de asumir una postura en relación a su identidad cultural. Respecto a las nuevas técnicas de composición, un músico puede construir su lenguaje personal dependiendo en mayor o menor medida de las últimas innovaciones técnicas.

En cuanto a la identidad cultural, ésta también puede expresar una actitud cosmopolita en diverso grado. Como ejemplo, en *Canción y muerte de Rolando* de Enrique Iturriaga, se asimila el neoclasicismo al estilo de Hindemith, mientras que en el *Dúo Concertante* de Celso Garrido-Lecca, se fusiona el folklore peruano con armonía y estructuras formales modernistas.

A partir de los ejes mencionados, se han establecido cuatro categorías: folklorismo modernista, nacionalismo vanguardista, cosmopolitismo y experimentalismo. Hay que mencionar que estas categorías se ubican en cuadrantes formados por los ejes previamente descritos. Así, el folklorismo modernista se ubica en el cuadrante conformado por los extremos "nacionalismo" y "convencional". El nacionalismo vanguardista, por su parte, se sitúa entre "nacionalismo" y "experimental". Cosmopolitismo se localiza entre "cosmopolita" y "convencional", y finalmente, el experimentalismo se aloja en el cuadrante delimitado por "cosmopolita" y "experimental".

El folklorismo modernista incorpora elementos de la música folclórica peruana, incluyendo melodías, ritmos o instrumentos tradicionales. Si bien suele presentar técnicas armónicas del siglo XX, como la pantonalidad e incluso la atonalidad, el interés principal está en resaltar los elementos folklóricos, y las armonías del siglo XX son un medio para ese fin. El término "folklore" se usa en este texto siguiendo la definición dada por la UNESCO en el documento *Recommendation on the Safeguarding of*

Traditional Culture and Folklore, que dice que el folklore (o cultura tradicional y popular) es la totalidad de las creaciones basadas en la tradición de una comunidad cultural, expresadas por un grupo o individuos y reconocidas como reflejo de las expectativas de una comunidad en la medida en que revelan su identidad cultural y social; sus normas y valores se transmiten oralmente, por imitación o por otros medios (UNESCO, 1989, p. 248).

El nacionalismo vanguardista incluye elementos del folklore, pero el interés central no está en ellos. En este caso, los elementos folklóricos son un medio, junto a otros recursos como la armonía y la textura, para construir una narrativa vinculada a la identidad cultural. El término "vanguardista" se usa en relación a las vanguardias de los años 60 y 70, porque las obras ubicadas dentro de esta categoría tienen como característica el uso de técnicas originadas en dicho movimiento, como la masa sonora, la aleatoriedad o el uso de la textura como hilo conductor. No se emplea el término desde una perspectiva evolucionista, ni se ha considerado que exista una vanguardia como un movimiento "de avanzada", en la medida en que no hay un único norte estético al cual deben dirigirse todos los compositores. Solo se le usa en referencia a cómo se veían a sí mismos los músicos que dieron origen a las técnicas mencionadas.

El cosmopolitismo se orienta hacia la inclusión y fusión de diversas influencias culturales y musicales de otros pueblos, trascendiendo las fronteras nacionales y buscando una universalidad en la música. El experimentalismo busca nuevas ideas, técnicas y formas, rompiendo con las convenciones tradicionales y poniendo en primer plano la innovación y la experimentación. En qué medida las obras dentro de esta categoría son más o menos originales que otras puede ser discutible, pero esto es irrelevante en tanto que la categoría busca fundamentalmente caracterizar la actitud de un grupo de compositores ante la creación musical.

Las categorías de folklorismo modernista, nacionalismo vanguardista, cosmopolitismo y experimentalismo no deben interpretarse como movimientos artísticos formales o coordinados. Aunque llevan el sufijo "ismo", que a menudo se asocia con movimientos o escuelas de pensamiento definidos, en este contexto, estas categorías describen tendencias estilísticas y enfoques que surgieron de manera espontánea y no coordinada entre diferentes compositores en la música clásica contemporánea del Perú. Reflejan criterios estéticos compartidos y convergencias creativas, más que una alineación deliberada o una adhesión a una doctrina o ideología artística común.

Estas corrientes estilísticas se despliegan dentro del amplio y complejo contexto cultural del postmodernismo. Este período, caracterizado por la mezcla de estilos, la reacción contra las grandes narrativas y la apertura hacia la multiplicidad de voces y perspectivas, proporciona un marco en el cual los compositores pueden explorar y experimentar libremente con diversas tradiciones y técnicas. En la música clásica contemporánea del Perú, estos enfoques no son rígidos o excluyentes, sino que interactúan y se entrelazan, reflejando la fluidez, la diversidad y la complejidad inherentes al postmodernismo. La permeabilidad de las fronteras estilísticas y culturales en este período permite una rica interacción y evolución de las ideas musicales, contribuyendo a una escena vibrante y en constante cambio.

Folklorismo modernista

La composición centrada en la estilización del folclor peruano tiene una larga tradición en el Perú, representada, por ejemplo, por el trabajo de los compositores de las escuelas arequipeña y cusqueña. En la Generación del 50, Guevara Ochoa sería el más destacado. En el presente, esta tendencia la cultivan Daniel Cueto y Manuel Carranza.

Suite para tres saxofones altos, de Daniel Cueto (1986)

El sitio web de Daniel Cueto presenta al compositor con estas palabras:

Nacido y criado en Lima, hijo de padre peruano y madre estadounidense, el trabajo de Daniel Cueto refleja sus amplias experiencias culturales en la música europea, norteamericana y sudamericana. Sus composiciones han sido descritas como “una hábil fusión de ricos elementos melódicos y rítmicos tradicionales peruanos con un toque contemporáneo, creando un estilo personal que es agradable y accesible tanto para el oyente como para el intérprete”. Hasta la fecha, sus obras han sido interpretadas en veintiún países, incluyendo Alemania, Francia, España, el Reino Unido, Malta, Argentina, Brasil y los EE. UU. (Cueto, s.f.)

La *Suite para tres saxofones altos* (Cueto, 2014) es una obra escrita en cuatro breves movimientos contrastantes. Alude a la música andina por medio del constante uso de la escala pentatónica, ritmos extraídos de danzas andinas, adornos de uso frecuente, y la participación del saxofón como color instrumental, característica particular de la música andina de la sierra central del Perú.

La obra es un ejercicio de constricción; todas las piezas utilizan exclusivamente cinco notas musicales. En entrevista con el autor de esta nota, Daniel Cueto reveló que esta decisión se basó en un ejercicio de composición propuesto por Enrique Iturriaga, en el que se le pedía al estudiante escribir una pieza utilizando un solo sonido. De esta manera, Cueto exploró las posibilidades creativas que surgían al componer con una única escala pentatónica cada una de las piezas que conforman la suite. La escala escogida cambia en cada movimiento.

En el primero, se alude al ritmo del huayno por medio del acompañamiento en la voz más grave del conjunto, que presenta un ritmo y diseño melódico derivado de un patrón que típicamente se toca en las voces graves del huayno. En la melodía principal se usan ritmos que provienen de las partes vocales del huayno y apoyaturas características de la danza andina.

En el segundo movimiento se presenta un motivo en el primer compás, una figura de acompañamiento que se repetirá de forma casi inalterada a lo largo de toda la pieza (salvo un transporte a la octava superior en el compás 13). Está basada en una escala pentatónica y no contiene elementos adicionales que la relacionen con la música andina. A ella se le contraponen melodías que también están basadas en la escala pentafona, pero que contienen ritmos y adornos que sí son característicos de la música andina.

El tercer movimiento funciona como una gran respiración dentro del conjunto; predominan los sonidos largos y hasta el compás 15 solo hay melodía,

sin acompañamiento ni contrapunto alguno. El uso de la escala pentatónica y de determinadas apoyaturas relaciona esta música con la cultura andina. Hay, en general, una sensación de tiempo suspendido.

El cuarto movimiento retoma el carácter festivo del primero. Nuevamente, la presencia de determinados ritmos y apoyaturas remiten a la música andina. De todos, es el movimiento con la estructura más compleja, que presenta secciones contrastantes, organizadas en la estructura de un rondó ABACABA. El delicado control de las síncopas y los registros, así como la inventiva melódica, son los principales atractivos de la obra.

Tiahuanaco, de Manuel Carranza (1984)

Manuel Carranza es un destacado flautista peruano, con una importante experiencia como integrante de diversas orquestas sinfónicas. Ha sido solista y ha actuado junto a figuras del arte flamenco y otros géneros populares. Lanzó su primera producción titulada *Vivencias* en 2004, año en el que también contribuyó a la banda sonora de una película animada. Ha sido educador musical desde 1996 y comenzó su carrera como compositor en 1995, escribiendo para diversas formaciones instrumentales. Su obra ha sido interpretada y estrenada internacionalmente en conciertos y festivales e incluida en producciones discográficas y recitales. Además, ha escrito artículos sobre música peruana. Tiene una Licenciatura en Educación de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Tiahuanaco (Carranza, 2019) es una obra escrita para violín y piano dedicada al violinista Hugo Arias. Está dividida en 4 partes contrastantes, tituladas "La puerta del sol", "Danza", "Evocación" y "Palacio de Kalasasaya". Cada vez que se expone un tema importante se usa la escala pentatónica como material melódico y, frecuentemente, después de exponer el tema, este es desarrollado con técnicas armónicas del modernismo, como, por ejemplo, utilizando la escala por tonos enteros o la bitonalidad. Se obtiene así una tonalidad expandida, en la que los materiales armónicos ajenos a la pentafonía son utilizados para generar tensión y los materiales pentatónicos están presentes cuando se introduce material temático o en momentos de clímax.

Las tres primeras secciones de la pieza presentan estructuras formales abiertas, aunque a veces se retoma material presentado con anterioridad. La última sección es un rondó interrumpido por una cadencia del violín. El uso de diversas técnicas aparecidas durante el modernismo podría situar esta obra dentro de la corriente "nacionalista", pero la centralidad que adquiere el material inspirado en el folklor y resaltado principalmente por el tratamiento de la armonía y la posición del material pentatónico dentro de la estructura formal, ha motivado considerarla dentro de esta primera categoría.

En resumen, las obras que hemos ubicado dentro del folklorismo sitúan los materiales de esta naturaleza al centro de su estética musical. Se trata, en todo caso, de un folklor inventado en la medida en que éste se presente siempre en un marco armónico relacionado con el modernismo de inicios del siglo XX. Como se ha dicho antes, esta corriente tiene larga presencia en la cultura peruana, e incluso ha subsistido a las condenas estéticas de una figura tan importante como Rodolfo Holzmann.

Nacionalismo vanguardista

En las obras que describimos como nacionalistas hay una clara presencia de elementos del folklore peruano en combinación con otros de la música clásica europea contemporánea, como puede ser el uso de técnicas de composición introducidas a partir del siglo XX. En muchos casos, las obras presentan rasgos neo románticos que surgen como reacción al serialismo y la música atonal. Los compositores neo románticos revalorizan la tonalidad, regresan a las formas tradicionales y buscan transmitir emociones intensas. También incorporan técnicas modernas como la masa sonora, la aleatoriedad y la atonalidad.

Perú Negro, de Jimmy López (1978)

Jimmy López Bellido es un compositor peruano-norteamericano. Su música ha sido interpretada por orquestas en lugares como el Carnegie Hall y la Ópera de Sídney. La Lyric Opera de Chicago le encargó una ópera basada en la novela *Bel Canto* (ambientada durante la crisis de los rehenes en la embajada japonesa de 1996), que se estrenó en diciembre de 2015. Fue compositor en Residencia de la Sinfónica de Houston de 2017 a 2020, y lanzó un nuevo álbum en 2022 que fue nominado a un Grammy Latino en ese mismo año. Sus obras las han publicado las editoriales Filarmonika y Birdsong.

Perú Negro nació por encargo de Miguel Harth-Bedoya para celebrar el centenario de la Orquesta Sinfónica de Fort Worth. La pieza incorpora las iniciales de Harth-Bedoya en la estructura armónica e interválica, establecida por las notas E, B, Bb y G. Inspirada en la música afroperuana, *Perú Negro* se refiere a seis canciones tradicionales, pero en lugar de simplemente recrear el folklore peruano, López crea un "folklore inventado", fusionando su lenguaje musical con estos ritmos tradicionales.

Está integrada por varias secciones, empezando con *Pregón I*, que capta el espíritu de los pregones utilizados antiguamente por los vendedores ambulantes en la ciudad de Lima, y continúa con un *Toro Mata*, una canción tradicional integrada al núcleo de la pieza. Otras secciones como *Ingá*, *Le dije a papá*, *Pregón II* y *Son de los Diablos*, presentan variaciones en el *tempo* y la actividad, formando un arco que impulsa la pieza hacia adelante. *Perú Negro* es un homenaje a la herencia afroperuana y un intento de López de asimilar y fusionar la música folclórica de su país con su propio lenguaje musical.

El inicio de la composición consiste en una exposición del material del pregón, en el cual se ha insertado la codificación del nombre de Harth-Bedoya como ya se ha mencionado. Esta sección inicial es un buen ejemplo del procedimiento que se sigue en la mayoría de las partes de la pieza: se presenta un material en el contexto de una textura relativamente sencilla, y de inmediato se la complejiza de manera progresiva, ya sea a través de la inclusión de nuevos elementos, la ampliación del registro total usado por la orquesta, el incremento de la disonancia o la combinación de todos estos recursos. Así, se articula una sucesión de continuos procesos climáticos, cada cual más intenso que el anterior.

En general, a lo largo de la obra se ve una estratificación de la orquesta a tres partes: cuerdas, metales y maderas. En cada uno de estos estratos es notorio también el uso de la masa sonora, especialmente en los vientos y las cuerdas, para producir oleadas de color instrumental, sin que resalten voces individuales dentro de cada

conjunto de instrumentos. Al final de la obra se produce una textura coral en los metales que evoca una armonía tonal, cercana a la práctica del romanticismo, con masas sonoras en maderas y cuerdas como telón de fondo. Este es un recurso ya usado por el compositor en otras obras (*América Salvaje*), y da cuenta de una concepción sobre el relato musical presente en algunos de sus trabajos: tras una sucesión de oleadas de tensión y distensión, la música encuentra un punto culminante en un gesto que tiene connotaciones religiosas por la tradición del uso del coral dentro de la cultura occidental. Es posible interpretar este proceso como una suerte de iluminación espiritual a la que se llega luego de un árduo e intenso trabajo.

Concierto para violín y orquesta, de Sadiel Cuentas (1973)

Sadiel Cuentas es un compositor cuyo trabajo abarca una amplia gama de géneros, desde música para guitarra eléctrica hasta ópera y música electrónica. Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música (ahora Universidad Nacional de Música) con Enrique Iturriaga y Dante Valdez. Su música refleja una identidad personal con influencias diversas. Recibió premios en varios concursos y ha colaborado con renombrados músicos y ensambles. Cuentas es autor de seis óperas de cámara y ha compuesto obras en idiomas originarios del Perú para el proyecto *Tinkuy*. Desde 2023 es director de *Musicantes*, festival de música peruana contemporánea.

El *Concierto para violín y orquesta* (Cuentas, 2014) fue escrito en homenaje a las víctimas del conflicto armado interno en el Perú. Tiene tres movimientos titulados *Conflicto*, *Passacaglia* y *lamento y Danza*.

En el primero se introduce un tema en los metales que representa a la violencia y que se desarrolla a través de tres episodios en los que el violín intenta contraponerse a los metales, pero es constantemente vencido. El movimiento concluye con una victoria aplastante de los metales sobre el violín.

El segundo movimiento adopta la forma de *passacaglia*, utilizando como base el bajo del himno quechua *Hanacpachap cusicuinin*. A medida que se desarrolla, se presentan variaciones en las que se modifica ligeramente la línea del bajo, sustrayendo un compás en cada variación. Esto crea un efecto de aceleración que conduce a un momento climático interpretado exclusivamente por la orquesta, al que sigue un pasaje polifónico a dos voces confiado al violín, con el acompañamiento de las cuerdas.

El tercer movimiento es el núcleo central del concierto y presenta una estructura similar a la forma sonata. El movimiento hace uso extensivo de la masa sonora y de la técnica llamada *forma cadena*, propuesta por Witold Lutoslawski. El tema principal, inspirado en el huayno, es presentado por el violín después de una breve introducción. A lo largo del movimiento, se establece una relación de oposición entre los temas del violín (danza) y de los metales (violencia). Una sección contrastante interrumpe el desarrollo y presenta el himno quechua *Kanmi Dios Kanki*, a la que siguen varios episodios líricos a cargo del violín. El movimiento concluye con un nuevo enfrentamiento entre el tema de la danza y el tema de la violencia, donde la danza prevalece en el último momento, como símbolo de que la victoria de la sociedad peruana sobre el terrorismo será incompleta mientras no se solucionen las graves desigualdades que existen en nuestra sociedad.

En el *Concierto para violín*, los materiales inspirados en el folklore peruano son elementos que sirven para articular un relato sobre un hecho traumático para la sociedad peruana. La obra representa una crónica de un periodo violento en la historia de nuestro país, así como también un alegato para la construcción de una sociedad más justa.

Las obras mencionadas tienen una marcada presencia de elementos del folklore peruano, aunque hay otros que también son centrales en el discurso de la obra, que pertenecen a una práctica común en la composición contemporánea. En los dos casos mencionados se ha apelado al uso de técnicas relacionadas con la escuela polaca, como la masa sonora o la forma cadena, un rasgo estilístico común con compositores de la Generación del 50, como Celso Garrido-Lecca y Edgar Valcárcel.

Cosmopolitismo

La Real Academia Española define el término cosmopolita como la familiaridad de una persona “con las culturas y costumbres de diversos países y se muestra abierta a ellas” (Real Academia Española [RAE], s.f.).

A efectos de este artículo, “cosmopolita” se refiere a una actitud común en los compositores peruanos: mostrar una perspectiva amplia, que abarca diferentes culturas, nacionalidades y experiencias, y un sentirse cómodo en entornos internacionales. También remite a un estilo de vida o a una actitud que valora la diversidad y la apertura hacia el mundo. En el entorno de la composición contemporánea en el Perú, esto se manifiesta en una menor necesidad de expresar una identidad cultural netamente peruana, en favor de otra cosmopolita.

Una característica de la Generación del 50 en el Perú fue una preocupación por la expresión de una identidad peruana, aunque existen varias obras de compositores pertenecientes a esa generación en las cuales dicha identidad no se manifiesta o es menos evidente. *Orden* de Celso Garrido-Lecca y *Vivencias* de Enrique Iturriaga son dos ejemplos. El interés cosmopolita que se aprecia en las últimas generaciones de compositores peruanos no es necesariamente una reacción a la Generación del 50, sino una exploración de una tendencia que ha existido antes.

Sacrificio, el último salto de Nijinsky, de Álvaro Zúñiga (1978)

Álvaro Zúñiga Roncal fue discípulo de Walter Casas, José Sosaya y Enrique Iturriaga en el Conservatorio Nacional de Música. Su catálogo incluye una variedad de obras instrumentales, como *Introverso* y *Enjambre*. Sus dos óperas de cámara, *Sacrificio: el último salto de Nijinsky* y *GerMANIA - La Gran Fiesta*, han sido elogiadas internacionalmente. *Silencios y extravíos* fue compuesta por encargo del percusionista mexicano Israel Moreno y grabada por él en el disco *Ámbar Púrpura. Nuevas obras latinoamericanas para vibráfono solo*. Zúñiga también ha cursado una maestría en Musicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde enseña composición y cursos teóricos. Su música es publicada por la editorial Cayambis Music Press.

Sacrificio: el último salto de Nijinsky (Zúñiga, 2012) es una ópera de cámara basada en un libreto de Maritza Núñez. Se estrenó en Lima y luego se ejecutó en una versión de concierto en la ciudad de Virginia, Estados Unidos, por la Cayambis Sinfonietta. Escrita para tenor, flauta, clarinete, chelo y piano, está dividida en cinco escenas, ejecutadas sin pausas entre ellas, en las que Nijinsky recuerda momentos de su pasado mientras se encuentra internado por sus problemas de salud mental. La armonía es atonal y frecuente el uso de *ostinati*. Estos recursos, en combinación con el registro agudo de la voz, representan la inestabilidad emocional del protagonista.

En la primera escena se ve a éste torturado e incoherente. Durante este movimiento, la parte vocal y la armonía están basadas en intervalos de segunda menor (y su inversión, la séptima mayor) y tritonos. Estos recursos son muy efectivos para representar la inestabilidad del personaje, no solo por las connotaciones emocionales que tienen en la cultura occidental los intervalos mencionados, sino también por el reto que supone para el oyente y los intérpretes el lenguaje armónico desplegado.

La segunda escena se inicia con un texto de carácter erótico, en el cual se expresa la fantasía de tener sexo con Dios. La parte vocal está basada en este primer momento en intervalos de segunda mayor, y en la armonía predominan los intervalos de cuarta justa. Sigue una sección contrastante, cuyo texto pareciera ser una alusión al escándalo durante el estreno de *La Consagración de la Primavera* ("Bailé holocaustos de la creación", "El público entró en pánico", "Me hacían señas para que me detenga".) En esta segunda sección, la cuarta justa está asociada en el canto a la palabra "Bailé", que se repite en *ostinato* en varias ocasiones. El clarinete y la flauta retoman los semitonos utilizados en la primera sección, mientras los acordes por cuartas se mantienen en el acompañamiento en el piano, pero con mayor nivel de disonancia. Luego, reaparecen el material y el carácter de la primera sección de esta escena.

La tercera escena recupera la atmósfera inestable e incoherente de la primera. El texto representa ideas paranoicas ("Me quieren asesinar", "Los cisnes blancos me apuntan con sus jeringas"). La textura musical se ve difuminada; el piano casi no participa y los otros instrumentos intervienen esporádicamente. La escena se transforma en una más frágil e íntima y culmina con una regresión a la infancia del protagonista, mientras el acompañamiento retoma la atmósfera y los acordes por cuartas característicos de la segunda escena.

La cuarta escena presenta una textura aún más difuminada que la anterior. En ella alternan alusiones a la infancia del protagonista con desvarios paranoicos. Aquéllas son cantadas, éstos son hablados. A medida que la acción progresa, los desvarios desaparecen y solo queda el llamado de Nijinski a su madre ("Matiushka").

La quinta escena está construida sobre texto y materiales de las escenas anteriores, configurando una danza final en la que, entre desvarios, Nijinski se consagra en un último salto. Predominan los *ostinati* y el registro agudo en el canto. Es una conclusión llena de energía y vitalidad, así como de desesperación. Se trata de un final trágico, donde a pesar de la ruina personal, es el trabajo y el camino recorrido lo que le dan sentido a la existencia.

Alchimia, de Antonio Gervasoni (1973)

Antonio Gervasoni Florez-Estrada es un compositor nacido en Lima. Tras estudiar Ingeniería de Sistemas, ingresó al Conservatorio Nacional de Música de Perú (bachillerato) y la Universidad de Birmingham (maestría). Ha enseñado composición y orquestación en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Su catálogo abarca más de cincuenta obras, que incluyen música de cámara, sinfónica, para coro, teatro y bandas sonoras de películas. Sus composiciones se han interpretado en varios países. Ha recibido numerosos premios internacionales, incluyendo el primer premio en el Vanguard Premieres Choral Composition Contest, una Mención Especial en el IBLA Grand Prize, y una Mención Honrosa en el Tercer Festival Brasil de Cinema Internacional.

Alchimia (Gervasoni, 2014) es una obra en cinco movimientos para siete voces femeninas y conjunto instrumental (flauta, oboe, clarinete, percusión, piano, viola, violonchelo y contrabajo), como un encargo de Paloma Báscones. Se escribió para ser interpretada junto a una pieza religiosa de Guido d'Arezzo, por lo cual Gervasoni decidió, en contraposición, explorar la religiosidad y espiritualidad alternativas presentes en el paganismo. En *Alchimia* están presentes los cinco elementos (aire, agua, tierra, fuego y quintaesencia), abordados desde diversas perspectivas culturales.

La obra está dividida en cinco himnos, uno para cada uno de los cinco elementos. Cada himno es precedido por un poema relacionado al elemento en cuestión, proporcionando un contexto lírico y conceptual a la música. Los textos cantados por el coro fueron armados por el propio compositor, utilizando frases en quince lenguas: griego antiguo, latín, egipcio antiguo, sánscrito, sumerio, chino, japonés, hawaiano, navajo, cherokee, náhuatl, quechua, español, alemán e inglés.

En líneas generales, en *Alchimia* se aprecian dos características técnicas. Un continuo uso de la estratificación, es decir de la distribución de material musical en distintas capas o "estratos". En términos prácticos, los instrumentos de cuerda coordinados dentro de una misma textura, las voces, aportando otra (frecuentemente homorrítmica) y los vientos, una tercera. De esta forma, los estratos corresponden cada uno a una familia de instrumentos: cuerdas, voces o vientos.

Otra característica técnica es el uso de material armónico sostenido durante varios compases. Es decir, el uso de ciertas escalas para construir acordes y polifonías durante un determinado número de compases, y luego progresar a otra escala usada con los mismos fines. El Himno al aire se inicia en el modo de *re* dórico, cuyas notas son distribuidas en los distintos estratos presentes. Las voces, por ejemplo, el conjunto *la-re-fa-sol*, el piano sobre *mi-si* y los vientos sobre *sol-do-mi*. La suma de estos conjuntos produce las notas de *re* dórico, aunque el centro tonal no esté claro. Este conjunto de sonidos sigue operando hasta el compás 10, donde la flauta y el oboe introducen notas que pertenecen a la escala de *la* mayor. Los compases 12 y 13 presentan cierta ambigüedad armónica y en el compás 14 el nuevo modo usado es *re* jónico.

Alchimia se convierte en una manifestación de la espiritualidad humana a través de medios que son ajenos a las religiones predominantes en la actualidad. Hay en la idea que genera esta obra tanto una alusión a la naturaleza, en cuanto los cinco elementos habrían sido fundamentales en la constitución del universo, como una referencia a

tiempos ancestrales por los idiomas utilizados en la composición de los textos. Se trata de una obra con connotaciones universales por el ideal de espiritualidad que propone.

En conclusión, en este conjunto de piezas se hace uso de una amplia variedad de recursos originados en el modernismo de inicios del siglo XX, una suerte de práctica común en la composición contemporánea. En las obras mencionadas, recursos como las técnicas extendidas no ocupan un lugar central de manera similar a las técnicas armónicas modernistas que se han ubicado dentro del Folklorismo.

Experimentalismo

El experimentalismo es un enfoque artístico que explora técnicas y conceptos innovadores para desafiar convenciones. Busca nuevas formas de expresión, a menudo mediante instrumentos no tradicionales, manipulación electrónica e improvisación. Puede parecer provocador, desafiando estructuras y sonidos establecidos, pero su objetivo es descubrir posibilidades creativas originales. Va más allá de la audición convencional y busca expandir los límites del arte y la percepción.

SMAQRA, de Juan Gonzalo Arroyo (1981)

Juan Arroyo (1981) es un compositor que ha hecho importantes contribuciones a la música contemporánea. Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música del Perú, en la clase de composición de José Sosaya. En 2004 viajó a Francia para continuar su formación en el Conservatorio Regional de Burdeos con profesores como Jean-Yves Bosseur, Christian Eloy y Christophe Havel. A fines de 2007 se trasladó a París para estudiar con Allain Gaussin y en 2008 entró al Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, estudiando composición instrumental con Stefano Gervasoni, composición electrónica con Luis Naón y Yan Maresz y análisis musical con Michaël Levinas. En 2011 ingresó al IRCAM donde estudió con Mauro Lanza y en 2015 retornó a este instituto de investigación como compositor en residencia. A lo largo de su formación ha tenido la oportunidad de contar con los consejos de Brian Ferneyhough, Henri Pousseur, Heinz Holliger, Kaija Saariaho y Mauricio Kagel.

Ha ganado múltiples premios, incluyendo el de la Fundación Salabert (2013) y el de la Academia de Bellas Artes de Francia (2015). Ha realizado pasantías en La Casa de Velázquez en Madrid y La Villa Medicis en Roma. Su obra, que fusiona los índices perceptivos de los sonidos, refleja un interés en las músicas provenientes de diferentes culturas del mundo, incorpora nuevas tecnologías y la música electrónica. Su catálogo cuenta con más de cincuenta obras que van desde piezas solistas hasta obras orquestales, pasando por instalaciones sonoras y música incidental. Entre sus composiciones destacan *Sikus*, *Sikuri I*, *Selva*, *Sismo*, *SMAQRA*, *Saturnian songs* y *Sabia*. Su estilo, denominado "Realismo Sonoro Mágico", utiliza técnicas de hibridación sonora propias e instrumentos híbridos entre los cuales se encuentran los Tanalstruments. Arroyo "juega con la percepción del fenómeno sonoro, creando un viaje desde lo concreto a lo abstracto en su música" (Houlès, 2017), lo que da lugar a una singularidad en su trabajo que se basa en el desplazamiento y movimiento entre diferentes tipos de escucha.

SMAQRA (Arroyo, 2015) es una obra electroacústica, escrita para el cuarteto de cuerdas Tana e involucra el uso de instrumentos de cuerda híbridos contruidos con este fin, diseñados por Juan Arroyo y cuyo concepto fue desarrollado por el investigador en acústica Adrien Mamou-Mani. Se basan en el uso de instrumentos acústicos controlados por retroalimentación con procesamiento y síntesis de sonido, tienen un micrófono colocado debajo del puente y un transductor pegado al cuerpo del instrumento. El micrófono capta su sonido y lo envía a una computadora para su procesamiento; luego el tratamiento del sonido es reenviado al transductor ubicado en el cuerpo del mismo instrumento. Los sonidos producidos o procesados por la computadora no son emitidos por un sistema externo de parlantes, como sucedería convencionalmente, sino que se producen en la misma fuente instrumental, fusionando los sonidos electrónicos con los modos propios de vibración de los instrumentos. Con esta técnica, Juan Arroyo desea crear una ilusión sonora que borra las fronteras entre los sonidos emitidos por los instrumentos y aquellos generados desde la computadora.

La obra no presenta melodías ni armonías en el sentido convencional de dichos términos, sino que es tocada por el cuarteto utilizando un conjunto de técnicas extendidas; los instrumentos no se usan de modo convencional, sino que producen sonidos complejos provenientes de la hibridación entre las cuerdas frotadas y los instrumentos de percusión. A la par, los sonidos generados digitalmente tienen también esta característica, facilitando la ambigüedad acústica que el compositor desea.

La sincronización del procesamiento que despliega la electrónica con la interpretación de los músicos es controlada por un pedal "gatillo" a cargo del primer violín. Cuando éste presiona el pedal, la computadora coordina su accionar ante el sonido que recibe de los instrumentos. Inicialmente, la electrónica produce reverberación, pero a medida que la obra progresa aparecen procesamientos más complejos como la modulación en anillo con control de retroalimentación. La mayor parte de la electrónica se realiza en tiempo real, lo que produce una ambigüedad de escucha entre los sonidos realizados por las técnicas extendidas desplegadas en el instrumento y los sonidos generados o procesados por la electrónica difundidos a través del mismo.

La propuesta estética de Juan Arroyo en *SMAQRA* va más allá de los parámetros musicales habitualmente manipulados por los compositores. Constituye también una invitación a mirar el mundo desde las posibilidades que ofrecen hoy la investigación y la tecnología aplicadas a la exploración de nuevas formas de articular la belleza en la música.

Flexura, de Jaime Oliver (1979)

Jaime Oliver La Rosa es un compositor y artista sonoro especializado en música por computadora y arte electrónico. Su catálogo abarca desde obras interactivas hasta instalaciones sonoras, colaborando en diversos medios como cine y teatro. Su investigación académica explora la evolución de los instrumentos musicales en el siglo XX y la influencia de Latinoamérica en las vanguardias musicales. Oliver ha diseñado controladores e instrumentos digitales como el Tambor Silencioso y MANO, y trabaja en notación asistida por computadora en Pure Data y LilyPond. Participante

activo en festivales y conferencias internacionales, ha sido galardonado con premios como el FILE PRIX LUX y el GIGA-HERTZ-PREIS. Posee un doctorado en Música por Computadora de la Universidad de California, San Diego, y es profesor asociado en la Universidad de Nueva York, donde también es co-director de los NYU Waverly Labs for Computing and Music.

Sobre *Flexura* (Oliver, 2015), las notas al programa escritas por el propio compositor dicen:

Flexura está escrito para violonchelo y MANO, un controlador de código abierto que rastrea los gestos de la mano con una cámara de video. La pieza fue escrita utilizando un conjunto de procesos generativos y el *software* de notación asistida por computadora *Notes* para Pure Data y LilyPond. Los principales materiales son sonidos que se doblan o "flexionan", pero la obra también flexiona memorias y creencias musicales, así como rasgos estilísticos tomados de la música contemporánea y popular e insertados en un contexto extranjero. Finalmente, *Flexura* dobla la idea de lo que es un instrumento y lo que es un dúo, y cuál es el papel de la computadora en la interpretación de música en vivo. (Nicolas, s.f.)

Flexura está dividida en seis movimientos, que se tocan sin pausas entre sí. En cada movimiento, el chelo trabaja de manera concisa, con pocos materiales. En el primer movimiento, por ejemplo, presenta casi exclusivamente *glissandi* descendentes en bicordios de quintas justas, y notas largas en registro agudo. Las quintas justas no obedecen a una intención armónica; fueron escogidas por la necesidad de que el chelo toque bicordios para producir mayor sonido. En el segundo movimiento predominan los *glissandi* en octavas. En el tercer movimiento prevalecen los armónicos, etc. El MANO dialoga con el chelo mediante material generado electrónicamente o sampleado. Los *samples* suelen ser sonidos grabados previamente del propio chelo, utilizando aquellos producidos por el instrumento de manera no convencional (ruido producido por la fricción del arco, etc.) y sometiéndolos a procesamiento digital.

Las relaciones entre el chelo y el MANO suelen ser o bien de imitación o bien de complementariedad. El término "imitación" en este caso se refiere al uso de materiales similares en ambos instrumentos, ya sea de manera alternada o en forma simultánea. El término "complementariedad" se refiere a una relación dentro del espectro sonoro: cuando el chelo hace sonidos agudos, el MANO hace sonidos graves, y viceversa.

Como bien indican las notas al programa reproducidas más arriba, la obra conlleva una reconceptualización del chelo como instrumento musical. Si el diseño del instrumento facilita la ejecución de *glissandi*, ¿por qué debería el chelo producir sonidos de altura fija la mayor parte del tiempo? Si es posible en el chelo la ejecución de sonidos muy agudos, ¿por qué deberíamos pensar en el chelo como un instrumento grave? Dado que la carrera de Jaime se caracteriza por la invención de instrumentos novedosos como MANO desde muy temprano, no es posible dejar de resaltar la aplicación de ese mismo ánimo innovador en la exploración de nuevas formas de pensar sobre un instrumento como el chelo, que podría haberse considerado agotado

en sus posibilidades para la innovación luego de siglos de extensa exploración por parte de múltiples compositores en la civilización occidental.

En conclusión, podemos ver que la experimentación musical está asociada en nuestro tiempo a la informática. Si bien generaciones anteriores de compositores han compartido un interés por la experimentación sonora digital, el abaratamiento de las computadoras personales y el desarrollo de potentes herramientas para la programación de música electrónica, han hecho posible que la experimentación sonora basada en el procesamiento digital no solamente sea más accesible, sino también más compleja en cuanto a su despliegue informático, permitiendo construir nuevos instrumentos musicales que facilitan la experimentación a través de parámetros más amplios y complejos.

Conclusiones

- El conjunto de composiciones que ha sido categorizado y descrito en esta nota permite establecer que la composición en el Perú a inicios del siglo XXI es vibrante y diversa. Todas las obras analizadas dan cuenta de la existencia de compositores con una sólida formación y gran inventiva. Las categorías aquí descritas responden a una continuidad histórica que tiene vínculos directos con la llamada Generación del 50 y que, en el caso del folklorismo, se vincula directamente con una tradición aún más antigua. En qué medida el nacionalismo vanguardista, el cosmopolitismo y el experimentalismo tienen vínculos con compositores anteriores a la llegada del modernismo al Perú es material de debate. Las tres categorías mencionadas asumen positivamente el quiebre estético propuesto por el modernismo y lo ubican en el centro de su discurso, mientras que el folklorismo utiliza la armonía modernista como un medio para resaltar lo folklórico; dicho de otro modo, las tensiones generadas dentro del discurso musical en las obras analizadas conducen generalmente a momentos culminantes donde lo folklórico está en primer plano, mientras que en las otras tres categorías no sucede esto. Esta diferencia, obviamente, no es indicador de que haya mayor o menor desarrollo en ninguna de las categorías mencionadas; es solo una manifestación de un rasgo ideológico de los compositores. Como se ha mencionado anteriormente, la perspectiva evolucionista sobre los estilos de composición no corresponde al presente. Todas las composiciones analizadas en este texto reflejan con igual validez una forma particular de ver el mundo y expresar la propia identidad cultural desde la experiencia de haber nacido y crecido en el Perú.
- Ninguno de los estilos aquí mencionados es predominante en la Generación 2000. Como se ha mencionado, hay obras de un mismo compositor que podrían ser ubicadas en más de una de las categorías mencionadas: *Cinco miniaturas para computadora* de Cuentas puede ser ubicada dentro del experimentalismo, *Intersecciones* de Álvaro Zúñiga podría situarse dentro del nacionalismo vanguardista. Si hay algo que prevalece, es probablemente la coexistencia lado a lado de múltiples estilos, sin jerarquías de ningún tipo. Esto puede corresponder con las características ideológicas del postmodernismo.

- El presente texto es una visión de la producción de la Generación 2000. Las categorías presentadas son una forma de abordar, de manera sistemática, los estilos en la composición actual. Los ejes propuestos en la primera parte del artículo son útiles para orientar la exploración del trabajo de compositores poco estudiados en la actualidad; el cuadrante entre los extremos "convencional" y "cosmopolita", por ejemplo, incluiría obras de compositores influenciadas por la música de cine, los videojuegos y el anime, que parece ser una tendencia importante entre algunos compositores jóvenes de la actualidad, como se aprecia en algunas obras de Gabriel Iwasaki o de David Aguilar Valdizán. El presente texto sería de utilidad para continuar el trabajo pendiente de explorar y difundir la nueva música que se escribe hoy en el Perú.

Referencias

- Arroyo, J. (2015). *SMAQRA*. Ediciones Tempéraments.
- Carranza, M. (2019). *Tiahuanaco* [Partitura para violín y piano].
- Cuentas, S. (2014). *Concierto para violín y orquesta* [Partitura musical].
- Cuentas, S. (2022). *La formación de públicos y las orquestas sinfónicas nacionales en el Gran Teatro Nacional del Perú* [Tesis de maestría, Universidad de Piura].
<https://pirhua.udep.edu.pe/handle/11042/5513>
- Cueto, D. (s.f.). [Biografía]. Daniel Cueto, Composer and Flutist.
<https://www.danielcueto.com/>
- Cueto, D. (2014). *Suite para tres saxofones altos* [Partitura musical].
- Dannenberg, R. (2010). Style in Music. En S. Argamon, K. Burns, & S. Dubnov, (Eds.), *The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning* (pp. 45-58). Springer-Verlag.
- Gervasoni, A. (2014). *Alchimia* [Partitura musical para ensamble y siete voces femeninas].
- López, J. (2012). *Perú Negro* [Partitura musical para orquesta].
- Meyer, L. (1989). *Style and music: Theory, history, and ideology*. University of Pennsylvania Press.
- Nicolas, M. (s.f.). *Flexura* (2015). Jaime E Oliver, Computer Music.
<http://www.jaimeoliver.pe/flexura>
- Oliver, J. (2015). *Flexura* [Partitura musical para dúo de chelos y MANO].
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, University of Helsinki].
<https://helda.helsinki.fi/items/49d95666-c6d0-4440-9aa0-7cdd3d7cc8b0>
- Real Academia Española. (s.f.). *Cosmopolita*. <https://dle.rae.es/cosmopolita>
- Ross, A. (10 de febrero de 2002). Whistling In the Dark. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/2002/02/18/whistling-in-the-dark-2>
- Tagg, P. (2016). *Everyday Tonality II: Towards a tonal theory of what most people heard*. The Mass Media Music Scholars' Press.
<https://tagg.org/mmmmsp/EverydayTonalityInfo.htm>

UNESCO.(1989). *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*.
<https://en.unesco.org/about-us/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore>

Zúñiga, Á. (2012). *Sacrificio, El Último Salto de Nijinsky* [Partitura musical].