



Rafael Leonardo Junchaya Rojas (Lima, 1965)

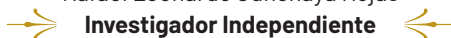


Estudió piano con Yvonne Schiaffino y luego composición en el Conservatorio Nacional de Música con José Sosaya y Enrique Iturriaga, graduándose en el 2005. Obtuvo su bachillerato en la misma institución en 2011. Se especializó en Docencia en Composición, y estudió dirección orquestal con Miguel Harth-Bedoya y Eduardo García Barrios. Ha trabajado como compositor, arreglista y director de orquesta, y produjo y condujo programas en Radio Filarmonía (1990-2002). Enseñó análisis, historia de la música y composición en el Conservatorio Regional "Carlos Valderrama" de Trujillo, en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad San Martín de Porres. En 1992 dictó un curso sobre instrumentos MIDI en La Serena, Chile. Es docente titulado en educación superior (profesor vocacional) por la Universidad Haaga-Helia (2018). En 2019 obtuvo el doctorado en Musicología en la Universidad de Helsinki donde, además, ha dictado cursos, talleres de composición para jóvenes y participado en congresos de musicología. Su producción incluye música electroacústica, orquestal, vocal, para solistas y de cámara. Destacan el *Concierto Silvestre* para clarinete bajo y orquesta, *Varidanzas* (Premio Aniversario del Conservatorio Nacional de Música, 2006), *Magnificat* (Premio Composers Kombat, Vermont, 2005), *Die Abschiede* para viola y piano y *Tres danzas episkénicas* para saxofón, clarinete y piano. Es miembro de la Sociedad Finlandesa de Compositores y del Círculo de Composición Peruano (Circomper). Como investigador, sus áreas de interés son la enseñanza de la composición y la música contemporánea, en particular la peruana.

¿No sabéis lo que es un canon? Retos para la formación de un canon sinfónico peruano

Do you not know what it is a canon? Challenges to establish a Peruvian symphonic canon


Rafael Leonardo Junchaya Rojas



Investigador Independiente

Helsinki, Finlandia

rjunchaya@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0109-518X>

Recibido: 14 de agosto / Aceptado: 21 de septiembre

Resumen

En la descripción del canon musical presentada por Marcia Citron, la existencia de características y agentes es imprescindible para su formación. Para el caso de la música sinfónica u orquestal en el Perú, estos agentes y características presentan peculiaridades que establecen retos, algunos de los cuales no son simples de superar, que condicionan, cuando no restringen, la formación de semejante canon en el Perú. En este texto se describen y analizan tales retos bajo el modelo de canon establecido por Citron, mostrando cuán complicada es la tarea, la que se encuentra aún en proceso de formación, al menos desde el punto de vista de la academia.

Palabras clave

Perú; música orquestal; canon musical

Abstract

In the description of musical canon introduced by Marcia Citron, the presence of certain features and agents is necessary for its formation. In the case of a Peruvian symphonic or orchestral musical canon, these agents and features produce challenges, some of which are not easy to overcome. This paper describes and discusses such challenges, within Citron's model of musical canon, showing the complications to assume the task. The Peruvian symphonic canon is still in formation, at least from an academic point of view.

Keywords

Peru; Orchestral Music; Musical Canon



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

Introducción

En el *sketch* de Les Luthiers de 1985 llamado «Una canción regia (canon escandaloso)»,¹ Ernesto Ascher (en el papel de un rey) pregunta a los músicos Jorge Maronna y Carlos López Puccio si saben lo que es un canon.² Naturalmente, la pregunta se refiere al procedimiento musical contrapuntístico donde una línea melódica es imitada, de forma exacta o a través de diferentes manipulaciones, por otra a cierta distancia temporal e interválica. Esta definición de canon es la más antigua y utilizada en el ámbito musical. Sin embargo, desde hace algunas décadas se emplea también el término para denotar, de manera análoga a su uso en literatura, a un conjunto de obras con un carácter modélico dentro de ciertos parámetros, los mismos que determinan el tipo de canon. La palabra proviene del griego κανών, donde significa regla o precepto. Aquí está el origen de la denominación del procedimiento contrapuntístico antes señalado, siendo la «regla» la forma en que se hace la imitación. Muchos cánones se han escrito sin señalar la regla de forma explícita, dejando su deducción a los intérpretes, a quienes se les proporcionaba simplemente algunas pistas. De allí el uso del término «canon enigmático» para este tipo de composiciones.³ El concepto de canon que se utiliza aquí es el de colección modélica de piezas musicales agrupadas bajo criterios delimitados. Este concepto, de uso común en la actualidad, se debe a la publicación *Gender and musical canon* de Marcia J. Citron (1993), texto que es el referente teórico por excelencia tanto para las discusiones sobre canon musical como para las de género en música.

La producción sinfónica en el Perú es tan larga como su historia republicana, ya que las primeras obras que se pueden calificar como *sinfonías* dentro de la definición clásica del término son de alrededor de 1830 y pertenecen a Pedro Ximénez Abril Tirado (1784?-1856). Un canon de la música sinfónica peruana *strictu sensu* comprende todas las sinfonías y no otras obras escritas para orquesta. El número de compositores que las han escrito no supera los veinte y el número de sinfonías escritas (sin contar las de Ximénez, que son 40)⁴ apenas excede la treintena. La revisión de los catálogos y listados existentes muestra que el número de sinfonías peruanas es de alrededor de 3% de todas las obras orquestales compuestas,⁵ por lo que resulta más ilustrativo pensar en un canon de obras orquestales peruanas y no sólo de sinfonías. Además, si tanto Ximénez como José Bernardo Alzedo (1798-1878) y otros compositores de su tiempo escribieron mucha música para orquesta, coros y voces destinada al ámbito eclesiástico, éstas se pueden excluir del canon orquestal, al menos por razones prácticas, ya que por su función religiosa es posible agruparlas en un género propio. Las obras orquestales peruanas incluyen tanto originales escritas para el medio como orquestaciones de piezas compuestas para otros medios (principalmente piano) y arreglos orquestales de piezas tradicionales y populares. El presente trabajo se aboca al canon de música orquestal peruana en general, con inclusión de las transcripciones y

1. Creado por Jorge Maronna y Carlos López Puccio.

2. El *sketch* se puede apreciar en YouTube: <https://youtu.be/XGBuao75Hcw>.

3. Ejemplos notables de este uso enigmático constituyen *Ma fin est mon commencement* de Guillaume de Machaut (canon cancrizante) o la *Missa prolationum* de Johannes Ockeghem (canon mensural donde la indicación enigmática se da a través de diferentes signos mensurales para las mismas voces).

4. Cf. Izquierdo König (2016).

5. Catálogos como los que se encuentran en Raygada (1957, 1963 y 1964), Iturriaga y Estenssoro (2007), Pinilla (2007) y Petrozzi (2009), principalmente.

arreglos de música popular.⁶ A pesar de que la música para orquesta ha estado presente en el país por casi dos siglos, se conoce muy poco de esa producción durante el siglo XIX. Este desconocimiento se debe en parte a una cierta discontinuidad en la práctica orquestal ocurrida inmediatamente tras la Emancipación, dado que las dos figuras musicales más importantes del país en su momento, Ximénez y Alzedo, emigraron a Bolivia y Chile, respectivamente. La llegada de músicos extranjeros durante la segunda mitad del siglo inyectó nueva vida musical a la joven república, pero la investigación sobre las prácticas e instituciones musicales de esta época está recién comenzando. Al menos, se tiene noticia de que en 1864 Claudio Rebagliati (1843-1909) dirigió el estreno de una *Obertura* para gran orquesta, a la que siguió, cuatro años después, su famosa *Rapsodia peruana «Un 28 de julio»*, obras que marcan el renacimiento de la música sinfónica en el Perú.⁷

A pesar de los casi doscientos años de producción orquestal, no se ha hecho una catalogación detallada ni menos existe un canon de dicho repertorio. En *La música orquestal peruana de 1945 a 2005* de Clara Petrozzi (2009) se incluye una amplia relación de obras orquestales, pero la investigación cubre solo la segunda mitad del siglo pasado y los primeros años del actual, sin considerar los más de cien años anteriores. Los retos que supone la elaboración de un canon de la música orquestal en el Perú, música escrita por peruanos o por extranjeros en el Perú, se exploran en este texto, comenzando con una breve discusión sobre los elementos que determinan el canon, para hacer luego una revisión del papel que juegan los diversos agentes que lo determinan.

1. «¿No sabéis lo que es un canon? –Sí, sabéis»

Si bien el trabajo de Marcía Citron (1993) sirve como base teórica para las discusiones sobre canon musical, más bien se orienta a evaluar la construcción de dicho canon para el caso de las composiciones creadas por mujeres y presenta elementos fundamentales para entender y evaluar la formación de un canon musical. *Grosso modo*, Citron considera los aspectos de creatividad, profesionalismo y recepción y el papel que las instituciones de poder tienen en la determinación del canon. Se pueden considerar los tres primeros aspectos como aquellos intrínsecos a la producción musical que son materia de evaluación para la determinación del corpus a establecer. Sin embargo, lo más importante es el papel que juegan las instituciones de poder ya que son ellas las que deciden qué sí y qué no forma parte del canon. Estas son: la crítica musical, los intérpretes, las grabaciones, las publicaciones y la academia, es decir, las instituciones de formación musical. Los aspectos y agentes que intervienen en la construcción del canon orquestal peruano son revisados en detalle en los siguientes párrafos.

6. Entiéndase por *música orquestal* toda música escrita para orquesta sinfónica u orquesta de cuerdas, no música para conjuntos más pequeños o de cámara. Tampoco incluye música sinfónico-coral como la ópera ni música religiosa destinada al culto, pero puede incluir otros géneros, como cantatas o canciones con orquesta, así como obras con instrumentos solistas (conciertos).

7. Cf. Barbacci (1949, p. 489).

1.1. Creatividad, profesionalismo y recepción

Citron considera que un aspecto fundamental para valorar una obra dentro de un determinado canon es su destacada creatividad. Lamentablemente, la autora no ahonda en una discusión general sobre la creatividad musical, favoreciendo más bien una discusión sobre el papel de la creatividad en la sociedad patriarcal (Citron, 1993, p. 44). Csikszentmihályi (1988, p. 325), por su cuenta, define la creatividad en estos términos:

[La creatividad] es el resultado de tres fuerzas modeladoras principales: un conjunto de instituciones sociales (el campo), que selecciona de entre las variantes producidas por individuos aquellas que vale la pena preservar; un dominio cultural estable que preservará y transmitirá a futuras generaciones las nuevas ideas o formas seleccionadas; y finalmente el individuo, que produce algunos cambios en el dominio, cambios que el campo considerará creativos.⁸

Una discusión más amplia sobre creatividad musical y cómo se evalúa en las obras musicales se puede encontrar en Junchaya (2019, pp. 49-63). En todo caso, basta señalar que la originalidad y la pertinencia suelen ser vistas como características positivas para incluir una obra dentro de un canon.

De manera análoga, "profesionalismo" es definido como los niveles de formación académica de un compositor y de manejo de las herramientas y medios, como armonía, contrapunto, orquestación, etc. Este aspecto, a pesar de ser objetivo, se puede utilizar como una herramienta subjetiva para descartar a ciertos compositores y obras dentro de un canon, sin tener en cuenta los aspectos propios de las obras, lo cual se observa, por ejemplo, en algunas críticas musicales que apuntan a juzgar al compositor más que a la obra.⁹

La recepción de una obra musical es la manera cómo un público la recibe y cómo este responde a dicha obra. Citron (1993, pp. 165-166) establece una diferencia entre dos términos similares que se usan a veces de forma indistinta, pero que tienen un uso específico al hablar de canon: recepción y respuesta. La recepción está relacionada con aspectos históricos y estéticos, mientras que la respuesta se encuentra al nivel del individuo. Se deduce que la recepción es evaluada por grupos especializados (dedicados a la crítica y análisis musicales) mientras que la respuesta está en relación con los públicos en general, no necesariamente instruidos en la música. Estos equivalen al *campo* y el *individuo* dentro de la definición de creatividad de Csikszentmihályi aludido líneas arriba. El campo, es decir, el conjunto de grupos especializados, evalúa la creatividad y el profesionalismo de las obras musicales, mientras que el público (la respuesta) produce primordialmente reacciones emotivas. Tanto la respuesta como, sobre todo, la recepción intervienen de manera indirecta en la formación del canon a través de las instituciones de poder.

8. Obsérvese que Csikszentmihályi está implicando elementos determinantes del canon.

9. En la sección sobre crítica musical se presentan algunos ejemplos.

1.2. Instituciones de poder

Aunque la creatividad, el profesionalismo y la recepción son parámetros necesarios para la evaluación de las obras que han de conformar un canon, quizá el aspecto más importante es quién o quiénes establecen el mismo. Este papel lo cumplen las instituciones de poder: la crítica musical, los intérpretes, las grabaciones y publicaciones y las instituciones de enseñanza musical. Este poder determinante de las instituciones se ejerce, en muchos casos, sin observar los parámetros de creatividad, profesionalismo y recepción, sino bajo condicionamientos económicos, políticos y hasta personales. Así, el canon musical puede quedar determinado no necesaria o exclusivamente por la calidad o pertinencia individual de las obras, sino por circunstancias ajenas a su valor musical.

1.2.1. Crítica musical

Se entiende por *crítica musical* la actividad intelectual de formular juicios de valor o grado de excelencia de determinadas obras musicales, en forma individual o como parte de un grupo o género (Latham, 2011). En la mayoría de los casos, estos juicios se emiten de manera escrita en forma de artículos periodísticos, pero también pueden ser reseñas orales para medios audiovisuales. En el caso del Perú, la gran mayoría de textos de crítica musical han aparecido en diarios y revistas. Dado que la crítica musical pertenece al área de la estética, de manera ideal, debería ser ejercida por un experto en la materia.

En el ámbito nacional, la crítica musical ha sido realizada tanto por compositores, intérpretes y aficionados, como por periodistas sin formación especializada en música. La historia de la crítica musical en el Perú comienza en el siglo XIX, siendo uno de sus ejemplos más tempranos una que publicó Carlos Juan Eklund¹⁰ a la *Canción nacional* de José Bernardo Alzedo, obra que había arreglado sin permiso y cuya alteración buscó justificar con la mencionada crítica, realizada en el plano técnico musical (Raygada, 1954, pp. 172-174). La crítica forma parte de una polémica publicada en *El Comercio* de 1864 sobre el *Himno Nacional*, que surgió a raíz del descubrimiento por su autor de la venta de una edición alterada de la obra, consistiendo de diversas comunicaciones entre los involucrados.

Las críticas musicales que se encuentran en revistas y diarios nacionales ponen énfasis en la reseña o descripción de las obras presentadas y en sus intérpretes, dejando para casos muy contados la crítica a aspectos técnicos o estéticos, la mayoría, acerca de obras presentadas en calidad de estreno. En las reseñas de las actividades de las sociedades musicales del siglo XIX se incluyen los acontecimientos sociales de los encuentros, habida cuenta que los conciertos de estas instituciones solían terminar en bailes e incluían intermedios donde se ofrecían comidas y bebidas, lo que se convertía en acontecimientos que merecían la reseña periodística y donde la música misma quedaba reducida a la enumeración de obras y de algunos participantes. Véase, por ejemplo, las reseñas que reproduce Raygada (1963, pp. 29-41) bajo la entrada "Sociedad

10. No se tienen muchos datos de este músico. Se sabe que fue clarinetista, que a su llegada a Lima en 1851 tocó en la orquesta del Teatro Principal dirigida por Benedetto Vincenti y que escribió música para banda (Barbacci, 1949).

Filarmónica". Este mismo autor ofrece otra muestra de crítica musical aparecida en *El Comercio* del 16 de octubre de 1867 en la cual se da cuenta de la interpretación orquestal, dirigida por Claudio Rebagliati, de las oberturas *La Araucana* de Alzedo¹¹ y *Nabucco* de Verdi:

Su ejecución, aunque se resentía levemente por la falta de ensayos suficientes, agradó al auditorio y mereció sus espontáneos aplausos: de estos no participó pocos el maestro Alzedo, cuya composición ha sido apreciada por los inteligentes [*sic*] como abundante en trozos dignos de muy popular aprecio. (Raygada, 1954, p. 73)

En una crítica publicada también en *El Comercio* el 30 de julio de 1873 se dice, en relación con la ejecución de la *Rapsodia peruana* «*Un 28 de julio*» dirigida por su autor, Claudio Rebagliati, lo siguiente: "La gran fantasía para orquesta, del señor C. Rebagliati, titulada "un 28 de Julio en Lima", fue bien ejecutada por lo general: habríamos querido, sin embargo, que se evitasen ciertos deslices en que incurrieron los clarinetes" (Raygada, 1954, p. 28).

Ya en el siglo XX y tras la formación de instituciones musicales que han tenido presencia continua en el medio, tales como la Sociedad Filarmónica de Lima (SFL), la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) y la Academia de Música Alzedo, la actividad musical se hace más constante, tanto en Lima como en otras ciudades del país. En consecuencia, la elaboración de reseñas y críticas musicales aumenta naturalmente.

Las críticas musicales que generalmente se leen en diarios incluyen una reseña general de las obras presentadas, información histórica o de contexto de los compositores, las obras y los intérpretes y, aunque en mucha menor proporción, una crítica directa a la obra, por lo general, enfocada en la interpretación (sobre todo si se trata de obras del repertorio usual) y en menor medida si se trata de estrenos. Estas críticas varían muchísimo en la utilidad de su contenido, siendo en su gran mayoría textos anodinos, que no proveen mayor información. Por ejemplo, en una crítica aparecida en *La Prensa* del 30 de octubre de 1970, con respecto a una obra presentada por Edgar Valcárcel (1932–2010), el texto reza: "el Compositor muestra a través de *Fisiones* cómo la música es un lenguaje abstracto pero de gran potencialidad de comunicación", sin explicar la contradicción. Pero también hay críticas duras, como la firmada por Luis Antonio Meza, que aparece en la edición del 24 de agosto de 1968 en *El Comercio* sobre *Música para percusión n.º 4* de Leopoldo la Rosa (1931–2012), presentada en un concierto de música experimental:

El director auxiliar de la OSN ha colaborado siempre en los pocos eventos de este tipo realizados en nuestra ciudad; lo malo del caso, es que suele tomar las cosas por el lado más adjetivo y persiste en un afán verdaderamente trasnochado a estas alturas de *épatér le bourgeois* [*sic*], que en este caso preciso, tuvo el efecto de causar risas, si bien contenidas, ya que nuestro público es increíblemente sufrido [...] Por lo demás, su «obra» ni siquiera estuvo bien realizada (por él mismo), ya que si La Rosa ejecutó muy cuidados

11. Obra originalmente estrenada en Lima en 1842.

pianissimos en los diversos cacharros que distribuyó por todo el escenario, incurrió en el descuido de caminar en mezzo forte [*sic*], con la consiguiente mortificación para Enrique Pinilla, quien con su fidelidad habitual, grabó para la posteridad todo el «concierto», incluyendo los tacones del peripatético director.¹²

Un último ejemplo de crítica musical que apunta no sólo a los méritos de las obras presentadas, sino a circunstancias del entorno, lo ofrece la crítica escrita por Rafael Junchaya Gómez para *Correo* del 7 de mayo de 1971. La crítica comenta una serie de conciertos que incluyeron la lectura de obras de compositores peruanos, aunque se queja de que las obras presentadas fueran limitadas en número:

En general es justo reconocer que las obras escuchadas fueron de limitada calidad, se ve claramente que los compositores peruanos han quedado rezagados ante la indiferencia de quienes podrían dar mayor aliento y positivo desarrollo. La «lectura de obras peruanas» constituye por ello un aporte eficiente para el futuro.

[...] Por último se escucharon dos obras de nuevos compositores, «Móviles» de Isabel Turón y algunos compases de una obra en realización de Luis Aguilar [...] Es natural apreciar aún poca madurez creativa.

En el último día se escucharon «Contrastes» de Manuel Rivera, que dista mucho de la calidad de obras anteriores del autor, «Yaraví» de Guevara Ochoa, obra múltiplemente revisada que en su última versión adquiere mayor significación en su realización tímbrica. Del mismo autor, dos movimientos de su primera sinfonía, sin mayores méritos. Por último, «Seis piezas para cuerdas y maderas» de Enrique Pinilla no pasan de ser un inicial ejercicio de composición.

En décadas más recientes, la crítica musical ha sido más esporádica y menos acuciosa, cuando no ha estado ausente por completo. Augusto Vera Béjar describe en estos términos la actividad de la crítica musical en Arequipa:

La crítica musical académica, entendida como la apreciación que hacen entendidos de la música acerca de las creaciones o interpretaciones de artistas reconocidos no existe en nuestra ciudad [...] Lo que existe son criticones que, basados en sus propias carencias musicales, manchan, sin razón, a los verdaderos creadores y ejecutantes. (Díaz Cobarrubias, 2018)

Como esta actividad nunca ha estado en manos de estetas, es de esperar que sus resultados varíen grandemente en función de quién ejerce la crítica. Por lo tanto, es posible que la crítica se cargue de contenidos emocionales y subjetivos en función de las ideas y sentimientos de los que critican, independientemente de los méritos propios de obras, intérpretes y compositores. Hacer un análisis detallado del papel de la crítica musical en las obras orquestales peruanas es tarea extensa y complicada, pero vale la pena recordar que la crítica musical juega un papel importante en la formación del

12. Las comillas son originales.

canon al etiquetar positiva o negativamente las obras y autores, creando precedentes para su inclusión en futuros conciertos o en el repertorio en general. La situación de poder y a la vez precaria de la crítica de arte, en general, la expone Alejandra Ballón en entrevista con Alonso Almenara:

Cuando uno dice crítica en el Perú se interpreta de muchas formas: se suele confundir el rol del crítico con el de la prensa cultural, con el de las revistas sociales, o con simples opiniones fuertes y directas. La crítica, sin embargo, tiene que partir de una investigación, tiene que proponer argumentos y teorías, hay toda una situación para la producción del pensamiento crítico que raramente se da. Por otro lado, hay una cantidad de críticos que han abusado del poder que les ha dado su condición, y que se han dedicado a decir «quién es quién» en el mundo del arte favoreciendo su agenda personal, sin detenerse a argumentar su postura, y esto ha deslegitimado la práctica. (Almenara, 2014)

1.2.2. Interpretaciones, grabaciones y publicaciones

La difusión de las obras orquestales se realiza, principalmente, a través de conciertos sinfónicos, radiodifusión de grabaciones e Internet. El papel de las publicaciones es menor, en comparación, por su escasez.

La grabación de conciertos se ha realizado de manera no oficial desde mediados del siglo XX. Enrique Pinilla, tal como se reporta en la crítica de Luis Antonio Meza transcrita en la sección anterior, se dedicó *motu proprio* a la noble tarea de grabar cuanto recital y concierto que se diera en Lima durante las décadas del 60 y del 70. Dichas grabaciones son documentos invaluable para el establecimiento, no sólo de diferentes cánones de música peruana, sino para la evaluación y el estudio de la historia musical del país.

Si bien Pinilla no continuó con la tarea durante los años 80, la posta la tomó Radio Filarmonía.¹³ En los archivos de la emisora hay grabaciones de conciertos en vivo, la mayoría correspondientes a las temporadas de abono de la SFL y a las de la Orquesta Filarmónica de Lima (OFL),¹⁴ así como algunos de la OSN y otros acontecimientos similares que se han dado en la capital. Este archivo documental está catalogado en la radio y, en gran parte, digitalizado, más no ha sido objeto de un estudio profundo. La radio tiene a disposición de los interesados las grabaciones que ofrece en formato CD y también transmite obras a solicitud de los oyentes.

La grabación comercial de obras orquestales peruanas no ha sido una actividad regular en el país. Entre estos pocos ejemplos está el disco LP publicado por el Instituto Nacional de Cultura con el código INC-1, con la OSN dirigida por Leopoldo La Rosa y con piezas vinculadas al indigenismo musical, la mayoría de ellas arreglos orquestales.¹⁵ La OSN, dirigida por Armando Sánchez-Málaga, editó la *Sinfonía Junín y Ayacucho* de Enrique Iturriaga (1918–2019). A fines de la década de 1980, Leopoldo La Rosa grabó en Argentina un casete con obras orquestales de Eduardo Julve Ciriaco (1923–2008), atleta y compositor iqueño, hermano del diputado aprista Urbano Julve Ciriaco. Las obras fueron orquestadas por La Rosa. Más recientemente, entre 2021 y 2022, la OSN

13. Inicialmente llamada SolArmonía.

14. La OFL se convirtió posteriormente en la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Lima (OFUL).

15. *Música sinfónica peruana* - INC. Virrey, INC-1.

ha grabado, esta vez con la batuta de Fernando Valcárcel, cuatro CDs con música de Celso Garrido-Lecca (1926, *El movimiento y el sueño*), Francisco Pulgar Vidal (1929–2012, sinfonías *Chulpas* y *Nasca*), Theodoro Valcárcel (1900–42), y uno dedicado a la música puneña. Esporádicamente aparecen grabaciones orquestales de música peruana, en su gran mayoría arreglos de piezas populares o tradicionales, como el disco *The Strings of Peru* con la OFL dirigida por Miguel Harth-Bedoya.¹⁶

La llegada de Internet ha permitido la aparición de nuevos canales de difusión musical, sobre todo, tras la creación de YouTube, que ofrece grabaciones y conciertos en vivo de obras de las que, de otro modo, se tendría poco conocimiento o quizá ninguno. Existen canales que ayudan a la organización del material, tales como los que tienen los propios compositores,¹⁷ u otros dedicados a temas específicos. Entre estos últimos, está el canal Clásicos Peruanos, creado por Alonso Almenara, que presenta una colección variada de obras de cámara, orquestales y electrónicas, así como entrevistas.¹⁸ Almenara también maneja un blog dedicado a la música peruana, *Atheodoro...*, en donde ha propuesto una serie de *rankings* en diversas categorías, tales como música orquestal, música de cámara, conciertos, música vocal, para piano, electrónica, etc. Estas listas o *rankings* constituyen cánones *de facto* de esos repertorios específicos, tal como él mismo apunta: “El primer grupo de estas listas [...] intenta [...] establecer una suerte de canon de las grandes obras de la música académica peruana” (Almenara, 2011). Empero, los criterios manejados para la determinación de dichas listas y los criterios de valoración de las obras se desconocen. Se puede inferir que el criterio utilizado por Almenara proviene de sus gustos personales:

Una de las taras más notorias del melómano corriente es esa especie de compulsión por crear listas y rankings de todo tipo; esa tendencia, más bien debilitante, que suscita en nosotros el gesto de jerarquizar, compartimentar, etiquetar, y en fin, esterilizar la música que más amamos, y con ella el espesor de todo lo que nos rodea [...] Espero que los olvidos, lagunas, o entusiasmos excesivos por alguna obra o compositor en particular susciten una indignación productiva. (Almenara, 2011)

Además de YouTube, hay otras plataformas en Internet que los compositores utilizan para promover y vender sus composiciones, como SoundCloud y BandCamp.

Los conciertos de música orquestal no son sólo los medios por excelencia para la difusión del repertorio, sino también implican el establecimiento de un canon o cánones dentro del repertorio, según los criterios que se utilicen para la programación de las obras. Y he aquí que el tema se vuelve complejo, ya que dichos criterios suelen estar limitados por la disponibilidad de los materiales orquestales, por un lado, y por los gustos o intereses personales de quienes programan las temporadas orquestales, en donde los directores suelen tener un papel decisivo.

En el Perú existen orquestas que han trabajado de forma más o menos continua por décadas. Las del Estado incluyen la OSN (fundada en 1938), la de Trujillo

16. El disco se puede escuchar en <https://youtu.be/ozLndyg85R8>

17. Por ejemplo, los de Antonio Gervasoni (1973, <https://www.youtube.com/@AntonioGervasoni>), Jimmy López (1978, <https://www.youtube.com/@jimmylopezbellido>) o Jorge Villavicencio Grossmann (1973 <https://www.youtube.com/@shadowofthevoices>).

18. <https://www.youtube.com/@clasicosperuanos>

(1958), la Orquesta Sinfónica de Arequipa (así denominada en 1963 sobre la base de la Asociación Orquestal de Arequipa, creada en 1939) y la del Cusco (2009). Además de estas orquestas, elencos oficiales del Estado, existen otros conjuntos, tanto públicos como privados, con actividades no permanentes o regulares, tales como la Orquesta Sinfónica Regional de Huánuco, la Orquesta de la UNM (antes CNM), la Orquesta Filarmónica de Lima (posteriormente Orquesta Filarmónica de la Universidad de Lima). Existen también varias orquestas juveniles e infantiles, estatales y privadas.¹⁹ Si bien el número de orquestas activas no es pequeño, dado el limitado apoyo económico que reciben, lo que llama la atención es el escaso número de obras peruanas que se programan en sus conciertos. De las que están presentes, sobre todo en las orquestas del Estado, una buena cantidad corresponde a arreglos de música popular o tradicional, orquestaciones de piezas para piano de la tradición "indigenista" y a obras compuestas para orquesta, pero dentro de la tradición popular.²⁰ Esto se puede concluir del análisis de la lista de obras presentadas por la OSN entre febrero de 2012 y agosto de 2023 (L. J. Roncagliolo, comunicación personal del 11 de septiembre de 2023). Es notorio que el número de arreglos y orquestaciones, es decir, obras no compuestas originalmente para orquesta, constituye el 65% del repertorio, mientras que las obras originales (incluyendo obras vocales y con coro, así como la lectura de cinco piezas en los once años considerados en la relación) suman un 35%. Si bien esta preferencia ofrece trabajo a orquestadores y arreglistas, la cantidad de arreglos y piezas populares presentadas pareciera refrendar la idea de que la música peruana para orquesta es aquella "música peruana popular o tradicional arreglada para orquesta", dejando de lado la música de otros estilos escrita directamente para ese medio. Las obras estrenadas en el período comprendido son 26. Es posible suponer que la respuesta del público juegue un papel importante para esta preferencia en la programación de los conciertos.²¹ Las obras de peruanos que no pertenecen a estilos tradicionales o populares no suelen formar parte de este tipo de actividades. Ante esta situación, el canon orquestal *de facto* que se obtiene de estos conciertos se inclina fuertemente hacia las obras de carácter popular o folclórico, la mayoría de ellos, arreglos orquestales.

La publicación de partituras de obras para orquesta constituye una manera eficiente de incorporarlas a un canon al estar disponibles para estudio e interpretación, pero tal práctica no ha sido consistente en el Perú. La edición de partituras ha sido muy esporádica, con editoriales de corta vida o con apoyo muy fugaz de instituciones del Estado. Sólo en contadísimas ocasiones se han publicado piezas orquestales, como por ejemplo *Kukuli* de Armando Guevara Ochoa, incluida en una antología de música cusqueña (Rozas Aragón, 1985), o la *Elegía a Machu Picchu* y el Concierto para violonchelo y orquesta, ambos de Celso Garrido-Lecca, publicados por Abril Ediciones Musicales (Garrido-Lecca, 2001). Un poco más numerosa es la publicación de partituras orquestales por editoriales extranjeras, como la obra *Vivencias* de Enrique Iturriaga, publicada por la Unión Panamericana en 1968, y las editadas por Filarmonika

19. Entre estas cabe mencionar: la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil «Bicentenario», Sinfonía por el Perú (con orquestas infantil y juvenil), la Orquesta Infanto-Juvenil del Perú, la Orquesta Filarmónica Juvenil del Perú (todas con sede en Lima), la Orquesta de Barro (Trujillo), Orquesta Sinfónica Infantil Juvenil de Chimbote, entre otras.

20. Como *Marinera* de Ernesto López Mindreau (1892-1942), los *Huaynos orquestales* de Armando Guevara Ochoa (1926-2013) o *Festejo* de Teófilo Álvarez Álvarez (1944).

21. Como por ejemplo el concierto *Sillar y canto* presentado por la OSN el 11 de agosto de 2023, concierto dedicado al aniversario de Arequipa, y que incluyó una selección de movimientos de un *Divertimento concertante* de Ximénez, junto a numerosos arreglos de música popular.

Music Publishing, que cuenta con los catálogos de Iturriaga, Garrido-Lecca y obras de José Carlos Campos y Jimmy López, entre otros.²² En la Biblioteca Nacional del Perú y en la de la Universidad Nacional de Música existen partituras orquestales manuscritas, pero no publicadas. Algunas han sido editadas digitalmente, pero no en ediciones comerciales. El número de partituras publicadas disponibles es muy pequeño en relación con el número de obras compuestas, por lo que su contribución para la formación de un canon orquestal produce un sesgo a favor de aquellas que han logrado ser impresas o están disponibles públicamente en formato digital.

1.2.3. El papel de la academia

Para la formación del canon, se entiende como academia al conjunto de instituciones educativas musicales y al de investigadores de música. El papel que juega la academia se evidencia de dos maneras: a través de la producción de publicaciones e investigaciones sobre el tema (principalmente catálogos de obras) y a través de la enseñanza de cursos que requieren selecciones y compilaciones de obras y compositores.

Las publicaciones científicas sobre la composición y los repertorios de música orquestal en el Perú son casi inexistentes. La base para la investigación sobre el tema la forman dos textos que apuntaban a la creación de un diccionario de músicos e instituciones peruanas desde la Independencia: *Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano* de Rodolfo Barbacci (1949) y la *Guía musical del Perú* de Carlos Raygada, publicada en tres entregas (1957, 1963 y 1964). Ambos textos aportan alguna información biográfica y catálogos de composiciones de autores de los siglos XIX y XX hasta la fecha de su publicación. A estos documentos se agregan el *Informe sobre la música en el Perú* de Enrique Pinilla (1980) y el libro *La música en el Perú* (2007, edición original de 1985), donde hay secciones dedicadas a la música del siglo XIX (Enrique Iturriaga y Juan Carlos Estenssoro) y del siglo XX (E. Pinilla), publicaciones dedicadas a la historia de la música en el país y que incluyen enumeraciones de obras. El texto más importante a la fecha es *La música orquestal peruana de 1945 a 2005* de Clara Petrozzi (2009) que incluye análisis de los contextos históricos, biografías, catálogo de obras y análisis musicales. Debe añadirse otros catálogos publicados, como los realizados por José Quezada Macchiavello para la Pontificia Universidad Católica del Perú.²³

En las instituciones de educación musical, los cursos de historia y análisis, principalmente, suelen ser los que precisan de catálogos y listas de obras para su desarrollo, elaborados por cada docente. Estas listas se forman a partir de distintas fuentes: los textos históricos y las partituras editadas o en manuscritos accesibles en bibliotecas, las grabaciones, comerciales o no, los conciertos y las críticas. La elaboración de estas listas está fuertemente restringida por la poca disponibilidad del material, las necesidades pedagógicas y los gustos personales de los profesores, aunque el valor modélico de las obras debiera ser el principal factor. El poder de estas listas es grande porque establecen un canon que es transmitido a lo largo de generaciones de estudiantes. Cada docente suele mantener sus listas inalteradas, salvo por la inclusión

22. Visitar <https://filarmonika.com/>

23. Por ejemplo, el dedicado a Enrique Iturriaga (Quezada Macchiavello, 1999).

de obras nuevas o recién accesibles (con la consiguiente eliminación de otras). Dado que la discusión del canon musical se da usualmente dentro de la academia, la difusión de dichos listados se restringe al aula de estudios, lo que limita su discusión.

2. La formación del canon. Conclusiones y recomendaciones

Tal como se ha discutido, y dado que las instituciones de poder musical en el Perú manejan parámetros distintos, cada una ha establecido un canon de música orquestal propio. Las orquestas, principalmente la OSN, posee un grupo de obras de las que echa mano de manera regular dependiendo de las circunstancias. Por ejemplo, cuando se trata de alguna celebración especial, como la fiesta de la Independencia, se interpretan obras populares y tradicionales. Cuando se desea homenajear a algún compositor en especial, se interpreta una o más de sus obras. Si se trata de presentar la música de compositores populares, se hace un concierto con arreglos de sus creaciones. En general, en el Perú no existe una política cultural estable, es decir, con visión a largo plazo, que concierna a la música. Hay escaso fomento a la creación y no existen líneas de acción para la inclusión de un número mínimo de obras peruanas en los programas. Muchísimo menos existe la intención política de hacer grabaciones. En atención a la programación de obras en los elencos oficiales, principalmente la OSN, pareciera que se busca favorecer la música popular como muestra de producción musical orquestal peruana. El canon orquestal peruano que se crea *de facto* a partir de estas condiciones deja en un plano secundario la creación de obras originales para el medio.

Tal como se ha apuntado, la crítica ha aportado poco a la formación del canon. Por un lado, por lo limitado de su actividad, y por otro, porque las críticas suelen estar cargadas de visiones subjetivas. La academia establece también un canon en función de las posibilidades de acceso a las obras, posibilidades que no son iguales para todos los compositores de diferentes épocas o estilos. Dado que la elaboración de listados canónicos de obras se hace en función de la disponibilidad de las mismas, del interés pedagógico e incluso del gusto personal de los docentes que las confeccionan, el canon que se puede crear en el entorno académico se limita a ese ámbito; no trasciende al público, ni a las orquestas, ni a otras instituciones. Esto es también consecuencia de la falta de una política cultural del Estado, pero la academia contribuye al no plantear que su opinión sea tomada en cuenta.

La academia también debe afrontar la tarea de investigar, catalogar y publicar el repertorio orquestal peruano, pero no existen apoyos suficientes para realizar esta tarea y ninguna institución, ni estatal ni privada, parece interesada en invertir para el desarrollo de este conocimiento. Sin la información de las obras, sin la catalogación y sin partituras ni grabaciones va a resultar muy difícil establecer un canon adecuado.

En resumidas cuentas, no existe un canon de música orquestal peruana que sea reflejo de un conocimiento amplio de las obras del repertorio. Existen algunos cánones *de facto* establecidos por la práctica o dentro de espacios limitados, como el de las obras peruanas presentadas por la OSN, las listas creadas en Internet por aficionados o las relaciones de obras usadas por profesores en las instituciones educativas. Sin políticas de fomento a la música, equitativas y duraderas, políticas que no sólo se dirijan a la creación, sino también a la difusión e investigación, la situación no será diferente.

Referencias

- Almenara, A. (2014). *Aquí se suele confundir el rol del crítico*. La Mula.
<https://redaccion.lamula.pe/2014/07/13/inca/alonsoalmenara/>
- Almenara, A. (2011). *Listas*. Atheodoro. <https://atheodoro.wordpress.com/listas/>
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix*, (6), pp. 414-510.
- Citron, M. (1993). *Gender and musical canon*. Cambridge University Press.
- Csikszentmihályi, M. (1988). Society, culture, and person: a systems view of creativity. En R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives* (pp. 325-339). Cambridge University Press.
- Díaz Cobarrubias, W. (2018). *No existe crítica musical en Arequipa. Diálogo con Augusto Vera Béjar*. Alto de la Luna.
<https://altodelaluna.com/wp/2018/01/27/no-existe-critica-musical-en-arequipa/>
- Garrido-Lecca, C. (2001). *Elegía a Machu Picchu*. Abril Ediciones Musicales.
- Iturriaga, E. y Estenssoro J. C. (2007). Emancipación y República: siglo XIX. En *La música en el Perú* (pp. 103-124). Fondo Editorial Filarmonía.
- Izquierdo König, J. M. (2016). Las sinfonías de Pedro Ximénez Abrill y Tirado: Una primera aproximación. *Anuario de Estudios Bolivianos y Bibliográficos*, 1(22), pp. 153-184.
- Junchaya, R. (2019). *Teaching music composition. Creating form in time*. Unigrafía.
- Latham, A. (Ed.) (2011). *Criticism of music*, Oxford Companion to Music. Oxford University Press.
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1716;jsessionid=9232EC94BD1588D9B0970F59E709BADE>
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. [Tesis de doctorado, Universidad de Helsinki].
<http://hdl.handle.net/10138/19395>
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. t. IX. En *Historia del Perú* (pp. 363-676). Juan Mejía Baca.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En AAVV, *La música en el Perú* (pp. 125-213). Fondo Editorial Filarmonía.
- Quezada Macchiavello, J. (1999). Enrique Iturriaga. En *Serie Compositores peruanos del siglo XX: 2*. Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana, PUCP.

Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional*. Vol. II. Juan Mejía Baca.

Raygada, C. (1957). Guía musical del Perú. 1a. parte. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (12), pp. 3-77.

Raygada, C. (1963). Guía musical del Perú. 2a. parte. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (13), pp. 1-82.

Raygada, C. (1964). Guía musical del Perú. 3a. parte. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (14), pp. 36-43.

Rozas Aragón, A. (Dir.). (1985). *Música cusqueña, Antología siglos XIX-XX*. Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales del Cusco.